

TFG

**EL EXTRAÑO: REALIZACIÓN
DE UN CORTOMETRAJE
DE FICCIÓN.**

ANÁLISIS Y EVOLUCIÓN DEL LENGUAJE CINEMATOGRÁFICO

Presentado por Gabriel Edgardo Ibáñez

Tutora: María Carmen Lorenzo Hernández

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2019-2020



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

Ningún arte traspasa nuestra consciencia de la misma manera que lo hace el cine.

Ingmar Bergman.

RESUMEN: En este documento se presenta la realización de *El Extraño*, un cortometraje de ficción, junto a todo su proceso creativo, y una investigación centrada en la evolución del lenguaje cinematográfico.

El Extraño se centra en Alan, un escritor sin ideas que, estando en la habitación de un viejo motel, descubre un pequeño agujero en la pared que le permite ver lo que sucede en la habitación de al lado. Lo que en un principio es una fuente de inspiración para su nueva novela, pronto se convertirá en un aterrador viaje por la psique humana.

A través del estudio de diferentes teóricos e historiadores del medio cinematográfico, se realiza, por un lado, un recorrido histórico desde la creación del cinematógrafo de los hermanos Lumière hasta la ruptura del cine clásico y las nuevas formas de expresión de los cineastas de los años 60. Por otro lado, se realiza un análisis del lenguaje cinematográfico y los elementos narratológicos que componen una obra cinematográfica.

Gracias a esta investigación teórico-práctica de los elementos que componen una narración de ficción, se ha podido elaborar un proyecto práctico más estructurado y planificado, desde el guion hasta su posproducción.

PALABRAS CLAVE: CORTOMETRAJE, FICCIÓN, CINE, AUDIOVISUAL, GUIÓN, DIRECCIÓN

ABSTRACT: This document presents the making of *El Extraño*, a fiction short film, along with its entire creative process, and an investigation focused on the evolution of cinematographic language.

El Extraño, focuses on Alan, a writer without ideas who, while in an old motel room, discovers a small hole in the wall that allows him to see what is happening in the next room. What was initially a source of inspiration for his new novel, will soon become a terrifying journey through the human psyche.

Through the study of different theorists and historians of the cinematographic medium, on the one hand, a historical journey is made from the creation of the cinematograph by the Lumière brothers to the breakdown of classic cinema and the new forms of expression of the filmmakers of the 60s. On the other hand, an analysis of the cinematographic language and the narratological elements that make up a cinematographic work is carried out.

Thanks to this theoretical-practical investigation of the elements that make up a fictional narrative, it has been possible to develop a more structured and planned practical project, from the script to its post-production.

KEY WORDS: SHORT FILM, FICTION, FILM, AUDIOVISUAL, SCRIPT, DIRECTION

A mi familia, por el apoyo. Gracias.

Al equipo, por hacer posible este proyecto. Gracias

A Miguel Yubero, por haber sido un gran compañero. Gracias

A María Lorenzo, por ser una gran tutora y profesora. Gracias.

A Vicente Ponce, por darme confianza en momentos difíciles. Gracias.

Al profesorado de Bellas Artes, por la libertad creativa. Gracias.

A María, por estar ahí siempre. Gracias.

A mi madre, por acompañarme y enseñarme tanto, aunque ya no esté. Gracias

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 7 |
| 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍAS..... | 8 |
| 3. CONTEXTUALIZACIÓN..... | 9 |
| 3.1. CINE DE LOS ORÍGENES: CREANDO UN LENGUAJE..... | 9 |
| 3.2. CINE CLÁSICO: ASENTAMIENTO DE UN LENGUAJE..... | 15 |
| 3.3. CINE MODERNO: HACIA UN NUEVO LENGUAJE..... | 20 |
| 4. REFERENTES..... | 23 |
| 4.1. <i>CARRETERA PERDIDA</i> (1997), DAVID LYNCH..... | 23 |
| 4.2. <i>MADRE!</i> (2017), DARREN ARONOFSKY..... | 24 |
| 4.3. <i>EL QUIMÉRICO INQUILINO</i> (1976), ROMAN POLANSKI..... | 24 |
| 5. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA | |
| 5.1. CONSIDERACIONES PREVIAS..... | 25 |
| 5.2. <i>EL EXTRAÑO</i> : CORTOMETRAJE DE FICCIÓN..... | 25 |
| 5.3. PROCESO DE REALIZACIÓN..... | 28 |
| 5.3.1. PREPRODUCCIÓN..... | 28 |
| 5.3.2. PRODUCCIÓN..... | 31 |
| 5.3.3. POSPRODUCCIÓN..... | 34 |
| 5.3.4. DISTRIBUCIÓN..... | 35 |
| 6. CONCLUSIONES..... | 36 |
| 7. BIBLIOGRAFÍA | |
| 7.1. LIBROS..... | 37 |
| 7.2. WEBGRAFÍA..... | 38 |
| 7.3. FILMOGRAFÍA..... | 40 |
| 8. ÍNDICE DE IMÁGENES..... | 49 |
| 9. ANEXOS..... | 50 |

1. INTRODUCCIÓN

El Extraño: realización de un cortometraje de ficción. Análisis y evolución del lenguaje cinematográfico es un Trabajo Final de Grado que consiste en la elaboración de un cortometraje de ficción, con todas sus respectivas fases (preproducción, producción, postproducción y distribución), así como un contexto teórico que engloba desde la creación del cinematógrafo de los hermanos Lumière hasta la ruptura del modelo clásico en los años 60 con los nuevos cines que abarcan el llamado “cine moderno”.

La motivación de este trabajo de producción de un cortometraje surge del interés personal por dedicarme profesionalmente a la dirección y guion cinematográfico. Durante la carrera he podido desarrollar los conocimientos suficientes del medio audiovisual como para enfrentarme a un proyecto de tal magnitud, como es la realización de un cortometraje, además de conocer a compañeros con los que poder contar para dicha realización.

Uno de los detonantes para la creación del guion fue un interés por las enfermedades mentales que alteran la percepción de la realidad. Es por esto por lo que *El Extraño*, trata de un hombre perturbado por un recuerdo que le atormenta y distorsiona su percepción del tiempo y el espacio. Partiendo de esta idea inicial, además de los conocimientos adquiridos en la carrera a cerca de la historia y del lenguaje cinematográfico, así como de referentes audiovisuales de cada época, se pudo consolidar una idea sólida y estructurada de un guion definido para su posterior realización. Gracias a haber cursado un grado como el de Bellas Artes y no uno puramente audiovisual, he podido contar con un conocimiento histórico del arte, lo que me ha aportado una serie de referentes de otras disciplinas artísticas, como la pintura o el dibujo, referentes que quedan registrados en los anexos de este documento.

La fascinación que siento por el medio cinematográfico me ha llevado a indagar sobre el lenguaje del cine desde su creación hasta la modernidad para comprender cómo se cuentan las historias a través de este medio y porqué determinadas historias solo pueden ser contadas a través del cine. Esta cuestión sobre el lenguaje y la creación cinematográfica me llevó a realizar un pequeño ensayo documental en el que pregunté a diferentes personas que trabajan en el medio algunas cuestiones sobre su visión a cerca del cine y su lenguaje.¹ Gracias a este trabajo pude conocer el proceso creativo de otros cineastas o por qué se dedican al cine, lo cual, junto a la investigación realizada, me ayudó a abordar la realización de este proyecto desde un punto de vista distinto, preguntándome el porqué de cada paso que daba en la producción del cortometraje.

¹ Anexo 1. IBAÑEZ, G. *Miradas*. Ensayo documental sobre el lenguaje cinematográfico, 2020.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

OBJETIVOS

- Comprender el lenguaje cinematográfico y los recursos narratológicos para poder elaborar un cortometraje de ficción.
- Realizar todas las fases de preproducción un proyecto audiovisual de ficción.
- Organizar un equipo durante la producción.
- Profundizar en la historia del cine desde un punto de vista técnico y la creación y desarrollo de su lenguaje desde las primeras películas de los hermanos Lumière hasta el cine de los años 60.
- Aplicar los conocimientos adquiridos durante estos años en la universidad, tanto prácticos como teóricos desde distintas disciplinas, a la realización de un cortometraje de ficción.
- Crear un producto audiovisual con el nivel suficiente para distribuirlo por festivales.

METODOLOGÍA

El desarrollo de este trabajo surge de la intención de crear un proyecto audiovisual de ficción propio junto a un equipo, estudiando para ello el lenguaje y los elementos narratológicos del medio cinematográfico, aportando así un punto de vista personal, lo que ha dado como resultado el cortometraje de *El Extraño*.

En este escrito se presenta la investigación de determinados teóricos de prestigio para la comprensión y estudio de los elementos que componen el cine como medio de expresión y de creación. De esta manera se logra dibujar una línea temporal evolutiva de dicho medio, con lo que se busca ver el cine desde un punto de vista distinto, centrándonos en el estudio de las estructuras narrativas, la semiótica y, en general, todos los elementos narratológicos propios del medio con el fin de desarrollar un cortometraje propio. Así, se han llegado a estudiar todos los elementos que lo componen para realizar un proyecto en el que todas sus partes dialogan y se cohesionan entre sí.

Lo hasta ahora mencionado muestra una relación continua entre teoría y práctica desde el inicio del desarrollo práctico hasta su final, lo que en determinados momentos del proceso ha ayudado a profundizar más en apartados en los que quizás en un primer momento no se había pensado profundizar. Esto se debe a preguntarse constantemente el porqué y el para qué de todo en cada apartado.

3. CONTEXTUALIZACIÓN

3.1. CINE DE LOS ORÍGENES: CREANDO UN LENGUAJE

La noche pasada estuve en el Reino de las Sombras. Si supiesen lo extraño que es sentirse en él. Un mundo sin sonido ni color. Todas las cosas -la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire- están imbuidas allí de un gris monótono. Rayos grises del sol que atraviesan un cielo gris, grises ojos en medio de rostros grises y, en los árboles, hojas de un gris ceniza. No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso (...) Y en medio de todo, un silencio extraño, sin que se escuche el rumor de las ruedas, el sonido de los pasos o de las voces. Nada. Si una sola nota de esa confusa sinfonía que acompaña siempre los movimientos de las personas.²

El 28 de diciembre de 1895 en el Salón Indio del Gran Café, en Francia, fue presentado al público el cinematógrafo de los hermanos Lumière, (Fig. 1) un aparato capaz de captar y proyectar el movimiento a partir de imágenes. Su funcionamiento consistía en dar vueltas a una manivela, siendo capaces de rodar un minuto de película a 16 imágenes por segundo.

La primera película en proyectarse en este histórico estreno fue *La Sortie des usines Lumière*, (Fig. 2) en la que se grabó a unos obreros saliendo de la fábrica Lumière en Lyon, Francia. Esta primera pieza cinematográfica nos invita a asistir como observadores de lo real a un instante cotidiano que nos es ajeno, la salida de trabajadores y trabajadoras de la fábrica. Como expresa Noël Burch en su obra *El tragaluz del infinito*, (1999): “Se trataba, diríamos hoy, de «atrapar» una acción, conocida en sus grandes líneas, previsible casi al minuto, pero aleatoria en todos sus detalles”.³

En las películas de los hermanos Lumière existía un estudio compositivo de la imagen y una intencionalidad en lo que se quería captar, pese a la aleatoriedad de las acciones recogidas. Se captaban determinados momentos que retrataban la cotidianeidad, convirtiéndose así en un cine de testimonio y puramente documental, lo que contribuyó a otorgar a Lumière la reputación de “primer documentalista”.⁴

La influencia del estilo Lumière, caracterizado, además de lo ya mencionado, por la frontalidad de los encuadres y de la realización de sus películas en un plano único, marcarían el estilo de la realización cinematográfica hasta 1905.⁵ Se dan así los primeros pasos hacia la creación de un protolenguaje cinematográfico en Francia, que difiere del modelo Edison, ya que sus películas

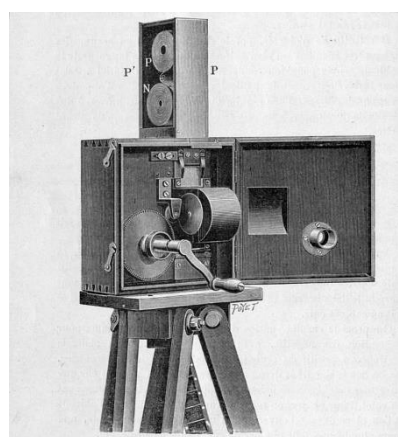


Fig. 1 Cinematógrafo.



Fig. 2 Fotograma de *La Sortie des usines Lumière*, 1895.

² GORKI, M. *El reino de las sombras*. p. 278. Citado en BURCH, N. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Ed. Cátedra, 1999. p. 41

³ BURCH, N. Op. Cit. p. 32.

⁴ BURCH, N. Op. Cit. p. 32.

⁵ BURCH, N. Op. Cit. p. 33.



Fig. 3 Estudios Black María.

se filmaban en estudios llamados *Black Maria* (Fig. 3) y tenían un carácter más cercano al espectáculo de variedades.

El estreno de los hermanos Lumière despertó en la crítica distintas opiniones, pero se encontraba un punto común, vencer a la muerte.

*Cuando estos aparatos sean entregados al público, cuando todos puedan fotografiar a los seres que les son queridos, no ya en su forma inmóvil, sino en su movimiento, en su acción, en sus gestos familiares con la palabra a punto de salir de sus labios, la muerte dejará de ser absoluta.*⁶

Pese a esta capacidad del cine de retener lo ya vivido eternamente y repetirlo una y otra vez, incluso ya muerto, naturalistas como Máximo Gorki sintieron frialdad ante lo que se proyectaba, imágenes sin color y sin sonido. Pero pese a el interés suscitado por muchos hacia el cinematógrafo, cierto sector de la crítica tardó en reconocer al cine como un arte. Como afirmó Brisson en 1912, “el cine no le hace la competencia al teatro, crea su nostalgia”⁷. Esta idea pronto se ve desechada por los primeros cineastas que comienzan a experimentar con las infinitas posibilidades que ofrecía el cinematógrafo o sus variantes. Un claro ejemplo lo encontramos en el francés Georges Méliès, siendo pionero en la utilización de trucajes como la exposición múltiple o el *stop-trick*.



Fig. 4 Estudios Méliès.

La obra de Georges Méliès supuso un gran avance para el cine por la gran cantidad de aportaciones que realizó en el lenguaje cinematográfico, siendo considerado el cineasta más importante del llamado cine de los orígenes. El cual era lo opuesto a los estudios de Edison, compuesto casi en su totalidad por ventanales que dejaban entrar la luz del sol por todas sus caras, (algo común en los estudios hasta 1906, debido a la falta de iluminación eléctrica), y con una serie de trampillas que permitían ocultar o mover la escenografía. Sus películas, rodadas en planos generales frontales, dan al espectador una plenitud perceptual del campo escénico, influenciado por la composición del espacio teatral. Méliès, a diferencia de los Lumière, realizaba una puesta en escena que consistía en la realización de múltiples fondos, subfondos y sobrefondos pintados a mano para conseguir profundidad y perspectiva (Fig. 5). Reservaba espacios en negro en las películas que le permitían reutilizar el celuloide grabando en esas zonas y consiguiendo así los efectos deseados, como en *L'homme à la tête de caoutchouc* (1901), en la que hinchaba una cabeza hasta que explotaba. Sin mover la cámara, realizaba *travellings* desplazando el fondo, tanto de forma horizontal como vertical, y también contribuyó a la creación de las primeras películas a color, pintando uno a uno los fotogramas de las películas. Pese a su importancia en la historia del cine, el



Fig. 5 Fondos, subfondos y sobrefondos de Méliès.

⁶ BURCH, N. Op. Cit. p. 38-39.

⁷ BURCH, N. Op. Cit. p. 76.



Fig. 6 Linterna mágica.

cinéasta francés se retiró del medio cinematográfico en 1913, con el auge de la Gran Guerra, y la mayoría de las copias de sus películas se destruyeron debido a que se necesitaba la plata del celuloide.

Los primeros cineastas, sin saberlo, fueron moldeando y estandarizando los primeros pasos hacia un modelo de representación, no solo visual, sino también sonoro. Pese a que comúnmente se conoce al cine de 1895 hasta 1927⁸ como cine mudo, las proyecciones tenían músicos y comentaristas que acompañaban a la película, al igual que en las funciones de la linterna mágica⁹ (Fig. 6). Por un lado, la figura del comentarista suponía una ayuda al espectador por la falta de claridad del montaje primitivo. Burch destaca que el comentarista “servía para poner orden en el «caos» perceptual de la imagen primitiva y también para imprimirle al movimiento narrativo un suplemento de «necesidad direccional», de impulso concatenatorio”¹⁰. Por otro lado, la música comienza a aparecer en las proyecciones de cine para lidiar con el silencio y los ruidos provocados por el proyector, el público o del propio exterior y unificar y amenizar la proyección. Rápidamente surge la figura del músico de cine, capaz de improvisar y acompañar la narrativa, potenciando situaciones de terror, intriga o alegría, rasgo que se adquiere del teatro del siglo XIX. Poco a poco esto va desarrollando composiciones realizadas expresamente para las películas. El propio Burch dice al respecto que “al intentar ceñir lo más posible la música a las imágenes, a la acción, a las expresiones, a los sentimientos, etc., ya se busca, mucho antes de la intervención de la banda óptica, establecer: la subordinación mecánica del sonido a la imagen”, y añade “creo que este prejuicio casi centenario continúa hoy enmascarando la autonomía material de una banda sonora y es, en mi opinión, la causa principal del subdesarrollo del sonido como componente creativo del arte cinematográfico”.¹¹

Al no contar aún con el sonido sincrónico el cine desarrolló determinados códigos para comunicarse con el espectador, además de la música, ante esta carencia. Uno de estos elementos son los intertítulos, gráficos que mostraban los diálogos de los personajes o del narrador entre dos planos que ayudaban a la comprensión de la narración. Además, habría que destacar la interpretación actoral basada en la gestualidad facial y corporal exagerada para suplir la falta de palabra, recogiendo géneros como el *slapstick*, o comedia física, que

⁸ En 1927 se estrena *El cantante de jazz*, primera película sonora, dirigida por Alan Crosland y protagonizada por Al Jolson.

⁹ Aparato óptico que consistía en una cámara oscura con diversas lentes y un hueco en el que se colocaban pinturas realizadas sobre un vidrio, las cuales se proyectaban gracias a la luz de una lámpara de aceite. Además, contaba con una chimenea para la salida del humo.

¹⁰ BURCH, N. Op. Cit. p. 165.

¹¹ BURCH, N. Op. Cit. p. 235.

tuvieron su momento de auge entre 1910 y 1930 de la mano de genios como Charles Chaplin o Buster Keaton.

Pese a que la primera proyección sonora se realiza en 1927, el cine sincrónico a la imagen se llevaba desarrollando desde principios de siglo. Ya en 1904, en París existía el cine cantado y hablado, o en 1913 el segundo kinetógrafo contaba con sonido. Sin embargo, no es hasta *El cantante de jazz* que el cine hablado se proyecta en las grandes salas. Esto se debe a que la calidad sincrónica era hasta entonces deficiente y el coste de la reconversión de las salas de cine al sonoro era demasiado y hubo que postergar este avance. La industria cinematográfica no era tan fuerte económicamente como para efectuar el salto al cine sincrónico tan temprano. Este salto no fue satisfactorio para todos los cineastas e intérpretes, ya que, con este cambio, muchos abandonaron el medio cinematográfico.

El cambio al cine sonoro supuso la eliminación de los intertítulos, elemento que interrumpía visualmente la narración, o que la música no tuviera que sonar durante toda la proyección, dejando largos momentos en los que sólo sonaba el sonido diegético. No hay que olvidar que hay películas mudas (como *El trio fantástico* de Tod Browning, en la que el protagonista es un criminal, pero también un ventrílocuo y, en un momento clave de la película, debe proyectar su voz para salvar la vida de un inocente en un juicio, algo que funciona en la imaginación del espectador) que, aunque fuesen silenciosas no significaba que los personajes no hablasen. Con este salto el cine adquiere un valor cultural y social mayor, pero también supuso un reinicio en su modelo narratológico y de representación que ya había madurado en el cine mudo. También supuso que cineastas como Germaine Dulac o el ya mencionado Charles Chaplin (rueda cine sonoro, pero no aprovecha sus virtudes) no den el paso al nuevo formato con las posibilidades que este ofrecía, así como intérpretes como John Gilbert o Clara Bow, cuya carrera llegó a su fin con el cine sonoro.

Recuperando las palabras de Gorki al inicio de este apartado, ese mundo de sombras al que hacía referencia, sin color y sin ruidos, plantea en gran medida esa carencia del cine de los orígenes para crear una diégesis plena. Pero con la llegada del cine sonoro esto cambia. Las posibilidades que aporta al cine el sonido sincrónico a la diégesis narrativa son múltiples. Además de la palabra, el sonido abre el mundo cinematográfico no solo a lo que se nos muestra, sino también lo que oímos, pudiendo, por ejemplo, hacer referencia al fuera de campo sin mostrarlo. Gracias al sonido se consigue una mayor continuidad en las acciones y sucesión de los actos, algo clave para transmitir el efecto diegético al espectador con lo que está viendo y oyendo.

Se puede observar que el camino que sigue el cine desde su creación hasta la Primera Guerra Mundial es un camino anclado a la representación del volumen y del espacio. Según Burch, esta representación del espacio y del volumen del cine de los orígenes está “más cercana a la de la Edad Media, de Epinal (o del Japón clásico) que al pintor Millet”¹². Esto se debe a varios factores del modelo de representación propio del cine de los orígenes, una iluminación fija que alumbra a todos los elementos dentro del cuadro fílmico, la utilización de fondos planos pintados, la frontalidad de los planos o el corte entero de los intérpretes en el cuadro.

Las primeras narraciones cinematográficas, como los combates de boxeo (asaltos de un minuto que se podían ver en el kinetoscopio y que en 1897 se realiza el montaje de un combate completo de 15 minutos) de Edison o las versiones de *La Pasión* (1897 y 1898) para la Sociedad Lumière, se entienden como tal si el espectador conocía previamente las reglas del boxeo o la vida de Cristo. Es decir, el espectador completaba la narración con sus conocimientos debido a la falta de elementos narratológicos de estas primeras creaciones. Sin estos conocimientos lo único que se podía observar en estos filmes eran una serie de golpes entre dos fornidos por un lado y gente yendo de un lugar a otro en distintos cuadros generales sin ton ni son en otro. Ello no quiere decir que no fuese disfrutable o entendible, sino que los códigos narratológicos y de representación narrativa eran tan primitivos que seguir la narración era una tarea difícil.

Noël Burch destaca un pequeño *film* llamado *Miller and Sweep* (1898), en el que un deshollinador y un molinero, portando su carga propia, chocan accidentalmente, terminando el deshollinador blanco de harina y el molinero negro de hollín. La película acaba con una muchedumbre, que hasta ahora había permanecido oculta en el fuera de campo, persiguiendo a los dos protagonistas¹³. Esta película de plano único de finales de siglo, tan solo unos años posterior a la creación del cinematógrafo, muestra una estructura narrativa con un planteamiento, un desarrollo y un desenlace, además de utilizar un recurso como el fuera de plano. Años más tarde, en 1901, Williamson hace *Stop Thief*, una película de dos minutos la cual está, al igual que *Miller and Sweep*, dividida en tres, a diferencia de que cada uno de estos actos está realizado en un plano distinto. Tenemos aquí un primitivo, aunque efectivo montaje de tres planos en los que vemos el robo, una persecución y finalmente la captura del ladrón. Si bien es cierto que aún no están contemplados los *racords* de continuidad, algo comprensible, sí que se pueden apreciar los avances narrativos y de montaje.

¹² BURCH, N. Op. Cit. p. 173

¹³ BURCH, N. Op. Cit. p. 156-157

Los avances en el Modelo de Representación primitivo en lo que se refiere al montaje y a la narración hasta la llegada del cine sonoro son muy destacables, teniendo en el cine actual algunas de estas características presentes. Si bien es cierto que algunos de estos elementos como las cortinillas o los fundidos (salvo el de apertura y cierre) se utilizan cada vez menos, pero aún se mantienen. Incluso el uso del corte directo sigue siendo el elemento básico para cambiar de un plano a otro. Se comienza a fragmentar los planos generales en planos de corte más cercano a la figura, a estirar la narración acorde a la historia para conseguir dramatismo y a experimentar con el montaje para transmitir determinadas sensaciones para clarificar las acciones.

El resultado más destacable, piedra angular del cine mudo, es *El acorazado Potemkin* (1925). Esta película de 77 minutos dirigida por Eisenstein marcó un antes y un después en el montaje cinematográfico. Bajo su teoría del «montaje de atracciones», el cineasta y teórico ruso veía el montaje no sólo como un medio para conectar escenas, sino más bien como un elemento capaz de transmitir emociones. Su método consistía en la yuxtaposición de dos o más planos para crear un significado más profundo, interactuando así con el espectador. Eisenstein, en su libro *El sentido del cine*, decía a propósito del montaje:

Su eficacia reside en que incluye en el proceso creador las emociones y la inteligencia del espectador, quien es obligado a marchar por el mismo camino creador recorrido por el autor al crear la imagen. El espectador ve no sólo los elementos representativos de la obra ya terminada, sino que vive también el proceso dinámico de la aparición y composición de la imagen justamente como fue vivido por el autor. Y esto es, evidentemente, el más alto grado posible de aproximación para transmitir visualmente las percepciones e intención del autor en toda su plenitud, para transmitirlos con esa “fuerza de palpabilidad física” con que se presentan ante el autor en su visión y trabajo creadores.¹⁴

Hay una intencionalidad muy clara en qué se muestra y cómo se muestra, creando simbolismos en la imagen. Esto se ve en el montaje de las tres estatuas del león que pasa de estar tumbado a estar levantado, símbolo del levantamiento del pueblo durante las Revolución Rusa (Fig. 7).



Fig. 7 *El acorazado Potemkin*, 1925. Escena de la estatua del león levantándose.

¹⁴ EISENSTEIN, S. *El sentido del cine*. Argentina: Ed. La Rreja, 1958. p. 32

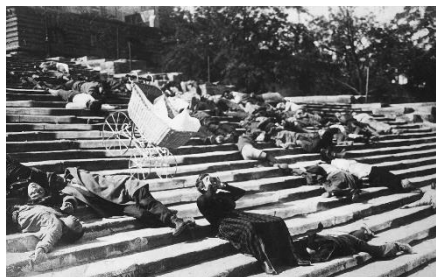


Fig. 8 *El acorazado Potemkin*, 1925. Escena de la Escalera de Odesa.

Esta película es fundamental para entender el montaje y su evolución debido a cómo experimenta con las posibilidades que este ofrece. Un ejemplo claro es el de la famosa escena de la escalera de Odesa (Fig. 8), en la que el montaje expande el tiempo fílmico en comparación al de la historia, consiguiendo así aumentar la tensión de la escena.

3.2. CINE CLÁSICO: ASENTAMIENTO DE UN LENGUAJE

Hacia finales de los años 20, la industria Hollywoodiense ya tenía una gran fuerza en la producción cinematográfica. Con la pérdida del monopolio de Edison a principios de siglo, el cine se va moviendo hacia la costa oeste norteamericana, encontrado en Hollywood un terreno muy propicio en el que florecer. En *El arte cinematográfico* David Bordwell y Kristin Thomson destacan que “entre las ventajas de Hollywood estaban el clima, que permitía filmar durante todo el año, y la gran variedad de terrenos —montañas, océanos, desiertos, ciudades— disponibles para rodar en exteriores”.¹⁵

Con los avances realizados durante los primeros decenios en el modelo de representación, como los principios básicos de continuidad (los *racords*) o el uso del plano contraplano, se crean relaciones de espacio y tiempo acordes a un orden de sucesos. Estos principios que se estandarizan en el modelo clásico llevan al cine americano hacia el cine narrativo.¹⁶

Como se menciona en el punto anterior, el cine mudo consigue, ya en los años 20, una forma fílmica sólida que, con la aparición del cine sonoro, sufre un “reinicio” causado por las dificultades técnicas que implican las nuevas tecnologías, como el aislamiento de las cámaras para que los micrófonos no captaran los ruidos que proferían, impidiendo el desplazamiento de esta para la realización de *travellings* o paneos, o que los intérpretes no pudieran moverse a causa del micrófono fijo. Bordwell añade que “el resultado de estas limitaciones fue un breve período lleno de películas estáticas semejantes a obras teatrales”¹⁷, como *Drácula* (1931) de Tod Browning. En los años siguientes estas dificultades técnicas se fueron resolviendo, recuperando así los avances en la forma fílmica. El cine sonoro dio al montaje la capacidad de crear de manera más sólida una diégesis en la narración, creando continuidad temporal entre planos o utilizando el fuera de campo para establecer una relación espacial. Además, el cine sonoro dio pie a la creación de un nuevo género cinematográfico, el musical.

¹⁵ BORDWELL, D. y THOMSON, K. *El arte cinematográfico*. España: Ed. Paidós Ibérica, 1995. p. 456

¹⁶ BORDWELL, D. y THOMSON, K. Op. Cit. p. 458

¹⁷ BORDWELL, D. y THOMSON, K. Op. Cit. p. 472

En los años 30 se comenzó a utilizar la película en color gracias al avance del Technicolor. Esta técnica se había comenzado a utilizar durante los años 20, pero no se terminó de perfeccionar hasta la década siguiente, pasando a utilizar tres negativos de película para fotografiar los tres colores lumínicos primarios para reproducir todos los tonos necesarios. Esto hizo de las cámaras verdaderos armatostes grandes, ruidosos y pesados que tenían que procesar estos tres rollos simultáneamente. Aún que era un proceso caro, mejoraba notoriamente el resultado de las películas, por lo que se extendió su uso hasta principios de los años 70, cuando se sustituye por el Eastmancolor.

Cada avance técnico que se daba en el medio cinematográfico influía y modificaba lo ya establecido, revelando ciertas problemáticas técnicas que, poco a poco, debían irse modificando, consiguiendo así mejorar progresivamente y con cierta rapidez los resultados audiovisuales. El avance del Technicolor mostró una carencia del cine realizado hasta la época, la iluminación (apropiada para el blanco y negro, pero no para el cine a color). Gracias al uso del Technicolor se mejoraron los equipos de iluminación, mejorando no solo el cine a color, sino también los resultados del cine en blanco y negro. Esta nueva iluminación añadió una nueva característica, que fue la mayor profundidad de campo, lo cual llevó a muchos cineastas a experimentar con este nuevo rasgo visual¹⁸. Estos avances hicieron que el cine de la década siguiente fuese muy diferente a lo que visualmente se venía desarrollando hasta el momento, pero la narrativa clásica de Hollywood no cambió en exceso. Como se expresa en el libro de Bordwell y Thomson:

El montaje continuo todavía se considera la norma. El lector puede examinar cómo el plano/contraplano, el montaje paralelo y otras técnicas clásicas operan aún en prácticamente todas las películas recientes. La narración lineal inteligible sigue siendo el factor dominante en este tipo de cine.¹⁹

Como se ha apuntado anteriormente, el cine de Hollywood de 1917 a 1960 sufrió muchos cambios tecnológicos, sin embargo, su modelo de narración apenas lo hizo. Las historias hollywoodienses presentan personajes arquetípicos, los cuales deben resolver un conflicto que turba la vida de los protagonistas, moviéndoles en la búsqueda de una serie de objetivos que pueden lograrse o no. Estas historias canónicas, inamovibles en su estructura, presentaban además el llamado modelo *star system*, caracterizado por la creación de papeles específicos para las estrellas de renombre de la industria. Hasta tal punto estas historias eran canónicas que existían manuales que especificaban la fórmula estructural del guion hollywoodiense, basada en “una

¹⁸ BORDWELL, D. y THOMSON, K. Op. Cit. p. 473

¹⁹ BORDWELL, D. y THOMSON, K. Op. Cit. p. 474

situación inalterada, la perturbación, la lucha y la eliminación de esa perturbación”²⁰.

Estas historias se basaban en el principio de causalidad para la unificación de las mismas, así como un realismo espacial subordinado a la composición formal. El argumento del cine clásico norteamericano respeta un orden, una duración y una frecuencia en los acontecimientos mostrados. La gran mayoría de las veces, este argumento se mostraba fragmentado en dos (un romance, por un lado, y por otros, temas como el trabajo, algún tipo de misión, etc.), que se iban alternando y finalmente convergen en el clímax, como puede verse en cualquier capítulo de una serie televisiva actual, como en *Los Simpson*.

En cuanto al final hollywoodiense, Bordwell añade que “hay dos formas de contemplar un final clásico. Podemos verlo como una coronación de la estructura, la conclusión lógica de una serie de acontecimientos, el efecto final de la causa inicial, o la revelación de la verdad” o “que el final clásico no es en absoluto estructuralmente decisivo, sino un reajuste más o menos arbitrario de ese mundo distorsionado de los ochenta minutos previos”.²¹ Sea como fuere, es innegable que había una fuerte tendencia hacia el final feliz.

Si bien es cierto que la estructura narrativa y las historias del cine clásico se realizaban de forma canónica acorde a los manuales formales, la forma fílmica o de representación narrativa sí que mostraron grandes avances. Ya asumidos los principios de la diégesis fílmica, el cine comienza a experimentar con el tiempo cinematográfico. Previamente sería interesante diferenciar entre el tiempo de la historia y del argumento. El tiempo de la historia es el tiempo que transcurre en el relato, mientras que el tiempo del argumento es lo que se tarda en transmitir la historia.²² La cronología de sucesos y la linealidad temporal, elementos que en el cine de principios de siglo eran inamovibles, comienzan a ser alterados dando pie a nuevas formas temporales, como el *flashback* (presentación de sucesos pasados, teniendo como referencia un tiempo presente) o el *flashforward* (presentación de sucesos futuros, teniendo como referencia un tiempo presente).²³ Además, se modifica la cronología temporal fragmentando el tiempo del argumento o añadiendo recursos como el sumario²⁴ o la frecuencia con la que se muestra un suceso. Por otro lado, la elipsis (la supresión de parte de una acción o en su totalidad) es un elemento que, de forma intrínseca, se utiliza desde los principios del

²⁰ BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción*. España: Paidós Ibérica, 1985. p. 157

²¹ BORDWELL, D. Op. Cit. p. 150

²² BORDWELL, D. Op. Cit. p. 180

²³ BORDWELL, D. Op. Cit. p. 78 - 79

²⁴ Unidad narrativa que resume, a partir de un breve fragmento del argumento, un fragmento de la historia a través de elipsis y que presenta una evolución de un suceso a partir de un punto de partida.

montaje, pero con el paso del tiempo comienza a utilizarse de una forma más activa, formando parte del estilo del montaje o en el ritmo de una escena.

Estas variaciones temporales y espaciales se consiguen unificar dentro del cuerpo fílmico gracias al avance en el montaje y a la utilización del sonido diegético y extradiegético. El cine clásico estandariza determinados recursos que el espectador interioriza y reconoce y que, gracias a esto, forman parte del imaginario colectivo. Un fundido a negro nos evoca el fin de una escena o el final del día, o el sonido de unas arpas nos introduce en un sueño. Estos elementos ayudan a la comprensión estructural del relato y, sobre todo, a la realización del montaje. El recurso más reconocible en el montaje clásico es la llamada regla de los 180° (Fig. 9).

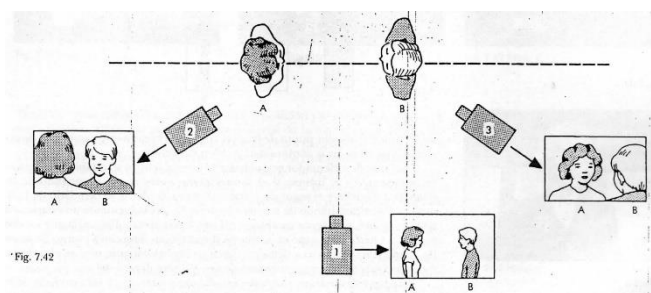


Fig. 9 Esquema descriptivo de la regla de los 180°.

Esta disposición de los planos respetando el eje y la angulación, propiamente dicha, ayudan a ubicar espacialmente a los personajes en una conversación. Bordwell y Thomson aclaran:

El eje de acción determina un semicírculo, o un área de 180°, donde se puede emplazar la cámara para presentar la acción. En consecuencia, el cineasta planeará, filmará y montará los planos de forma que respeten esta línea central.²⁵

En el periodo clásico, el sonido adquiere un papel mucho más importante. Como ya se ha mencionado, el músico de cine no sólo amenizaba las proyecciones, sino que también debía transmitir determinadas sensaciones según qué se estaba proyectando. En el cine clásico, la banda sonora no sólo potenciaba estas sensaciones, sino que podía modificarlas si así se requería, ya que el sonido condiciona la forma en la que interpretamos lo que vemos. En este periodo, el sonido contaba con tres vertientes, los diálogos, los efectos de sonido y la música, los cuales no eran elementos rígidos, sino que se podían entremezclar. Un ejemplo que destacan Bordwell y Thomson es el de *Psicosis*,

²⁵ BORDWELL, D. y THOMSON, K. *El arte cinematográfico*. España: Ed. Paidós Ibérica, 1995. p. 262

en el que “cuando una mujer grita, esperamos oír una voz humana y en vez de ello oímos violines «gritando»”.²⁶

Quizás la obra cumbre del cine de este periodo es *Ciudadano Kane* (1941), de Orson Welles. Esta película maneja los códigos narratológicos y de representación filmica a la perfección, lo que le permite romper con algunas de las convenciones del cine del Hollywood clásico. *Ciudadano Kane* es una película contada prácticamente en su totalidad a partir de *flashbacks*, enunciados por múltiples narradores, ya que el tiempo presente de la narración es la muerte de Kane. Además, presenta todos los avances narrativos, visuales, sonoros y de montaje conseguidos hasta la fecha, lo que la hace una película perfecta para estudiar y comprender el cine clásico. Wells hace uso de la profundidad de campo para crear una perspectiva externa en la acción, como por ejemplo en el que Kane es cedido a Thatcher por su madre,²⁷ hace uso de elementos como el sumario, o el ya mencionado *flashback*, o una estructura fragmentada, aunque siga siendo una narración causal.

Entre los años 40 y los 50, el cine de Hollywood desarrolla nuevas experiencias cinematográficas, pero fueron un fracaso a nivel comercial, como *¡Qué bello es vivir!* (1946) de Frank Kapra. Sin embargo, en lo que respecta al guion, en el diálogo o los temas nada había cambiado. Durante los años 50 el cine fue añadiendo cualidades técnicas como el estéreo o la pantalla panorámica en su lucha contra la televisión, y buscando nuevas experiencias que no terminan de encajar, como el Cinerama o el cine 3D (tanto por lo costoso que eran para los estudios y los cines como por ser modas pasajeras). Géneros como el cine negro agotaron la fórmula, el cine clásico estaba en declive, Bordwell y Thomson añaden:

*Pero, a pesar de estas innovaciones técnicas y modas en los tipos de forma narrativa, el estilo básico del cine clásico de Hollywood se mantiene. El montaje continuo todavía se considera la norma. El lector puede examinar cómo el plano/contraplano, el montaje paralelo y otras técnicas clásicas operan aún en prácticamente todas las películas recientes. La narración lineal inteligible sigue siendo el factor dominante en este tipo de cine.*²⁸

Esta afirmación está vigente hoy día. El cine comercial actual mantiene una estructura causal de sucesos, que siguen el llamado “viaje del héroe”, manteniendo un final feliz. Durante los años 50 se gestarán nuevas formas de hacer cine, sobre todo en Europa con el neorrealismo italiano, el cual desafía, con bajos presupuestos, los estándares del cine clásico rompiendo todas las normas construidas. Estos son movimientos como la *Nouvelle Vague* en

²⁶ BORDWELL, D. y THOMSON, K. Op. Cit. p. 298

²⁷ BORDWELL, D. y THOMSON, K. Op. Cit. p. 340

²⁸ BORDWELL, D. y THOMSON, K. Op. Cit. p. 474

Francia o el Nuevo Cine Alemán, y a cineastas como Ingmar Bergman o Andréi Tarkovsky, los cuales hicieron un cine más introspectivo y psicológico, o el cine de los años 60 en Estados Unidos con el declive del sistema de estudios, que abrió paso a nuevos cineastas y nuevas ideas.

3.3. CINE MODERNO: HACIA UN NUEVO LENGUAJE

A la transparencia del cine clásico, suele enfrentarse la opacidad del cine moderno, de manera que la fluidez narrativa del modelo hollywoodiense queda resquebrajada por una especie de cortocircuito que impide la identificación entre la película y su público. El tiempo y el espacio se convierten en materias dúctiles y transpirables, tan volátiles como la centralidad del plano, a su vez cuestionada por la nueva condición deambulatoria del actor, que pierde así la iconicidad totémica que le otorgaba el ordenado universo clásico. El azar de lo real interviene en los recovecos de la ficción con el fin de ponerla en duda, de borrar las fronteras que la separan de lo documental. Y la crisis se amplía hasta alcanzar la totalidad del mundo puesto en escena, que se transforma poco a poco en un territorio inseguro, resbaladizo, por donde el viajero debe andar con pies de plomo.²⁹

Como ya se ha mencionado, el cine clásico estaba basado en una estructura narrativa de causalidad, fuertemente anclada en el plano-contraplano y en el *raccord*, elementos que fortalecían la continuidad. Por su parte, el cine moderno buscará a partir de ahí romper con esos convencionalismos para que cada cineasta busque su propia voz. En los distintos territorios, este paso hacia la modernidad cinematográfica se hará desde distintos puntos de vista, más o menos rupturistas, y en distintos momentos. Si bien es cierto que entre algunos de estos países este avance se da un poco antes debido a las distintas situaciones socioculturales y económicas, este paso del cine a lugares inexplorados se da a mediados de los 50 y principios de los 60. Dada la gran cantidad de territorios en los que los cineastas comienzan a romper con el modelo de representación clásico, como Alemania o Italia, este texto se centrará en los dos territorios en los que más se ha profundizado, Francia y Estados Unidos.

En Francia, la modernidad en el cine entra de la mano de la *Nouvelle Vague*, un movimiento que aúna a los cineastas y críticos de la revista *Cahiers du Cinéma*. Al tratarse de auténticos cinéfilos, los cineastas de este movimiento mantienen un diálogo constante con el cine clásico americano, sobre todo con autores que bordean esta modernidad, como Hitchcock o Welles. Se caracteriza por ser un cine de autor que rompe con los convencionalismos estéticos y

²⁹ LOSILLA, C. *La invención de la modernidad: historia y melancolía en el relato del cine*. Tesis Doctoral Universitat Pompeu Fabra, 2010. p. 69

narratológicos, así como con plurales formas de abordar la praxis cinematográfica.

El año 1959 es clave para la *Nouvelle Vague* gracias a tres estrenos: *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard, *Les 400 coups* de François Truffaut e *Hiroshima, mon amour* de Alain Resnais. Los tres films óperas primas de sus respectivos autores, siendo quizás la más representativa la de Godard por ser la más rupturista con el modelo clásico.

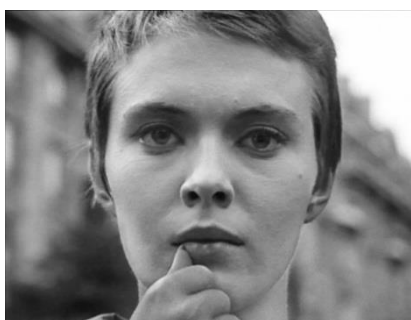


Fig. 10 *À bout de souffle*, 1959. Mirada a cámara.

À bout de souffle (1959) es una película realizada con muy pocos medios, pero con una enorme libertad creativa, que explora campos que el cine aún no había explorado. La ruptura que plantea no es solamente la película propiamente dicha, sino también con la propia industria (utiliza cámaras de reportaje, prescinde de la iluminación convencional de estudio, opta por decorados naturales, no cuenta con créditos, etc.)³⁰. Godard deslumbra al mundo con una película que rompe todos los convencionalismos, saltándose los *racords*, incluyendo miradas a cámara (Fig. 10) y realizando un montaje único, faceta en la que el cineasta francés destaca por encima de las otras. Santos Zunzunegui destaca al respecto del montaje:

*En À bout de souffle hace su aparición uno de los procedimientos que, de forma progresiva, acabarán convirtiéndose en una de las marcas de estilo del cineasta: el ejercicio de bricolage, (...) que consiste en la utilización por parte del artista no de materias primas sino de materiales previamente elaborados, trabajando con restos, sobras, fragmentos de obras preexistentes, dando lugar a (...) "composiciones heteróclitas".*³¹

La *Nouvelle Vague* animaba a los intérpretes a improvisar, generando escenas como la del cuarto de baño en *À bout de souffle*, creando diálogos imprevisibles de ritmos variados. Esta película, que rompe de forma tácita con los convencionalismos clásicos, tiene una gran admiración hacia los cineastas de Hollywood, cuyo protagonista referencia a Humphrey Bogart con su gesto o con las miradas a cámara, algo prohibido en el cine de Hollywood. Esta ola de cineastas franceses supo aprovechar la crisis del sector cinematográfico a finales de los 50 y, apoyándose entre ellos, realizar películas de bajos presupuestos. Esta ventaja hizo que cineastas como Godard realizaran once películas entre 1959 y 1966.

Estos géneros modernistas que recorren Europa a mediados de siglo intentando dialogar con el espectador de forma distinta al cine clásico, tardan en llegar de una forma más rupturista a Estados Unidos debido al sistema de estudios o el *star system*. Autores como Orson Welles o Alfred Hitchcock se

³⁰ VVAA. *Nouvelle Vague: una revolución tranquila*. Valencia, MuVIM. 2006. p. 91

³¹ VVAA. Op. Cit. p. 95

aproximan a esta modernidad sin llegar a ella, llevando al lenguaje cinematográfico a nuevos puertos. Sin embargo, con la crisis del modelo de estudios de Hollywood de los años 50 y 60, aparecen nuevos cineastas o cineastas del modelo clásico que buscan nuevas formas de expresión. A diferencia de la *Nouvelle Vague*, este salto a la modernidad no es tan rompedor, sobre todo en la estructura, aunque sí cuestiona al modelo clásico y dialoga con sus estándares. Los cineastas clásicos se ven atraídos por la modernidad, mientras los modernistas acuden una y otra vez al cine clásico para inspirarse³². Mientras que en los años 60 cineastas como Bergman, Buñuel, Fellini, Kurosawa, Polanski, Truffaut o Godard realizan un cine magistral en todo el mundo, en Estados Unidos esta ola no termina de revolucionar el cine, aunque ya se ve a jóvenes cineastas como Kubrick y posteriormente Coppola, Scorsese o David Lynch que traerán al cine americano nuevos puntos de vista.

Los años 60 son claves para comprender los cambios que sufre el cine y que cambian por completo la industria cinematográfica, abriéndose a nuevos horizontes, no solo en los resultados, sino en su propia realización, financiación o distribución, así como en su lenguaje y modelos de representación. Un cambio que viene desde la libertad creativa y de ejecución, que choca con la estandarización de un modelo caduco en su fondo, pero no en su forma, que sigue llenando las salas de cine, cambiando pistoleros y detectives por superhéroes. En contraposición, un cine de autor que desafía la normatividad de las grandes producciones, que se pregunta cosas y mantiene un diálogo con el espectador. La crisis del modelo clásico dio paso a un nuevo cine capaz de todo, recuperando el asombro ontológico que provocó aquella proyección de 1895 en el Salón Indio del Gran Café, en Francia. Bendito asombro.

³² LOSILLA, C. *La invención de la modernidad: historia y melancolía en el relato del cine*. Tesis Doctoral Universitat Pompeu Fabra, 2010. p. 328.

4. REFERENTES

Los referentes elegidos para la realización de la producción artística de *El Extraño* surgen de la búsqueda de elementos narratológicos próximos a lo deseado con el trabajo práctico y su estudio. Los tres *films* presentados en este apartado tienen una conexión con el proyecto, tanto en la forma como en el fondo, cuyo análisis sirve de distintas formas para la resolución del cortometraje elaborado, como el estudio del tiempo narrativo, el uso de elementos semióticos, el análisis del montaje o el sonido, así como de la escala de planos o de los movimientos de cámara.

4.1. CARRETERA PERDIDA (1997), DAVID LYNCH

Carretera Perdida (Fig. 11) es una película escrita y dirigida por el estadounidense David Lynch, estrenada en 1997. Lynch es un cineasta que utiliza el lenguaje cinematográfico y las herramientas narratológicas como pocos, y esto se debe, entre otras razones, a su construcción de la diégesis fílmica. Es capaz, casi de la nada, de crear una continuidad espaciotemporal desde su propia ruptura, gracias a su utilización del sonido o del uso de la mirada como conector. Y es esta valentía en el uso del lenguaje cinematográfico lo que lo hace especial, ya que en su cine no hay límites ni miedos a lo que se puede o no se puede hacer, dando como resultado algo que va más allá de lo que se suele entender por cine.

Carretera Perdida es una película que utiliza, de forma magistral, una narración no lineal, donde se administra la información al espectador por el uso de distintas figuras narratológicas. Un ejemplo lo podemos encontrar en cómo se nos muestra la evolución del trastorno del protagonista a través de la música o cómo descubre que asesina a su mujer a través de vídeos anónimos, como una mirada *voyerista* a un recuerdo enterrado en su mente. *El Extraño* utiliza un agujero en una pared como una mirada a los recuerdos del protagonista, los cuales presentan cambios con lo realmente sucedido, utilizando símbolos que sustituyen la realidad.

Otro de los elementos que nos sirvió de referente es la utilización de una narración no lineal. Esto puede entenderse desde un punto de vista más clásico, en el que para ello se utilizan saltos como *flashbacks*, *elipsis* o *flash forwards*, o cómo la ruptura en la línea temporal presenta sucesos que corresponden a distintos momentos temporales son presentados al mismo tiempo, es decir, pasado y presente son presentados a la vez.

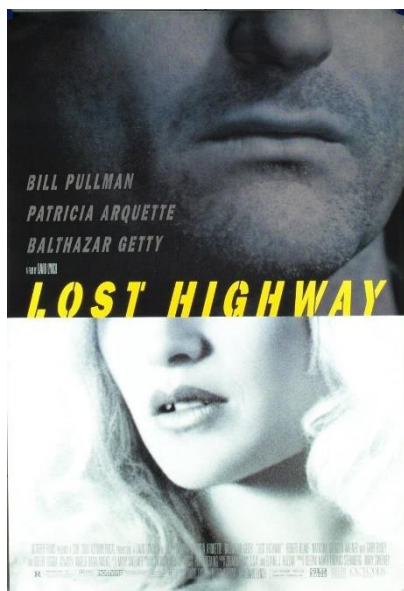


Fig. 11 *Carretera perdida*, 1997. Póster.



Fig. 12 *Madre!*, 2017. Póster.

4.2. MADRE! (2017), DARREN ARONOFSKY

Dirigida y escrita por Darren Aronofsky, *Madre!* (Fig. 12) es una película que apenas cuenta en su mayoría con tres tipos de planos, el primer plano frontal, el primer plano desde atrás y el uso del punto de vista, los cuales giran en torno a la protagonista. Solo vemos, oímos y sentimos lo que ella ve, oye y siente, lo cual sumerge al espectador en una experiencia cinematográfica muy interesante, en la que uno se ve abrumado por lo que sucede. Este uso de los planos y del punto de vista es también muy importante en el proyecto expuesto en este trabajo. Este tipo de propuesta, magistralmente llevada a cabo en *Madre!*, es muy difícil de realizar, ya que en el proceso del montaje hay que conseguir hacer rimar estos planos sin caer en la repetición. Es por ello por lo que se efectuó un análisis del montaje de esta película con la intención de conseguir el resultado deseado.

Otro elemento a destacar, no ya en *Madre!*, sino en toda la filmografía de Aronofsky, es el uso de la metáfora. La sustitución de determinados elementos concretos por otros de carácter más simbólico es un recurso muy utilizado en el medio cinematográfico, pero en la obra de Aronofsky tiene un peso a destacar. En *Madre!* el ritmo del film es tal que apabulla al espectador y no le deja pensar qué es lo que está viendo, gracias al uso del punto de vista, pero es que toda la película es una metáfora sobre el mito cristiano de la creación cristiana. En *El Extraño*, las metáforas y referencias ocupan un papel muy importante en la obra, ya que nos ayudan a comprender, no solo qué se está contando, sino cómo se está contando.

4.2. EL QUIMÉRICO INQUILINO (1976) ROMAN POLANSKI

El Quimérico Inquilino (Fig. 13) es una película dirigida, escrita (adaptada de Topor) y protagonizada por el cineasta francés Roman Polanski, estrenada en 1976. Este film realiza un espléndido ejercicio estructural, componiendo una narración enrevesada en la que el punto de vista en el que son vistos los sucesos altera a los mismos, dando al espectador varios ángulos por los que abordar la película. Estos dos recursos narrativos que aborda Polanski en el film en cuestión son muy interesantes, ya que en cierto modo desafía al espectador a leer el largometraje de forma más atenta, lo cual pretende el proyecto presentado en este trabajo. Este es un recurso que también se le puede atribuir a Lynch, de hecho, se hace, pero desde un punto de vista completamente distinto, quizás un punto de vista que se aleja más de los códigos narratológicos clásicos. Pero es gracias a esta diferencia a la hora de abordar cuestiones similares, lo que ayuda a una persona que busca contar sus propias historias, que la nutre y la ayuda a valerse de ambos para buscar un camino propio, empresa que poco a poco, proyecto a proyecto, se irá consiguiendo.

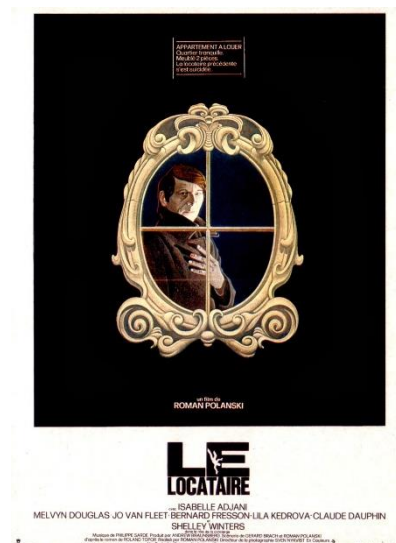


Fig. 13 *El quimérico inquilino*, 1976. Póster.

5. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

5.1. CONSIDERACIONES PREVIAS

La intención de este proyecto audiovisual parte de aplicar los conocimientos adquiridos, mediante el proceso de investigación teórico, a una narración de ficción previamente planteada. Es decir, encontrar dentro de las posibilidades que ofrece el lenguaje cinematográfico, la mejor manera de desarrollar un relato.

A través de los textos consultados y el desarrollo del apartado teórico de este documento, se llegan a ciertas conclusiones que desembocan en una toma de decisiones crucial para la ejecución de la producción artística. Decisiones como el predominio del primer plano, el punto de vista o la importancia del sonido, enfatizan y subrayan determinadas emociones y sucesos imprescindibles en el relato, que cambian la manera de entender el resultado final.

Dada la situación tan excepcional que atravesamos, el proyecto sufrió varios cambios y retrasos que han afectado al resultado que se pretendía alcanzar, pero que se fueron modificando y solucionando conforme iban surgiendo. De esta forma se replantearon determinados elementos que terminaron reforzando la idea original, tales como la supresión de otras localizaciones, cambios en el equipo o en el elenco. De igual manera, la situación afectó de forma directa en la forma de organizar al equipo y sus funciones, debiendo suprimir lecturas de guion o ensayos.

Pese a todos estos inconvenientes que afectan, todavía más, a un proyecto colectivo como este, el resultado, desde la producción hasta su difusión, logra cumplir con las expectativas planteadas a su inicio.

5.2. *EL EXTRAÑO*: CORTOMETRAJE DE FICCIÓN³³

El Extraño es un cortometraje de ficción que se adentra en la vida de Alan, un escritor con esquizofrenia, que un día presencia en una habitación de hotel cómo su pareja, la cual sufría depresión, se suicida. Años más tarde, intentando escribir su nueva novela en ese mismo hotel, ahora fuera de sus recuerdos, descubre un agujero en la pared que le permite ver la habitación de al lado, pero es aquí cuando la realidad de Alan se tambalea y le hace recordar su pasado.³⁴

Este relato de suspense y terror está realizado y estructurado desde el punto de vista del personaje tanto visual como auditivo, mostrando siempre lo que él

³³ Anexo 2. *El Extraño*, Cortometraje.

³⁴ Anexo 3. Sinopsis.

ve, siente, oye e interpreta, tanto en su presente como en su propio pasado, ya que estos dos puntos de vista se alternan constantemente. Su percepción altera el relato, el cual cuestiona qué es real y qué no en todo momento, dando pie a distintas interpretaciones.

La historia comienza con un sueño, en el que vemos a la pareja de Alan, sin ojos, como en un mundo de sombras, que simboliza el recuerdo del suicidio en la mente del protagonista, un recuerdo borroso y oculto en su psique que emerge. Este sueño se muestra tanto dentro de su mente como fuera, ya que se alterna con la propia chica descendiendo hacia él, acabando con un grito que le despierta. A su vez, entre estas imágenes, se nos muestran pequeños fragmentos que nos desvelan sucesos como el suicidio. Al despertar, Alan se levanta, se sirve una copa de whisky y mira con cierta frustración la máquina de escribir en la cual aún no ha sido capaz de escribir absolutamente nada. Se asoma a la ventana y ve a un hombre en la calle. Esta visión representa al propio Alan llegando al hotel la noche de la trágica muerte de su amada. Pero esta visión se interrumpe por la llegada del botones del hotel, que le trae una nota que le han entregado para Alan. Esta nota coincide con el trozo de papel que falta en una libreta que se encuentra en la mesa que está al lado del sillón. Es aquí cuando el protagonista comienza a oír unas voces que le distraen de su tarea, escribir. Creyendo que provienen de la habitación de al lado, Alan aporrea la pared con la intención de que guarden silencio, pero esto no funciona, y la habitación entera comienza a tambalearse, dejando caer el cuadro con la reinterpretación de *Orestes perseguido por las furias* (Fig. 14) y dejando al descubierto un pequeño agujero. Estas voces y golpes provienen de la frágil mente de Alan. Al mirar por el agujero, descubre que puede ver la habitación de al lado. En ella ve a una pareja intimando, que más adelante descubriremos que se trata de Alan y su novia. Asombrado por lo que ve, comienza a escribir sobre ello, hasta que de repente para y vuelve a mirar esperando que lo que observe le dé más material para su novela. Pero al observar ve que la pareja ya no se encuentra en la habitación. En su lugar hay un charco negro en el suelo. Extrañado, deambula por la habitación pensando qué pudo haber ocurrido. Este líquido negro simboliza lo que en la antigua Grecia llamaban bilis negra, la cual estaba directamente relacionada con la locura del individuo. Alan siente una fuerte conexión y atracción por esta pequeña ventana a otra vida, que en realidad es la suya, y que nos va relatando los años de relación de la pareja, desde la felicidad de los inicios hasta el suicidio, todo por culpa de su trastorno.



Fig. 14 Cuadro: reinterpretación de *Orestes perseguido por las furias*.

Al volver a mirar por el agujero, Alan vuelve a encontrarse con la pareja, pero esta vez algo va mal. El hombre llora desesperadamente mientras ella intenta consolarlo. De repente, la chica levanta la mirada y mira directamente al protagonista. Asustado, Alan vuelve a colgar el cuadro y se sienta en el sillón deseando que no le hayan visto. Desde allí observa el cuadro, que de repente

se quiebra. Se apagan las luces y sale humo de la pared. Este hecho representa cómo la realidad de Alan se fragmenta y el tiempo se rompe. Otro de los elementos que nos remarcan la idea de que el tiempo se ha detenido, que el pasado y el presente ocurren a la vez, es el reloj de la mesilla de noche, el cual en todo el cortometraje marcará la misma hora.

En cuanto la luz vuelve, Alan corre hacia el agujero y vuelve a mirar y observa a la joven muerta en el suelo, llena de bultos que supuran sangre negra. El hombre está arrodillado frente al cadáver, con las manos cubiertas del mismo líquido negro. Este hombre se levanta y mira Alan. Esta es la primera vez que se muestra que tiene el mismo rostro que el protagonista. Alan se aleja del agujero, comienza a tener arcadas y vomita en el suelo bilis negra. Se dirige a su maletín para limpiarse y al volver el vómito ya no está. Se sienta para detenerse a pensar un momento y es cuando su doble entra en la habitación. En este momento, su alter ego toma la posición de Alan al volver al hotel la noche en la que su novia se suicidó. Corre hacia él y los papeles se intercambian, tomando Alan su posición y su pareja la posición de Alan, desvelándose el trágico final. La cámara se introduce en el agujero, el cual se transforma en el ojo de Alan al despertar de la pesadilla. Un final abierto que da lugar a distintas interpretaciones.

En el protagonista, Alan, se buscaba a un personaje que no tuviera clara su identidad o su estado de ánimo. Haber borrado de su mente el suicidio de su pareja hizo que olvidara parte de su ser, lo que le lleva a no saber gestionar su trastorno mental, hecho importante para hacer que la narración avance. No es un hombre hablador, ni exterioriza sus emociones. Todo ello genera un personaje reflexivo y curioso frente a lo que ve y oye, intentando comprender y resolver el puzle incompleto que es su mente.

El personaje del botones es un personaje totalmente secundario que nos sirve para introducir la nota que el propio Alan se ha escrito, además de para mostrarnos quién es Alan, por qué está allí y parte de su forma de ser. El botones es un personaje curioso y extraño que transmite cierta repulsión, con rasgos casi caricaturescos. Se pretendía que, pese a ser un papel pequeño, tuviera personalidad y aportara cierta estética al relato.

Finalmente, el personaje femenino, interpretado por Marina Olivares, presenta ciertas peculiaridades, ya que es mostrados en distintos momentos temporales y desde el recuerdo borroso y maltrecho del protagonista, por lo que en momentos tiene un aspecto casi animal y monstruoso, en otros un aspecto más feliz y orgánico, y en otros una apariencia angelical con un rostro triste. En el relato, el punto de vista juega un papel muy importante, por lo que a medida que avanza vemos a este personaje de formas muy distintas, desvirtuando el relato, y no es hasta el final que podemos componer un retrato más cercano a la realidad del propio personaje: un ser triste que no

pudo aguantar la pesada losa que debía cargar. El hecho de que no tenga nombre es fruto de que se nos presenta a este personaje desde el punto de vista de Alan, que va recordando poco a poco su rostro y su forma de ser hasta llegar a la escena final.

5.3. PROCESO DE REALIZACIÓN

A partir de la idea inicial se desarrolló una estructura y finalmente un guion literario, que supuso el comienzo de la planificación del storyboard y guion técnico. Se realizó un *casting* presencial al que acudieron cuarenta actores y actrices de los que se seleccionaron tres personas. Mientras tanto, se buscaron las localizaciones y se realizó la puesta en escena. Para ello hubo que buscar y fabricar los elementos de atrezzo, pintar la habitación y distribuir los elementos para conseguir la escena final. Por otro lado, se buscó el equipo técnico, parte del cual fue proporcionado por la universidad, así como el equipo de profesionales que colaboraron en distintos departamentos. El rodaje estaba previsto para el trece de marzo, pero con el estado de alarma decretado, hubo de posponer el rodaje hasta el 17 de julio. Este hecho hizo que cambiaran determinados sucesos de la historia por lo que supuso la pandemia, teniendo que realizar todo el corto en una sola localización, además de cambios en el equipo y en el elenco. El rodaje duró tres días, grabando un total de 137 planos, y cumpliendo con todas las normativas sanitarias para proyectos audiovisuales. Posteriormente se grabaron algunos planos extra sin necesidad de actores, los sonidos de ambiente y las fotografías para el material promocional. Con todo el material realizado, se pasó al montaje, la realización de efectos visuales, el diseño de sonido y banda sonora, y la corrección de color, así como los títulos de crédito. Finalmente se diseñó el cartel promocional.

5.3.1. PREPRODUCCIÓN

La idea de este guion surge de la inquietud personal por las enfermedades mentales, en concreto la esquizofrenia, no por ninguna proximidad a un caso ni nada parecido, sino más bien por la curiosidad del funcionamiento cerebral de una persona con tal diagnóstico. El proceso de escritura de un guion literario duró aproximadamente seis meses, ya que se compone de varias fases, cada una de las cuales se centra en un aspecto concreto con la intención de reforzar todos los aspectos de una historia de ficción. El primer paso consistió en informarse e investigar sobre el tema principal de la obra, enfermedades mentales, esquizofrenia y locura. Este proceso consistió en la búsqueda de testimonios reales en la red, así como del cuadro clínico de este

tipo de enfermedades. Además del apartado clínico, se investigó a nivel histórico y social, así como leyendas y mitología, además de casos concretos. A su vez, y esto es algo más personal, se realiza una búsqueda por el mundo del arte, más concretamente en la pintura, como referentes visuales³⁵, en este caso Francis Bacon, Edward Hopper y Edvard Munch. Con esto se busca ficcionar un contexto en base a determinados cuadros, como si formaran parte del guion, lo que ayuda a concretar algunas escenas.

Con la investigación hecha y los referentes artísticos seleccionados, el guion³⁶ se fue concretando, llegando a tener una historia más o menos sólida, en la cual se consiguió tener un principio y un final. Con este primer acercamiento se realizó el desarrollo de personajes³⁷ para así dotarlos de una profundidad mayor y un vínculo o conexión entre ellos, haciendo que aparezcan nuevos personajes y desechando otros. Esto hizo que la historia mutara, dando pie a un nuevo final y nuevos significados. Es importante estar abierto a los cambios que el propio relato te ofrece, y entender que un guion nunca está cerrado, ya que, en el proceso de rodaje, así como en el montaje, la historia está cambiando y creando nuevos significados.

Posteriormente se realizó un análisis de cada escena para darle una razón de ser. Es decir, se dotó a las escenas de una intención que aportara a cada una de ellas elementos significantes para la evolución y desarrollo del relato. Este proceso modificó la línea temporal de sucesos, alterando la cronología del relato de lineal a no lineal. *El Extraño* es un cortometraje en el que la línea de tiempo no sólo cuenta con saltos temporales, sino que distintos momentos de la historia se muestran a la vez. Este recurso nos ayuda a mostrar sucesos más allá del tiempo del relato.

Con el guion finalizado, se pasó al desarrollo del guion técnico³⁸ y storyboard.³⁹ Este paso se realizó con el director de fotografía y co-realizador del trabajo práctico Miguel Yubero, al cual se le dieron algunas directrices para hacer la dirección de fotografía: la importancia del punto de vista subjetivo del protagonista y que la cámara se centrara en él. Tanto el proceso de realización del guion técnico como el del storyboard hubo que realizarlo dos veces debido a los cambios impuestos por la pandemia, lo que retrasó otras labores. En cada paso del proceso, pese a que determinadas tareas correspondían a uno de los dos, siempre tomábamos las decisiones finales conjuntamente, presencialmente cuando se pudo o de forma telemática con el estado de alarma. Afortunadamente, el proceso de elección del elenco pudo ser

³⁵ Anexo 4. Referentes pictóricos para la puesta en escena.

³⁶ Anexo 5. Guion Literario.

³⁷ Anexo 6. Desarrollo de personajes.

³⁸ Anexo 7. Guion Técnico.

³⁹ Anexo 8. Storyboard.



Fig. 15 Cartel promocional para el casting con el nombre provisional del cortometraje.



Fig. 16 Simulación 3D de la habitación.



Fig. 17 Bocetos de detalles de la habitación.

presencial, el cual se realizó abriendo una convocatoria por medio de varias webs especializadas (Fig. 15), presentándose, entre casting presencial y videocasting un total de 46 personas para los tres papeles ofertados. A cada uno de los participantes se le proporcionó una separata⁴⁰ para que se pudieran preparar el personaje. Finalmente, los escogidos⁴¹ fueron Adrià Lerma para el papel del botones, Marina Olivares para el papel de su pareja (la cual no tiene nombre debido a que el protagonista la borró de su mente), y Jorge Silvestre para el papel de Alan, el cual tuvo que ser sustituido por Jorge de Guillaie a causa de los cambios de fecha.

Otro proceso importante en la preproducción fue la creación de la puesta en escena⁴² de la única localización del cortometraje. Para el diseño de esta se buscaba un aspecto degradado, similar al de la habitación de un viejo motel de carretera que a su vez refleje el interior del protagonista. Para ello se hicieron simulaciones en 3D y bocetos (Fig. 16 y 17). Se eligieron las paredes rojas llenas de humedades para representar la mente de Alan, una mente dañada y maltrecha. Todas las paredes del mismo color, así como las cortinas, refuerzan la idea de que no tienen escapatoria, no puede huir por más que su mente quiera olvidar.

Los muebles viejos y una iluminación tenue han sido escogidos para acentuar la soledad y el abandono por la vida. Además, el atrezzo⁴³ como el reloj o el teléfono fueron adquiridos y modificados para que estuvieran más cohesionados con el resto de los elementos. Para la creación del cuadro, se le encargó a la estudiante María Lara la elaboración de la reinterpretación del cuadro de *Orestes perseguido por las furias* y a María Mas la elaboración del marco, realizado con látex. Además, se fabricaron varias prótesis de látex para los efectos especiales, así como la adquisición de sangre falsa, la creación del charco negro elaborado con silicona líquida y colorante o el vómito, hecho con miel y colorante alimenticio. El resto de mobiliario, como la cama, el sillón o el escritorio fueron prestados por otras vías. La localización de la habitación estaba ubicada en un pequeño pueblo llamado Marines Viejo, lo que supuso decenas de viajes para la elaboración de la puesta en escena, así como el transporte del material técnico como del equipo.

Para finalizar, se solicitó al elenco las medidas para el vestuario.⁴⁴ Las prendas del botones fueron un pantalón de vestir oscuro, una camisa gris y un chaleco, junto a una pequeña chapa identificativa elaborada mediante dos tarjetas. El vestuario de Alan se compuso a partir de una camisa a cuadros, pantalones

⁴⁰ Anexo 9. Separatas y descripción de personajes.

⁴¹ Anexo 10. Casting: Seleccionados

⁴² Anexo 11. Puesta en escena.

⁴³ Anexo 12. Atrezzo.

⁴⁴ Anexo 13. Vestuario.

vaqueros, camiseta interior gris y botas marrones, y el del personaje femenino constaba de lencería negra, un vestido negro y un vestido blanco que fue elaborado a mano por una tienda especializada.

El cortometraje se realizó con una cámara Blackmagic Pocket Cinema 4k con varios objetivos. El sonido directo se captó con una grabadora Zoom H6 y un micrófono Sennheiser MKE600, así como micrófono de solapa. Otros elementos técnicos utilizados fueron un equipo de luces led proporcionado por el departamento DCADHA, así como trípode para vídeo. Además, fue utilizada una máquina de humo, pantallas reflectoras, steadycam electrónica, chroma o pantallas de previsualización, entre otros.

El equipo fue compuesto por Miguel Yubero como director de cámara e iluminador, Marta Cazalla como ayudante de cámara e iluminación, María Mas como atrecista y efectos especiales, María Lara para la foto fija y *making off*, Paula Armijo como ayudante de dirección, Elena Bru como ayudante de dirección y efectos especiales, Roberto Arjona como técnico de sonido, Ferrán Monzó como Script, Alba Mayor como maquilladora y efectos especiales y Gabriel Ibañez como director.

Se elaboró un desglose de rodaje por días, condicionado por los calendarios personales del elenco actoral. Esto, junto a las obligaciones del protocolo, supuso sesiones de rodaje de hasta diez horas, rodando una media de casi cincuenta planos al día. Se realizó el protocolo Covid-19⁴⁵ para proyectos audiovisuales, teniendo que desinfectar y airear la localización cada tres horas, así como el equipo técnico y las zonas comunes.

5.3.2. PRODUCCIÓN

El equipo pasó un total de cuatro días y tres noches en la localización, utilizando el primer día para organizar los distintos departamentos, así como el equipo técnico, el protocolo y el desarrollo del primer día de rodaje, además de resolver las posibles dudas. Este día fue importante ya que, por el estado de alarma, no se pudo tener la misma organización previa con todo el equipo ni se pudo realizar una lectura de guion conjunta, pruebas de maquillaje y vestuario o las pruebas de prótesis.

⁴⁵ Anexo 14. Protocolo COVID-19.

Antes de entrar en materia, es importante destacar que se hizo un gran esfuerzo en la organización de cada día,⁴⁶ ya que determinados elementos como la realización de maquillaje prostético, utilización de croma o el rodaje con el protocolo Covid-19 nunca se habían hecho anteriormente, pero el equipo hizo un grandísimo trabajo para cumplir cada día dentro de las horas previstas la cantidad de metraje estipulado en el plan de rodaje (Fig. 18).

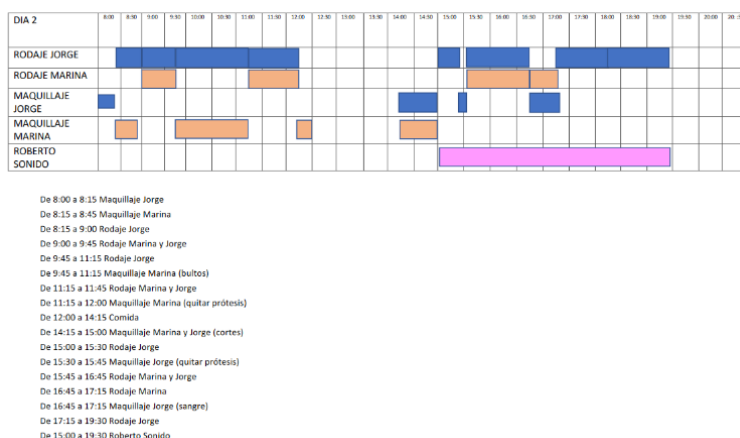


Fig. 18 Horario del segundo día de rodaje.



Fig. 19 Gabriel Ibañez y Jorge de Guillaes hablando.

El primer día de rodaje fue el más intenso, grabando un total de 57 planos. Procuramos organizar en esta primera sesión los planos más sencillos, ya que gran parte del equipo llevaba bastante tiempo sin rodar y era importante coger ritmo para las siguientes dos sesiones. Este día solo se grabó con el protagonista y, puesto que el guion apenas presenta diálogos y las acciones son relativamente sencillas, apenas hubo que repetir tomas. La sesión comenzó a las ocho y media de la mañana maquillando a Alan, mientras el equipo de dirección realizaba apuntes previos para cada plano. El equipo de cámara y puesta en escena organizaba el set y las luces para el primer bloque de planos que se iban a rodar. Como la localización era pequeña y los tiros de cámara giraban en torno al protagonista, se decidió no organizar el rodaje por escenas, sino por posiciones de cámara.⁴⁷ Esta decisión agilizó el rodaje en el apartado técnico, aunque por otro lado había que recordar al elenco en qué momento del relato se estaba grabando. Es por ello por lo que, además del desglose, cada miembro del equipo contaba con un guion y un storyboard con los planos a rodar día por día para que fuese más sencillo ubicarse (Fig. 19). Esta primera sesión acabó a las nueve de la noche ya que se tenían que grabar dos planos nocturnos y la luz por aquellas fechas se iba sobre esa hora.

El segundo día fue bastante más complejo ya que, pese a rodar menos planos, unos cuarenta, contábamos con aplicación de prótesis,⁴⁸ cambios en el set y

⁴⁶ Anexo 15. Órdenes de rodaje.

⁴⁷ Anexo 16. Planificación por planos.

⁴⁸ Anexo 17. Prótesis.

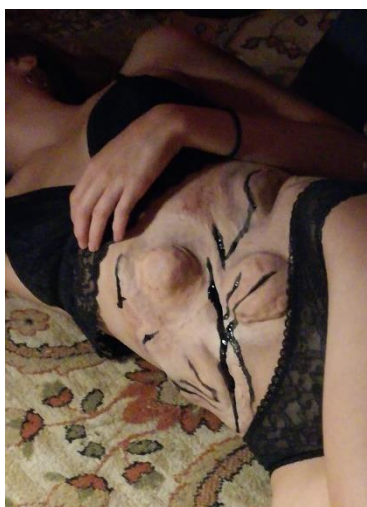


Fig. 20 Detalle de las prótesis en Marina Olivares.



Fig. 21 Gabriel Ibáñez, Jorge de Guillaes y Adrià Lerma hablando sobre la escena.

escenas que requerían más preparación actoral. El día comenzó más pronto, a las ocho, con el protagonista, aprovechando que había mucho trabajo de maquillaje con la actriz. En los desgloses y los horarios,⁴⁹ se puede apreciar el trabajo organizativo para aprovechar al máximo el tiempo, ya que no podíamos contar con más días para grabar con el elenco, lo que supuso dividir al equipo en determinados momentos. A su vez este fue el primer rodaje de ficción de la actriz Marina Olivares, lo que conllevó repetir más tomas en un principio. Esto sirvió mucho para desarrollar habilidades en la dirección actoral, un campo complejo y apasionante.

Otro factor que añadir fueron los continuos cambios en la escena, ya que había que acondicionarla para recrear tanto la propia habitación en la que se encontraba Alan como la habitación que observaba por el agujero. Pero lo que (Fig. 20) y cortes necesarios. Tres personas se encargaron de esta labor en la cual solo una contaba con experiencia, y esto es algo que conviene destacar, ya que en este proyecto se decidió arriesgar realizando por primera vez prácticas como la realización de prótesis, la utilización del croma o la creación de un espacio escenográfico prácticamente de cero. Este día finalizó a las nueve de la noche, teniendo que aplazar para el día siguiente los planos en los que el protagonista vomita. Por suerte, en el plan de rodaje se estipuló en el tercer día un horario para grabar o repetir planos que faltaran o salieran mal.

El tercer día se grabaron, a primera hora, la escena del botones y los planos en los que Alan vomita, ya que el protagonista debía irse a Madrid. Esto ocupó toda la mañana. Al no contar con un pasillo para los planos del botones (Fig. 21), se utilizó un tablero de madera envejecido que ocupara todo el plano, consiguiendo una continuidad estética. Una vez acabada, parte del equipo se puso a preparar la comida y otra parte a realizar una sesión de fotos para la realización del cartel del cortometraje.⁵⁰ Después de comer el equipo de maquillaje colocó las prótesis en los ojos de la actriz para grabar los planos con croma y los planos del inicio del sueño. Para grabar con croma hay que tomar medidas de referencia tanto del plano en el que van a ser insertadas como en el propio plano del croma, así como la luz, para que todo encaje. La actriz no veía nada, por lo que hubo que ir con mucha prisa ya que en algunos momentos esto le produjo algo de ansiedad. Para la secuencia inicial del cortometraje, se utilizaron unos plásticos protectores que se utilizan para cubrir muebles a la hora de pintar para difuminar y conseguir un efecto onírico. La actriz se situó detrás del plástico y se le pidió que improvisara movimientos y gestos, mientras la cámara se movía, al igual que el panel de luz. Este día se terminó el rodaje con intérpretes, así como con gran parte del

⁴⁹ Anexo 18. Horarios.

⁵⁰ Anexo 19. Sesión de fotos y cartel.

equipo. Para el resto de los planos, en su mayoría planos detalle, fuimos un equipo de cuatro, y se grabaron a la semana siguiente.

En general, para el poco tiempo del que se dispuso, el resultado fue muy satisfactorio, ya que se pudieron realizar todos los planos dentro de las fechas previstas. Además, el equipo hizo un gran trabajo y la organización fue clave para todo ello.

5.3.3. POSTPRODUCCIÓN

Después del rodaje, se organizó y clasificó todo el material de vídeo y audio con los nombres correspondientes al guion técnico para facilitar la labor de montaje. Este proceso se realizó con los documentos elaborados por el *script*⁵¹ durante el rodaje. Se decidió realizar el montaje del corto con el programa DaVinci Resolve 16 ya que, además de ser gratuito, dispone de mejores herramientas de edición de color y sonido que, por ejemplo, el Adobe Premiere. Para este proceso ambos creadores se reunieron varios días a la semana montando por escenas, y posteriormente por actos, para conseguir el ritmo apropiado en cada uno de estos, labor compleja, ya que requiere de mucha paciencia. Cada plano se sincronizó con el archivo de sonido mediante la claqueta, se seleccionó el fragmento deseado y, si la acción lo requería, se hacía coincidir con el plano anterior. A su vez, cada fragmento de montaje tenía que conseguir transmitir ciertas sensaciones deseadas, por lo que en cambiando la velocidad, aplicando efectos de movimiento en la imagen o con texturas, por ejemplo (Fig. 22).

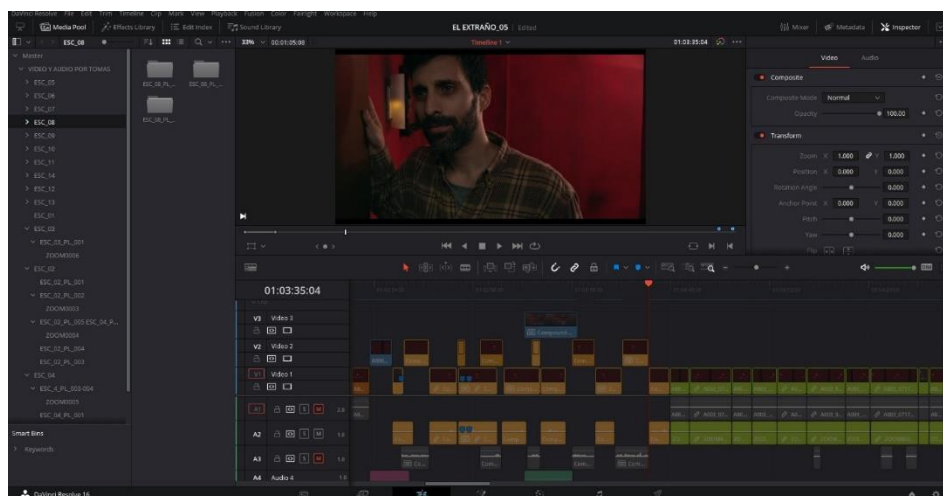


Fig. 22 Montaje del cortometraje en DaVinci Resolve 16.

Una vez realizado el montaje de los planos, se limpió el sonido de cada uno de éstos y, además, se grabaron audios de pasos, golpes o cualquier tipo de

⁵¹ Anexo 20. Script.

sonido necesario para el montaje. Este proceso se realizó mediante lo que profesionalmente se llama *Foley* o doblaje de sonidos. Para ello se utilizó la misma grabadora que se usó para la grabación del sonido directo en el rodaje en una habitación insonorizada, utilizando objetos de distinto tipo para la recreación de los originales, mientras se visualizaba el montaje en una pantalla. A su vez, se creó un diseño de sonido para el montaje final, o sonidos de ambiente que reforzaron y potenciaron determinadas sensaciones que se buscaba transmitir. Esto se hizo mediante un programa llamado Cubase, que posteriormente también se utilizaría para la creación de la banda sonora.

Para los VFX, o efectos especiales digitales, se tuvo la asesoría de un profesional, Alain Laza, para el plano en el que la cámara se mete en el agujero (Fig. 23) fueron realizados por Miguel Yubero y Gabriel Ibañez con los programas DaVinci Resolve 16 y Adobe After Effects. Esta tarea ralentizó el proceso de postproducción debido a la gran dificultad que conlleva realizar operaciones de este tipo para que encajen de forma natural en el resto del montaje. Añadir también, que ninguno de los dos implicados en la realización de este proyecto contaban con gran experiencia en el campo de los efectos especiales, lo que supuso un reto y un aprendizaje constante durante su proceso. A estas alturas del montaje, solo quedaría crear los títulos de crédito, elaborados con un estilo similar al empleado para realizar el cartel promocional (Fig. 24).



Fig. 23 Edición de VFX En DaVinci Resolve 16.



Fig. 24 Cartel promocional

5.3.4. DISTRIBUCIÓN

Con *El Extraño* acabado, se pretende distribuir el cortometraje por todos los festivales, principalmente de género fantástico y terror, tanto a nivel nacional como a nivel internacional. Para ello, además del cartel promocional, se realizará un tráiler del proyecto, así como cuentas en las principales redes sociales para su mayor difusión.

Para la distribución se elaborará una búsqueda de distribuidoras a las que les pueda interesar mover el cortometraje y adquirir un plan de distribución óptimo para el proyecto. Este es un terreno aún inexplorado por el que habrá que aprender a transitar.

6. CONCLUSIONES

A pesar de las dificultades y retrasos producidos por la situación actual de pandemia, se han podido llevar a cabo todas las fases de la producción del cortometraje *El Extraño*.⁵² He disfrutado cada uno de los pasos y de las fases hasta llegar al resultado final, con todas las complicaciones que se han dado y todas las decisiones tomadas. Haber podido contar con un estupendo equipo, colaborativo y entregado a la causa (más durante esas fechas), gracias a los cuales ha podido rodarse el cortometraje. He podido profundizar y conocer mejor el lenguaje cinematográfico y el uso tan diverso que se le da, dependiendo del cineasta. Además, he podido conocer mejor la historia del cine y su evolución y cambios. Todo esto me ha ayudado mucho en la realización de este proyecto, el cual comenzó en agosto del año pasado. Durante este tiempo he aprendido mucho del medio cinematográfico, he podido participar activamente en la realización de un festival de cine o trabajar en el equipo de una película, o como técnico de sonido en un documental. Estas experiencias me han servido para aplicarla en *El Extraño*, cuyo retraso en el rodaje debido a la pandemia significó un revés, pero también una oportunidad de trabajar más en el proyecto.

Ha supuesto un gran reto realizar un cortometraje en plena pandemia y con un presupuesto muy reducido,⁵³ algo a lo que le doy un gran valor. He sido seleccionador de cortometrajes para dos festivales distintos y he visto muchas obras, tanto amateurs como profesionales, unas con un presupuesto bajo, casi nulo, como el nuestro, y obras con mucho presupuesto. Estoy muy satisfecho de que, gracias a todas las personas que han participado, se haya conseguido un resultado satisfactorio y que ojalá tenga buena trayectoria por los festivales.

Siento que he podido aplicar todos los conocimientos de las distintas disciplinas artísticas aprendidos durante estos cuatro años en el grado de Bellas Artes. He pintado, modelado y construido, he planificado y organizado a un equipo, así como he escrito y dirigido un cortometraje. El cine es un arte bebe de la pintura, para el encuadre, de la escultura, para la construcción de decorados y efectos especiales, del teatro, para la puesta en escena y la dirección actoral o de la música, para los efectos de sonido y la banda sonora. Y he podido realizar cada una de estas fases, algunas solo, otras con la ayuda de un estupendo equipo. Con todo esto, puedo decir que he cumplido con todos los objetivos que me he puesto a la hora de elaborar mi Trabajo Final de Grado.

⁵² Enlace: https://drive.google.com/file/d/1_Ew8IUvggQFPDMYwBzUANFe-nljvBhTk/view?usp=sharing

⁵³ Anexo 21. Presupuesto.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. LIBROS

BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción*. España: Paidós Ibérica, 1985.

BORDWELL, D. y THOMSON, K. *El arte cinematográfico*. España: Paidós Ibérica, 1995.

BURCH, N. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1999.

CAMPILLO, José Manuel. *Kubrick y la filosofía*. España: Createspace independent publishing platform, 2012.

CHION, Michel. *David Lynch*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2003.

CHION, Michel. *La audiovisión*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.

EISENSTEIN, S. *El sentido del cine*. Buenos Aires: La Rreja, 1958.

GOROSTIZA, Jorge y PÉREZ, Ana. *Davis Cronenberg*. Madrid: Cátedra, 2003.

LARDOBA ORBIES, Lluís. *Kubrick en el laberinto: teoría y crítica de la obra de Stanley Kubrick*. Barcelona: Quarentena Editores, 2014.

LOSILLA ALCALDE, Carlos. *La invención de la modernidad: historia y melancolía en el relato del cine*. Barcelona: Tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra, 2010.

MCKLEE, Robert. *El guion*. Barcelona: Alba Editorial, 2013.

TUBAU, Daniel. *Las paradojas del guion*. Barcelona: Alba Editorial, 2016. *La cadencia de la locura*. Archivos de la Filmoteca, nº8, año II, diciembre/febrero,

VVAA, *Nouvelle Vague: una revolución tranquila. Ciclo de cine nº3*. Valencia: MuVIM, 2006.

7.1. WEBGRAFÍA

Cine, luz, verdad (Apuntes desde Heidegger) – Videoensayo completo.

RODRÍGUEZ, A., 2016. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=2M7ucaqbFII> {Consulta: 11/11/2020}

David Lynch – Entrevista 1998. Carlos Gabdolfo: estudio para la preparación del actor. Disponible en: [https://www.actors-](https://www.actors-studio.org/web/videos/actuacion/david-lynch-entrevista-1998)

[studio.org/web/videos/actuacion/david-lynch-entrevista-1998](https://www.actors-studio.org/web/videos/actuacion/david-lynch-entrevista-1998) {Consulta: 11/11/2020}

El texto – Tarkowsky: El cadáver del relato. VVAA: El cine soviético, Fundación Municipal de Cultura, Oviedo, 1988. Disponible en:

<http://www.gonzalezrequena.com/resources/1988%20El%20texto-Tarkovski%20el%20cad%C3%A1ver%20del%20relato.pdf> {Consulta: 11/11/2020}

Encuadrar, montar (01): Introducción historiográfica. RODRÍGUEZ, A., 2020.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kUAPaS1R7hA> {Consulta: 11/11/2020}

Hablando de cine: Buñuel / Cine minimalista. RODRÍGUEZ, A., 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=lkwZ05VrQgs> {Consulta: 11/11/2020}

La cadencia de la locura. Archivos de la Filmoteca, nº8, año II, diciembre/febrero, 1991. Jesús González Requena. Disponible en:

<http://www.gonzalezrequena.com/resources/1991%20La%20cadencia%20de%20la%20locura.pdf> {Consulta: 11/11/2020}

La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas.

ZUMALDE-ARREGI, I., 2011. Disponible en:

http://www.revistalatinacs.org/11/art/936_Bilbao/15_Imanol.html {Consulta: 11/11/2020}

¿Qué es la puesta en escena? (01): El profílmico. RODRÍGUEZ, A., 2020.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0u2eVLA09Hc> {Consulta: 11/11/2020}

¿Qué es la puesta en escena? (02): Interpretación. RODRÍGUEZ, A., 2020.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EGCqrE1QUo0> {Consulta: 11/11/2020}

¿Qué es la puesta en escena? (03): Elementos naturales. RODRIGUEZ, A., 2020.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FVoDt1n8-A> {Consulta: 11/11/2020}

Staley Kubrick: cine y límites. RODRÍGUEZ, A., 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BtkZYyAHHaw> {Consulta: 11/11/2020}

Teorías del cine 01: Sobre dos asombros. RODRÍGUEZ, A., 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fCzode1TlIM> {Consulta: 11/11/2020}

Teorías del cine 02: Cine/Teoría. RODRÍGUEZ, A., 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PMwgjN4bLek> {Consulta: 11/11/2020}

Teorías del cine 03: Cine y texto. RODRÍGUEZ, A., 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=c3p6vZX56JM> {Consulta: 11/11/2020}

Teorías del cine 04: Narrativa audiovisual / La fábula (01). RODRÍGUEZ, A., 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=aOa1CftYsRY> {Consulta: 11/11/2020}

Teorías del cine 05: Narrativa audiovisual / La fabula (02). RODRÍGUEZ, A., 2019. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=4wDV_aHRAQI {Consulta: 11/11/2020}

Teorías del cine 06: "El lenguaje del cine" de Perkins. RODRÍGUEZ, A., 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2h2bFdoBBs&t=1272s> {Consulta: 11/11/2020}

Teorías del cine 07: "Todo es música". RODRÍGUEZ, A., 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1UTdyh1QnNY> {Consulta: 11/11/2020}

Teorías del cine 08: Un espectador no-transparente. RODRÍGUEZ, A., 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wTrumaCQ5XI> {Consulta: 11/11/2020}

Teorías del cine 09: En torno al cuerpo del actor. RODRÍGUEZ, A., 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xhuXWOB1iMY> {Consulta: 11/11/2020}

Webinar: Introducción al cine de Ingmar Bergman. RODRÍGUEZ, A., 2020. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=nSq6WoGR_mc {Consulta: 11/11/2020}

7.2. FILMOGRAFÍA

ARGENTO, D. *Suspiria*, 1977.

ARONOFSKY, D. *El cisne negro*, 2010.

ARONOFSKY, D. *El luchador*, 2008.

ARONOFSKY, D. *La fuente de la vida*, 2006.

ARONOFSKY, D. *Madre!*, 2017.

ARONOFSKY, D. *Noé*, 2014.

ARONOFSKY, D. *Pi*, 1998.

ARONOFSKY, D. *Requiem for a Dream*, 2000.

BERGMAN, I. *El rostro*, 1958.

BERGMAN, I. *El séptimo sello*, 1957.

BERGMAN, I. *El silencio*, 1963.

BERGMAN, I. *En presencia de un payaso*, 1997.

BERGMAN, I. *Gritos y susurros*, 1972.

BERGMAN, I. *La hora del lobo*, 1968.

BERGMAN, I. *Los comulgantes*, 1963.

BERGMAN, I. *Persona*, 1966.

BERGMAN, I. *Sonrisas de una noche de verano*, 1955.

BERGMAN, I. *Sueños*, 1955.

BRESSON, R. *El proceso de Juana de Arco*, 1963.

BRESSON, R. *Al azar de Baltasar*, 1966.

BROWNING, T. *El trio fantástico*, 1625.

BROWNING, T. *Drácula*, 1931.

BUÑUEL, L. *Un perro andaluz*, 1929.

CHAPLIN, C. *A night in the show*, 1915.

CHAPLIN, C. *Candilejas*, 1952.

- CHAPLIN, C. *El circo*, 1928.
- CHAPLIN, C. *El gran dictador*, 1940.
- CHAPLIN, C. *El inmigrante*, 1917.
- CHAPLIN, C. *El niño*, 1921.
- CHAPLIN, C. *Luces de ciudad*, 1931.
- CHAPLIN, C. *Making a living*, 1914.
- CHAPLIN, C. *Shoulder Arms*, 1918.
- CHAPLIN, C. *Tiempos modernos*, 1936.
- CHAPLIN, C. *Una mujer de París*, 1923.
- COEN, J. *Barton Fink*, 1991.
- COPPOLA, F. *Apocalypse Now*, 1979.
- COPPOLA, F. *Dracula, The Bram Stoker*, 1992.
- COPPOLA, F. *El padrino*, 1972.
- COPPOLA, F. *El padrino II*, 1974.
- COPPOLA, F. *El padrino III*, 1990.
- COPPOLA, F. *La conversación*, 1974.
- COPPOLA, F. *La ley de la calle*, 1983.
- COPPOLA, F. *The Outsiders*, 1983.
- CRONENBERG, D. *Crash / Extraños placers*, 1996.
- CRONENBERG, D. *El almuerzo desnudo*, 1991.
- CRONENBERG, D. *eXistenZ*, 1999.
- CRONENBERG, D. *La mosca*, 1986.
- CRONENBERG, D. *La zona muerta*, 1983.
- CRONENBERG, D. *Spider*, 2002.
- CRONENBERG, D. *Una historia de violencia*, 2005.
- CRONENBERG, D. *Videodrome*, 1983.

- CROSLAND, A. *El cantante de jazz*, 1927.
- CURTIZ, M. *Casablanca*, 1942.
- DE CHOMÓN, S. *Satab s'amuse*, 1907.
- DE SICA, V. *El ladrón de bicicletas*, 1948.
- DEMME, J. *El silencio de los corderos*, 1991.
- DONEN, S y KELLY, G. *Cantando bajo la lluvia*, 1952.
- DULAC, G. *Disque 957*, 1929.
- DULAC, G. *La concha y el reverendo*, 1928.
- DULAC, G. *La sonriente Madame Beudet*, 1923.
- DULAC, G. *Thèmes et variations*, 1928.
- EDISON, T. *Electrocutando a un elefante*, 1903.
- EDISON, T. *Frankenstein*, 1910.
- EDISON, T. *Men Boxing*, 1891.
- EDISON, T. *The enchanted drawing*, 1900.
- EDISON, T. *The boxing cats*, 1894.
- EISENSTEIN, S. *El acorazado Potemkin*, 1927.
- FELLINI, F, DE SICA, V, VISCONTI, L, y MONCINELLI, M. *Boccaccio '70*, 1962.
- FELLINI, F, *Ocho y medio*, 1963.
- FELLINI, F, *Roma*, 1972.
- FELLINI, F, *La strada*, 1954.
- FELLINI, F, *Amarcord*, 1973.
- FELLINI, F, *La dolce vita*, 1960.
- FINCHER, D. *El club de la lucha*, 1999.
- FRÉMAUX, T. *¡Lumière! Comienza la aventura*, 2017.
- FRIEDKIN, W. *El exorcista*, 1973.
- GODARD, J. *À bout de souffle*, 1960.

GODARD, J. *Alphaville*, 1965.

GODARD, J. *El desprecio*, 1963.

GODARD, J. *JLG/JLG, Autorretrato de diciembre*, 1994.

GODARD, J. *Pierrot el loco*, 1965.

GUADAGNINO, L. *Suspiria*, 2018.

HITCHCOCK, A. *Con la muerte en los talones*, 1959.

HITCHCOCK, A. *Con M de Muerte*, 1954.

HITCHCOCK, A. *Frenesí*, 1972.

HITCHCOCK, A. *La ventana indiscreta*, 1954.

HITCHCOCK, A. *Los pájaros*, 1963.

HITCHCOCK, A. *Murder!*, 1930.

HITCHCOCK, A. *Psicosis*, 1960.

HITCHCOCK, A. *Vértigo*, 1958.

HUSTON, J. *El halcón maltés*, 1941.

KAPRA, F. *¡Qué bello es vivir!*, 1946.

KEATON, B. *El navegante*, 1924.

KEATON, B. *El maquinista de la general*, 1927.

KEATON, B. *El moderno Sherlock Holmes*, 1924.

KEATON, B. *La ley de la hospitalidad*, 1923.

KEATON, B. *Las siete ocasiones*, 1925.

KEATON, B. *Las tres edades*, 1923.

KUBRICK, S. *Atraco Perfecto*, 1956.

KUBRICK, S. *Barry London*, 1975.

KUBRICK, S. *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964.

KUBRICK, S. *El beso del asesino*, 1955.

- KUBRICK, S. *El Resplandor*, 1980.
- KUBRICK, S. *Espartaco*, 1960.
- KUBRICK, S. *Eyes Wide Shut*, 1999.
- KUBRICK, S. *Fear and Desire*, 1953.
- KYBRICK, S. *Full Metal Jacket*, 1987.
- KUBRICK, S. *La naranja mecánica*, 1971.
- KUBRICK, S. *Lolita*, 1962.
- KUBRICK, S. *2001, Odisea en el espacio*, 1968.
- KUBRICK, S. *Paths of Glory*, 1957.
- KUROSAWA, A. *La fortaleza escondida*, 1958.
- KUROSAWA, A. *Los siete samuráis*, 1954.
- KUROSAWA, A. *Rashomon*, 1950.
- KUROSAWA, A. *Yojimbo*, 1961.
- LANG, F. M. *el vampiro de Düsseldorf*, 1931.
- LANG, F. *Metrópolis*, 1927.
- LANG, F. *Los sobornados*, 1953.
- LANG, F. *La mujer del cuadro*, 1944.
- LAUGHTON, C. *La noche del cazador*, 1955.
- LUMET, S. *12 hombres sin piedad*, 1957.
- LUMIÈRE. *Démolition d'un mur*, 1896.
- LUMIÈRE. *El regador regado*, 1895.
- LUMIÈRE. *La llegada del tren*, 1895.
- LUMIÈRE. *La luna a un metro*, 1898.
- LUMIÈRE. *La Mer*, 1895.
- LUMIÈRE. *La passion*, 1898.
- LUMIÈRE. *Las calaveras*, 1895.

- LUMIÈRE. *La sortie des usines*, 1895.
- LUMIÈRE. *Le débarquement des congressistas*, 1895.
- LYNCH, D. *Absurda*, 2007.
- LYNCH, D. *Carretera Perdida*, 1997.
- LYNCH, D. *Dune*, 1984.
- LYNCH, D. *El hombre elefante*, 1980.
- LYNCH, D. *Eraserhead*, 1977.
- LYNCH, D. *Inland Empire*, 2006.
- LYNCH, D. *Mullholand Drive*, 2001.
- LYNCH, D. *Rabbits*, 2002.
- LYNCH, D. *Six men getting sick*, 1967.
- LYNCH, D. *Terciopelo azul*, 1986.
- LYNCH, D. *The Alphabet*, 1968.
- LYNCH, D. *The Amputee*, 1974.
- LYNCH, D. *The Grandmother*, 1970.
- LYNCH, D. *Twin Peaks*, 1990 – 1991.
- LYNCH, D. *Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992.
- LYNCH, D. *Twin Peaks: The return*, 2017.
- LYNCH, D. *Una historia verdadera*, 1999.
- LYNCH, D. *What did Jack do?*, 2017.
- LYNCH, D. *Wild at heart*, 1990.
- MÉLIÈS. *El dirigible fantástico o la pesadilla de un inventor*, 1906.
- MÉLIÈS. *El hada Carabosse*, 1906.
- MÉLIÈS. *El hombre de la cabeza de goma*, 1901.
- MÉLIÈS. *El hombre de las cabezas*, 1898.
- MÉLIÈS. *El hombre orquesta*, 1900.

- MÉLIÈS. *El melómano*, 1903.
- MÉLIÈS. *El palacio de las mil y una noches*, 1905.
- MÉLIÈS. *El proceso Dreyfus*, 1899.
- MÉLIÈS. *El túnel bajo el canal de la Mancha*, 1907.
- MÉLIÈS. *Juana de Arco*, 1900.
- MÉLIÈS. *La catástrofe de la Martinica*, 1902.
- MÉLIÈS. *La mansión del diablo*, 1896.
- MÉLIÈS. *La posada embrujada*, 1897.
- MÉLIÈS. *Las alucinaciones del varón de Munchausen*, 1911.
- MÉLIÈS. *Los enredos del diablo*, 1906.
- MÉLIÈS. *Prestidigitación*, 1896.
- MÉLIÈS. *Una partida de cartas*, 1896.
- MÉLIÈS. *Viaje a la luna*, 1902.
- MÉLIÈS. *Viajes de Gulliver*, 1902.
- POLANSKY, R. *Basada en hechos reales*, 2017.
- POLANSKY, R. *Chinatown*, 1974.
- POLANSKY, R. *La semilla del diablo*, 1968.
- POLANSKY, R. *La última puerta*, 1999.
- POLANSKY, R. *El quimérico inquilino*, 1976.
- POLANSKY, R. *El pianista*, 2002.
- POLANSKY, R. *Oliver Twist*, 2005.
- POLANSKY, R. *Repulsión*, 1965.
- RESNAIS, A. *El año pasado en Mariendbad*, 1961.
- RESNAIS, A. *Hiroshima mon amor*, 1959.
- RESNAIS, A. *Noche y niebla*, 1956.
- SCORSESE, M. *After Hours*, 1985.

- SCORSESE, M. *Alicia ya no vive aquí*, 1974.
- SCORSESE, M. *Casino*, 1995.
- SCORSESE, M. *El aviador*, 2004.
- SCORSESE, M. *El cabo del miedo*, 1991.
- SCORSESE, M. *El color del dinero*, 1986.
- SCORSESE, M. *El irlandés*, 2019.
- SCORSESE, M. *El lobo de Wall Street*, 2013.
- SCORSESE, M. *El Rey de la comedia*, 1982.
- SCORSESE, M. *Gangs of New York*, 2002.
- SCORSESE, M. *Infiltrados*, 2006.
- SCORSESE, M. *Kundun*, 1997.
- SCORSESE, M. *La invención de Hugo*, 2011.
- SCORSESE, M. *La última tentación de Cristo*, 1988.
- SCORSESE, M. *Malas calles*, 1973.
- SCORSESE, M. *Taxi Driver*, 1976.
- SCORSESE, M. *Toro salvaje*, 1980.
- SCORSESE, M. *Shutter Island*, 2010.
- SCORSESE, M. *Silencio*, 2016.
- SCORSESE, M. *Uno de los nuestros*, 1990.
- SMITH, George, A. *Miller and Sweep*, 1898.
- ROSSELLINI, R. *Roma, ciudad abierta*, 1945.
- ROSSELLINI, R. *Paisà*, 1946.
- ROSSELLINI, R. *Stromboli, tierra de Dios*, 1950.
- TARKOVSKY, A. *El Espejo*, 1975.
- TARKOVSKY, A. *Nostalghia*, 1983.
- TARKOVSKY, A. *Sacrificio*, 1986.

- TARKOVSKY, A. *Solaris*, 1972.
- TARKOVSKY, A. *Stalker*, 1979.
- TRUFFAUT, F. *La noche americana*, 1973.
- TRUFFAUT, F. *Les 400 coups*, 1959.
- TRUFFAUT, F. *Fahrenheit 451*, 1966.
- TRUFFAUT, F. *Jules y Jim*, 1962.
- VON TRIER, L. *Epidemic*, 1987.
- WELLES, O. *Al otro lado del viento*, 2018.
- WELLES, O. *Ciudadano Kane*, 1941.
- WELLES, O. *El extraño*, 1946.
- WELLES, O. *El proceso*, 1962.
- WELLES, O. *El tercer hombre*, 1949.
- WELLES, O. *La dama de Shanghái*, 1947.
- WELLES, O. *Macbeth*, 1948.
- WELLES, O. *Sed de mal*, 1915.
- WILDER, B. *Perdición*, 1944.
- WILDER, B. *Con faldas y a lo loco*, 1959.
- WILDER, B. *El crepúsculo de los dioses*, 1950.
- WILDER, B. *Testigo de cargo*, 1957.
- WILLIAMSON, J. *Attack on a China Mission*, 1900.
- WILLIAMSON, J. *Stop Thief*, 1901.
- WILLIAMSON, J. *The Big Swallow*, 1901.

8.ÍNDICE DE IMÁGENES

| | |
|---|----|
| Fig. 1 Cinematógrafo..... | 9 |
| Fig. 2 Fotograma de La Sortie des usines Lumière, 1895. | 9 |
| Fig. 3 Estudios Black María. | 10 |
| Fig. 4 Estudios Méliès..... | 10 |
| Fig. 5 Fondos, subfondos y sobrefondos de Méliès..... | 10 |
| Fig. 6 Linterna mágica. | 11 |
| Fig. 7 El acorazado Potemkin, 1925. Escena de la estatua del león levantándose. | 14 |
| Fig. 8 El acorazado Potemkin, 1925. Escena de la Escalera de Odesa. | 15 |
| Fig. 9 Esquema descriptivo de la regla de los 180°. | 18 |
| Fig. 10 À bout de souffle, 1959. Mirada a cámara..... | 21 |
| Fig. 11 Carretera perdida, 1997. Póster..... | 23 |
| Fig. 12 Madre!, 2017. Póster. | 24 |
| Fig. 13 El quimérico inquilino, 1976. Póster. | 24 |
| Fig. 14 Cuadro: reinterpretación de Orestes perseguido por las furias. | 26 |
| Fig. 15 Cartel promocional para el casting con el nombre provisional del cortometraje..... | 30 |
| Fig. 16 Simulación 3D de la habitación. | 30 |
| Fig. 17 Bocetos de detalles de la habitación..... | 30 |
| Fig. 18 Horario del segundo día de rodaje..... | 32 |
| Fig. 19 Gabriel Ibañez y Jorge de Guillaie hablando. | 32 |
| Fig. 20 Detalle de las prótesis en Marina Olivares..... | 33 |
| Fig. 21 Gabriel Ibañez, Jorge de Guillaie y Adrià Lerma hablando sobre la escena. | 33 |
| Fig. 22 Montaje del cortometraje en DaVinci Resolve 16. | 34 |
| Fig. 23 Edición de VFX En DaVinci Resolve 16..... | 35 |
| Fig. 24 Cartel promocional..... | 35 |

9.ANEXOS (En documento adjunto)

Anexo 1. IBAÑEZ, G. *Miradas*. Ensayo documental sobre el lenguaje cinematográfico, 2020

Anexo 2. *El extraño*, Cortometraje

Anexo 3. Sinopsis

Anexo 4. Referentes pictóricos para la puesta en escena

Anexo 5. Guion literario

Anexo 6. Desarrollo de personajes

Anexo 7. Guion técnico

Anexo 8. Storyboard

Anexo 9. Separatas y descripción

Anexo 10. Casting: Seleccionados

Anexo 11. Puesta en escena

Anexo 12. Atrezo

Anexo 13. Vestuario

Anexo 14. Protocolo COVID-19

Anexo 15. Órdenes de rodaje

Anexo 16. Planificación por planos

Anexo 17. Prótesis

Anexo 18. Horarios

Anexo 19. Sesión de fotos y cartel

Anexo 20. Script

Anexo 21. Presupuesto.