



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Escuela Politécnica Superior de Gandia

Dirección de fotografía del cortometraje de ficción Final
Feliz

Trabajo Fin de Grado

Grado en Comunicación Audiovisual

AUTOR/A: Senon Rodriguez, Claudia

Tutor/a: Pavia Cogollos, José

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todas aquellas personas que me han acompañado durante mi etapa universitaria. En primer lugar, a mis profesores, que me han dado los conocimientos y el apoyo necesarios para desarrollar mi pasión y mi creatividad. En segundo lugar, a mi tutor durante este trabajo, José Pavía, por asistir a todas mis dudas y ayudarme a darle forma. Y, por supuesto, también a mi familia puesto que desde que he sido bien pequeña siempre me ha apoyado en todas mis decisiones, priorizando que persiguiera mis sueños y que estudiara aquello que de verdad me apasionara en lugar de presionarme para que cursara algo que no me gustara por el simple hecho de parecer tener un futuro laboral más prometedor o estable.

Finalmente, quiero mostrar también agradecimiento a mis amigos, así como a mi pareja y exparejas. Por un lado, a los que me acompañan desde hace años, ya sea desde la infancia o desde mis años de instituto, por estar siempre ahí, por aguantarme durante todos mis altibajos y cuidar nuestra amistad. Incluso aunque yo estuviera a distancia. Por otro, a todos aquellos que he conocido en estos cuatro años de carrera y que me han hecho sentir que estaba en familia a pesar de estar lejos de casa. Conocerlos ha sido una de las mejores cosas que me han pasado en la vida y me encantaría que siguierais en ella muchos años más. Realizar este trabajo de fin de grado con muchos de vosotros ha sido un regalo y es el motivo por el que estoy segura de que el cortometraje *Final Feliz* saldrá tan bien finalmente. Ojalá hayáis aprendido de mi tanto como yo he aprendido de vosotros.

En conclusión, no hubiera sido lo mismo si no hubierais estado. El camino sigue, pero no olvidaré todo lo que dejo atrás porque se viene conmigo allá a donde vaya. Gracias por todo.

Resumen

Este trabajo de final de grado documentará el proceso de la elaboración de la dirección de fotografía del cortometraje *Final Feliz*, un musical de temática sexual con elementos de *mixed-media*. Para ello, profundizará en las técnicas de iluminación y los movimientos de cámara propios de este género mediante el estudio de grandes títulos del mismo. Más tarde, estas técnicas se pondrán en práctica o se tomarán como inspiración para crear recursos propios. También analizará la representación de la diversidad sexual en el cine musical para tener contexto de la temática y conocer los trabajos que fundamentarán este.

Palabras clave:

Dirección de fotografía, Iluminación, sexualidad, cortometraje, musical.

Abstract:

This final Project will document the elaboration process of the cinematography direction of the short film *Final Feliz*, a musical sexually themed with mixed-media elements. To do this, it will deepen into the lighting techniques and camera movements which are typical from this genre through the study of great titles of it. Later, these techniques will be put into practice or used as inspiration for creating one's own resources. It will also analyze the representation of sexual diversity in musical cinema in order to have a context on the subject and to learn about the work that will be the basis for it.

Key Words:

Cinematography direction, Lights, sexuality, short film, musical.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
1.1 Motivación	4
1.2 Objetivos	5
2. ARGUMENTO	5
2.1 Fimosis	6
2.2 Bloqueo	6
2.3 Cita de Tinder.....	6
3. DOCUMENTACIÓN	7
3.1 Breve historia de la sexualidad en el cine	7
3.2 Sexualidad en el cine musical	13
4. CONCEPCIÓN DE LA OBRA	17
4.1 Referencias visuales	18
4.2 Propuesta fotográfica	21
4.3 Guion técnico	24
4.4 Plantas de iluminación	25
5. RODAJE	28
5.1 Primer día de rodaje	29
5.2 Segundo día de rodaje	32
5.3 Tercer día de rodaje	34
5.4 “Cuarto día de rodaje”	35
6. CONCLUSIONES	36
7. BIBLIOGRAFÍA	37
8. FILMOGRAFÍA	40
9. ANEXOS	42
9.1 Anexo I: Stills del primer montaje del cortometraje Final Feliz	42
9.1.1. FIMOSIS	43
9.1.2. BLOQUEO	44
9.1.3. CITA DE TINDER	44
9.2 Anexo II: relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030	46

INTRODUCCIÓN

La dirección de fotografía es una pieza clave en todo producto audiovisual, ya sea una película, una serie o un anuncio de televisión. El director de fotografía tiene la responsabilidad de definir la estética visual del filme decidiendo los tipos de planos, la gama cromática y la iluminación que se va a utilizar y por qué. De esta manera, aporta una capa de significado mayor a las emociones que un producto audiovisual quiere transmitir dando un sentido a cada imagen que vemos.

En este Trabajo de fin de grado se retratan todos estos procesos por los que se debe pasar para elaborar la cinematografía de un cortometraje, en este caso de *Final Feliz*. Para empezar, se define el argumento de la obra, acción que da paso al proceso de documentación en el que se visionan películas de temática similar para estudiar el lenguaje visual que estas utilizan y poder crear uno propio basado en ellas. Tras este primer paso, comienza la preproducción, en la cual se toman todas las decisiones que luego se llevarán a cabo en el rodaje. A continuación, empieza el rodaje o producción, momento decisivo en el que todo lo ideado con anterioridad se hace realidad entre las líneas del encuadre. Finalmente vendría la postproducción, pero, aunque en muchas ocasiones el/la directora/a de fotografía también está involucrado/a realizando el etalonaje, en este caso no se tratará, por lo que la postproducción queda fuera de este trabajo.

1.1. Motivación

Mi primer recuerdo vívido es ir a ver *Los increíbles* al cine cuando aún no tenía tres años. Era una de las primeras películas que mis padres me llevaban a ver a una sala. Siempre me cuentan lo impactada que me quedé frente a la gran pantalla y su sorpresa al ver que durante toda la película permanecí en silencio, completamente inmersa en la película. Cuando acabó no me quería ir. Aquel fue el inicio de mi amor por el cine. Sin embargo, este se consolidó cuando a los siete años mi primo quiso ponerme una película para asustarme. Aquella película era *Vértigo* de Alfred Hitchcock (1958), que, lejos de darme miedo, me maravilló. Tras verla, le pedí a mi padre que me pusiera más películas de este director. Así nació la tradición de ver películas clásicas cada viernes y sábado por la noche con mi familia: primero todo Hitchcock, después vinieron Billy Wilder, Blake Edwards, John Ford y todos los grandes. Ellos fueron los culpables de que me convirtiera en la niña repelente cuya película favorita era *Charada* (Edwards, 1963), con Cary Grant y Audrey Hepburn. Por supuesto, cuando años después decidí que quería dedicarme al cine, nada pudieron objetar.

A la hora de decidir a qué quería dedicarme supe que quería hacer cine, puesto que es lo que más me apasiona, pero no sabía qué rama me interesaba más. Tras haber trabajado en diferentes departamentos que van desde la dirección de arte y vestuario a ayudante de dirección, tengo claro que lo que más me llena es la dirección de fotografía.

Por este motivo, los últimos años he estado intentando ejercer siempre este puesto para desarrollarme más en este aspecto y aprender de la mejor manera que hay en esta profesión: haciendo. Así que, cuando llegó la hora de realizar mi Trabajo de final de grado y descubrí que existía la posibilidad de redactar un trabajo basado en un proyecto práctico, lo tuve claro.

Desde mi punto de vista, dirigir la cinematografía de un cortometraje como TFG me permite dedicarme al 100% a esta disciplina que tanto me interesa y me sirve de excusa para investigar por mi cuenta aspectos técnicos y creativos de este ámbito en los que no he podido profundizar anteriormente por falta de tiempo. Además, poder contar con el apoyo de la universidad para el proyecto es una gran oportunidad para acabar obteniendo un producto de calidad que añadir a mi portfolio, ya que proporciona material profesional que da un acabado altamente competente.

1.2. Objetivos

Mi objetivo principal es realizar la dirección de fotografía del cortometraje musical *Final Feliz* durante el proceso de preproducción y producción del proyecto. De esta manera, conseguiré mejorar mis conocimientos en la materia, además de poner en práctica lo que he aprendido hasta ahora durante mis cuatro años de carrera. Además, realizaré un trabajo de documentación: por un lado, con la finalidad de entender el camino que se ha tenido que hacer para que historias como las de este cortometraje vean la luz, investigaré la historia de la sexualidad en el cine; por otro lado, para inspirar mi trabajo, quiero visionar diferentes películas musicales que traten la temática de la sexualidad, analizar cuál es su enfoque y como lo transmite visualmente. También estudiaré filmes musicales de otras temáticas pudiendo así jugar con diferentes lenguajes visuales, creando mi estilo propio.

2. ARGUMENTO

El cortometraje *Final Feliz*, dirigido por Antonio Galicia Tomás y por Abel López Martínez, se divide en tres historias: *Fimosis*, *Bloqueo* y *Cita de Tinder*. En ellas el amor, la sexualidad, la comunicación, las relaciones y los fetiches de las personas son los protagonistas, todo ello al son de los ritmos de diferentes géneros musicales. La idea de convertirlo en un musical nace de la necesidad de tratar la sexualidad de forma distinta, usando la música como contrapunto cómico para dar un mensaje positivo sobre la libertad sexual. La música permite quitarle peso a temas tan delicados como pueden ser una operación de fimosis o la falta de comunicación en una pareja y convertirlos en algo divertido, accesible y natural. Por ello, el filme tiene tres canciones, una por episodio.

El motivo por el que se ha incorporado *mixed-media* (técnica de postproducción en los que se mezcla imagen real con animaciones dibujadas fotograma a fotograma) surge de las ganas de experimentar con algo nuevo, y puesto que es una técnica que se

está incorporando especialmente en videoclips musicales, pensamos que podría encajar con nuestro cortometraje.

2.1. Fimosis

Diego es un chico joven que acaba de ser operado de fimosis. Su doctor le comunica que no debe tener una erección al menos durante una semana para que no se le salten los puntos. Diego lucha contra los placeres carnales hasta el punto de convertirse en un fiel devoto cristiano al cual ya nada le perturba... O eso parece.

La canción de fimosis narra su camino desde que sale de la consulta hasta que vuelve una semana después convertido en un hombre nuevo. El género musical elegido para esta historia es una rumba casi en su totalidad, pero en el momento en el que Diego se introduce en el cristianismo cambia y comienza a sonar como un coro celestial.

La técnica de *mixed-media* de este relato se compone de imágenes superpuestas como un collage.

2.2. Bloqueo

Mario y Vero son una joven pareja y viven juntos desde hace un tiempo. Sin embargo, su relación pasa por un momento complicado ante los problemas de disfunción eréctil de Mario. Lo que empieza como una simple discusión, pronto escala hacia una conversación sobre la importancia de la comunicación entre parejas.

La canción en este caso consiste en un rap, ya que en este género la letra tiene mucha relevancia (casi más que la melodía) y puesto que trata de una discusión de pareja, es importante que la palabra quede por encima de todo, permitiendo a los enamorados expresarse debidamente.

El *mixed-media* de este capítulo consiste en dividir la imagen en dos, como si fuera una fotografía rota. Al final, estas dos piezas se juntarán, simbolizando la reconciliación de la pareja.

2.3. Cita de Tinder

Lara y Bea, dos estudiantes, están en su primera cita en un restaurante después de conocerse por Tinder. Cuando Bea descubre que Lara es actriz, le pregunta si es capaz de llorar para ella y le pide que lo haga. Tras la demostración, Bea le confiesa que ese es su fetiche sexual, dando lugar a un gran número musical en el que todo el restaurante compartirá sus fetiches sexuales con la intención de naturalizar los gustos en la cama de todos y todas.

La canción y la puesta en escena de esta historia se acerca más a un musical clásico en el que, de un momento a otro, un grupo de extraños se pone a cantar y a

bailar una coreografía junto a los protagonistas. Se ha elegido este estilo porque unir este lenguaje que podemos ver en películas como *Cantando bajo la lluvia* (Kelly y Donen, 1952) con una temática tan distinta como son los fetiches sexuales crea un contraste muy divertido.

En esta última historia, el *mixed-media* se incorpora mediante pequeñas animaciones dibujadas fotograma a fotograma que vayan ilustrando las filias de las que habla la canción.

3. DOCUMENTACIÓN

Para poner en contexto el trabajo realizado en el cortometraje *Final Feliz*, se consideró necesario hacer una búsqueda de documentación que ayudara a conocer mejor cómo un tema tan tradicionalmente tabú, como es la sexualidad, ha sido representado a lo largo de la historia del cine. Para ello se consultaron (entre otras para ampliar datos concretos) las siguientes fuentes: *El sexo en el cine y el cine de sexo* (Freixas y Bassa, 2000), *Hollywood censurado* (Black, 1998), *La era del cinematógrafo: la historia del sexo en el cine* (López y Axel, 2017), *Hollywood y el sexo: una historia de desamor* (López-Neyra, 2011), *Movies and Censorship: Stanley Kubrick's "Spartacus"* (2018, 23 de diciembre), *Mujeres sin censura* (Vizcarra, 2021), *Hollywood, año cero* (González, 2017, 31 de marzo), *Historia crítica del cine norteamericano* (Caparrós Lera, 2014). Tras este análisis, pareció importante concretar e indagar específicamente en el género musical. De esta manera se puede decidir qué hacer y qué no hacer a la hora de representar un tema tan delicado aprendiendo de los aciertos y errores de otros.

3.1. Breve historia de la sexualidad en el cine

La sexualidad es algo intrínseco en el ser humano. Desde muy temprana edad, todos empezamos a sentirnos atraídos por otras personas y a explorar nuestra sexualidad de diversas formas, convirtiéndose en una constante en la mayoría de nuestras vidas. Queda reflejado en la forma en la que interactuamos, en la que vestimos o incluso en el arte que creamos. Por ello, podemos encontrar referencias a esta temática en la pintura, en la escultura, la literatura, la fotografía y, por supuesto, en el cine.

Puede parecer que antes de los años setenta el sexo no era un tema tratado en el cine, pero nada más lejos de la realidad. De hecho, los primeros pinitos se produjeron a finales del siglo XIX. En 1896, se censuró por primera vez en la historia a la película *Fatima's Coochie-Cooche Dance*, de James H. White, por mostrar a una bailarina de danza del vientre bailando "sugerentemente". El mismo año, se estrena el cortometraje *The Kiss* (Heise, 1896), que registró por primera vez un beso en pantalla. En 1915 se estrenó la primera película pornográfica de la historia: *A Free Ride*, del director bajo seudónimo A. Wise Guy. Sin embargo, sólo se exhibía en clubes de caballeros,

comenzando el circuito marginal de películas pornográficas, aunque este es un tipo de cine que queda fuera del marco de este trabajo.

Figura 1

Transparencias de Betty Blythe en La reina de Saba (1921).



Fuente: Fox Film Corp. (1921) *Betty Blythe in The Queen of Sheba*. Wikimedia Commons. <https://tinyurl.com/b4r25fkh>

La década de 1920 fue en los Estados Unidos una época de gran bonanza económica que propició una necesidad de liberación y de goce vital tras la Gran Guerra que se conoce como “los locos años veinte”. Por supuesto, esta nueva mentalidad abierta se reflejó en el cine, mostrando mujeres desnudas sin censura en numerosas ocasiones. Si bien es cierto que fue a principios de la década cuando se empezaron a proponer organismos de censura por parte de las secciones más conservadoras del EE. UU., no llegaron a cuajar por no existir un consenso suficiente como para fundar un mecanismo capaz de ejercer un control en todo el país. Así, hasta principios de los años treinta, los actores y actrices del *Star System*¹ siguieron funcionando como un producto que atraía a los espectadores a las salas, mostrando desnudos y semidesnudos como el de Betty Blythe en *La reina de Saba* (Edwards, 1921) que podemos ver en la figura 1, o el de Claudette Colbert dándose un baño de leche en *El signo de la cruz* (DeMille, 1931).

Sin embargo, con la Gran depresión de los años treinta, la sociedad empobrecida de Estados Unidos dio un giro completamente radical y el cine cambió con ella. Fue en

¹ *Star System*: Sistema y forma de explotar la existencia dentro y fuera de la pantalla de determinados intérpretes para vender las películas al público. La sola presencia de dichos intérpretes en un filme trasciende cualquier otro aspecto de la obra (*Star System*. En *Diccionario técnico Akal de cine*. p. 521).

este contexto cuando se implantó el *Código Hays*, un manual de moralidad lleno de recomendaciones y prohibiciones que Hollywood debería seguir. Al igual que los organismos de censura mencionados en el párrafo anterior, este código no funcionó al principio por falta de coordinación. Durante este periodo actrices como Mae West aprovecharon para convertirse en Sex Symbol con icónicos momentos como la frase “¿Llevas una pistola en el bolsillo o es que te alegras de verme?” en la película *She Done Him Wrong* (Sherman, 1933). Finalmente, en 1934 El *Código Hays* se estableció con fuerza al fundarse la PCA (*Production Code Administration*), organismo por cuyo control debía pasar toda película que quisiera ser estrenada.

No obstante, como todo el mundo sabe, “hecha la ley, hecha la trampa”. Y es que las mentes creativas siempre encuentran formas de contar lo que quieren bordeando a la censura de manera ingeniosa. Evidentemente, los desnudos quedaron totalmente prohibidos, pero Hollywood necesitaba seguir usando la sexualidad de sus estrellas para atraer espectadores. De esta manera, los vestuarios se volvieron más ceñidos y escotados y, para asegurarse de que todos los atributos quedaran bien marcados, el cine comenzó a llenarse de mujeres con curvas. Así, en la década de los cuarenta se consolidó la figura de las *Femme Fatale* del cine negro, mujeres que usaban su sexualidad como una herramienta más letal que las armas de sus coprotagonistas. Películas como *Gilda* (Vidor, 1946), protagonizada por Rita Hayworth, causaron controversia en medio mundo, sin necesidad de que hubiera ninguna escena explícita más allá de aquella en la que se quita un guante de forma sugerente. Jane Russell, para la que se diseñó un sujetador específico con el que sus pechos no pudieran ser escondidos por ninguna ropa, también causó sensación con *The Outlaw* (Hudges y Hawks, 1943). El filme luchó contra la censura durante dos años por el “escandaloso” escote de Russell, polémica que funcionó como efectiva publicidad, convirtiendo a la película en un éxito. Los hombres, por otra parte, tenían algo más de permisividad, pudiendo llegar a mostrarse sin camisa.

Cualquier tipo de “acto sexual” también fue censurado. Así, los besos en pantalla no podían durar más de tres segundos y, por supuesto, ningún otro acto sexual podía aparecer. No obstante, el legendario Alfred Hitchcock siempre tuvo mucho arte burlando a la censura de las maneras más ingeniosas. Dos de los ejemplos más icónicos son el de la escena de los besos de *Encadenados* (1946) y el del cierre de *Con la muerte en los talones* (1959). En el primer ejemplo, los actores Cary Grant e Ingrid Bergman se besan de manera encadenada durante más de dos minutos. Aunque los besos tenían la duración estipulada, la escena se convirtió en algo mucho más sexual de lo que hubiera sido con un único beso largo, ya que parece que haya tanta atracción en la pareja que no pueden hablar sin dejar de besarse. En el segundo, cuando al final los dos protagonistas viajan en el compartimento de un tren, Cary Grant (de nuevo) sube a su acompañante, Eva Marie Saint, a su cama. Una vez arriba, comienzan a besarse y cuando se tumban en la cama el plano corta al tren adentrándose en un túnel. A los menos

avispados, este plano final puede resultarles inocente, pero conociendo a Hitchcock, es evidente que no es casual.

Así, el *Código Hays* acabó teniendo un efecto casi contrario al pretendido: en lugar de controlar la moralidad de la población, estimulaba sus fantasías sexuales al jugar con lo que se enseñaba y lo que no. En los años cincuenta, las *Pin-Up girls* invadieron la pantalla y su máximo exponente fue Marilyn Monroe, la primera actriz de renombre en ser portada de la revista *Play Boy*. Ella llevó este juego al extremo, como en su famosísima escena de *La tentación vive arriba* (Wilder, 1955) en la que se le levanta la falda cuando pasa por encima del metro o, como se muestra en la figura 2, llevando vestidos completamente transparentes en *Con faldas y a lo loco* (Wilder, 1959).

Figura 2

Marilyn Monroe llevando un vestido revelador en Con faldas y lo loco (1959).



Fuente: *Some like it hot*. Shotdek. <https://tinyurl.com/4u8csedn>

En esta misma época, se publicaron los estudios sociológicos de Alfred Kinsey: *Sexual Behavior in the Human Male* (1948) y *Sexual Behaviour in the Human Female* (1953). Estos supusieron un punto de inflexión en cuanto a cómo se entendía la sexualidad en ambos sexos, desvelando que la diversidad sexual era algo completamente normal, que no se dividía estrictamente entre homosexuales y homosexuales, sino que era un espectro mucho más amplio que podía fluctuar. Sin embargo, que se hiciera este descubrimiento no implica que la sociedad lo aceptara sin controversia y, en lo que a Hollywood respecta, mostrar cualquier tipo de actitud homosexual siguió estando completamente prohibido. No obstante, una vez más, los creadores de la época se las ingeniaron para incluir historias de carácter homosexual de forma velada. El caso más famoso es, sin duda alguna, el de la película ganadora de once Oscars, *Ben-Hur* (Wyler, 1959). En ella se mostraba de forma constante y bastante evidente la relación romántica entre Ben Hur y Messala. A pesar de ello, nunca se dice de manera explícita, por lo que la gente que no lo quisiera ver no se daría cuenta jamás. Tanto fue así, que el propio actor protagonista, Charlton Heston, no se enteró de que su

personaje era homosexual hasta tiempo después de haber rodado la película. Otras películas como *Espartaco* (Kubrick, 1960) no tuvieron tanta suerte y fueron estrictamente censuradas cortando escenas enteras como la que sugería que el general romano Crassus era bisexual.

En los sesenta, la sociedad comenzó a modernizar sus valores. En Europa, la revolución sexual estaba tomando forma y por supuesto se ve plasmada en las pantallas de cine. Movimientos como la *Nouvelle Vague* vienen cargados de alto contenido sexual. Ya en 1959, con la sensual escena de apertura de *Hiroshima, Mon Amour* (Resnais) en la que los dos protagonistas se abrazan y acarician desnudos. Tras esta, muchas siguieron su estela y el cine europeo se cargó de una sensualidad que escandalizaba al llegar a Estados Unidos. Algunos ejemplos icónicos son: *Jules et Jim* (Truffaut, 1961) que habla sobre un trío amoroso; la explícita *El silencio* (Bergman, 1963), donde dos hermanas tienen una relación tóxica cargada de tensión sexual; *Belle de Jour* (Buñuel, 1967), en la que una joven casada resuelve sus frustraciones sexuales convirtiéndose en prostituta; o *Soy curiosa* (Sjöman, 1967), un docu-ficción en el cual su protagonista Lena explora sus ideas políticas y sociales a la vez que su sexualidad. Esta última, se convirtió en la película extranjera más taquillera de la historia hasta el momento, dejando en evidencia que los espectadores querían ver ese tipo de contenido. Fue así como el *Código Hays* acabó desapareciendo y dando paso al periodo del cine conocido como el *Nuevo Hollywood*², en el que se empezó a contratar a nuevos creadores recién salidos de la universidad para que contaran historias con las que los jóvenes se pudieran identificar. Esto nace, entre otras cosas, de la necesidad de derrotar a la televisión, que estaba en auge. Para ello, el cine tenía que dar a los espectadores contenidos que no pudiera ver en el sofá de su casa. La respuesta era sexo y violencia, vetados en el entorno de consumo familiar que suponía “la caja tonta”. En 1967, se estrenaron las dos primeras películas fruto del movimiento: *Bonnie and Clyde* (Penn) y *The Graduate* (Nichols). Su rotundo éxito permitió que esta nueva corriente se convirtiera en una revolución que dio lugar a uno de los períodos de la historia del cine estadounidense donde más libertad creativa se tuvo.

En 1968, se instauró el método de clasificación por edades, similar al utilizado actualmente, con lo que todo tipo de película podía ser exhibida bajo una calificación que indicara de qué cariz era su contenido. De esta manera, los filmes considerados para mayores de edad generaban una mayor expectación producida por la curiosidad de descubrir qué la encasillaba en esa categoría. Esto, junto al revolucionario cambio de la industria, provocó que a partir de la década de los setenta el sexo (y la violencia) se convirtiera en algo habitual en el cine. Bertolucci, Fellini, Pasolini, Buñuel, o Polanski son

² *Nuevo Hollywood*: fue una época entre el final de los sesenta y el principio de los ochenta que supuso un renacimiento para la industria del cine. Ésta, al necesitar atraer a las jóvenes audiencias, dio carta blanca a una nueva generación de directores para crear historias y estilos visuales jamás vistos antes. Fue una época de total libertad creativa (González, 2017, 31 de marzo).

sólo algunos de los grandes apellidos que se aprovecharon de este nuevo panorama que daba cabida a contar historias sobre los más oscuros deseos carnales.

En las décadas venideras la situación se mantuvo similar. Si bien es cierto que los ochenta y parte de los noventa supusieron una “vuelta atrás” en Hollywood causada por las políticas del presidente Ronald Reagan. Además, la absorción de las grandes productoras, conocidas como *majors*, por multinacionales provocará una disminución de la libertad creativa que caracterizó la década anterior (Caparrós Lera, 2014). Fue durante esta época donde se acuña el término *blockbuster*, que consistía en superproducciones que recaudaban mucho dinero y vendían grandes cantidades de *merchandising*³. Las películas tan explícitas de la década de los setenta fueron sustituidas por *Películas-Escándalo* (López-Neyra, 2011): cintas que generaban expectación porque la prensa las tachaba de “escandalosas”. No obstante, a la hora de la verdad, no siempre lo eran tanto. Uno de los ejemplos más famosos es el del cruce de piernas de Sharon Stone en *Instinto básico* (Verhoeven, 1992). Se extendió el rumor de que en una escena en la que la actriz abría las piernas, ésta no llevaba ropa interior, por lo que se le veían las partes íntimas. Nadie sabía si esto era cierto o no, pero sólo había una manera de descubrirlo: yendo a ver la película. Por otro lado, creadores fuera del circuito comercial del norte del continente americano siguieron haciendo filmes que no seguían las convenciones de la época, aproximándose al sexo desde diferentes puntos de vista. Dos ejemplos imprescindibles son el estadounidense David Lynch, con cintas como *Blue Velvet* (1986) o *Wild at Heart* (1990), y el canadiense David Cronenberg con *Dead Ringers* (1988) y *Crash* (1996).

Respecto a Europa, es particularmente interesante mencionar la situación de España en los ochenta. Tras la muerte de Francisco Franco en 1975, terminó la dictadura que había oprimido a los españoles durante cuarenta años. Así, las ansias de libertad y de ruptura con las normas franquistas invadieron el país y, como no podía ser de otra manera, los cines. Como cuenta el documental *Mujeres sin censura* (Vizcarra, 2021), las pantallas se llenaron de lo que se denominó el *Destape*, corriente que abarcaba todos los géneros y se caracterizaba por películas en las que, sin ninguna justificación más allá de que, ahora que se podía mostrar y vendía, aparecían mujeres enseñando los pechos o completamente desnudas. En la mayoría de las ocasiones, se las mostraba practicando sexo o en actitud sensual, pero en muchas otras, era simplemente porque sí. Hubo una gran producción, pero entre los títulos más importantes cabe mencionar *La trastienda* (Grau, 1975), por mostrar el primer desnudo integral de la historia del cine español, y *Me siento extraña* (Martí Maqueda, 1977), con escenas de sexo lésbicas jamás vistas antes. Siguiendo la estela de este género, surgen importantes directores, entre los que se encuentran Pedro Almodóvar y Bigas Luna. Películas como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Almodóvar, 1980), *La ley del deseo* (Almodóvar, 1987), *Las edades*

³ *Merchandising*: Conjunto de productos publicitarios para promocionar un artista, un grupo, una marca, etc (Oxford Languages, recuperado el 10 de junio de 2023).

de *Lulú* (Luna, 1990) o, *Jamón, jamón* (Luna, 1992), son solo algunos ejemplos del enorme cambio que sufrió el sexo en el cine español para siempre.

Como se ha visto, la sexualidad en el cine ha recorrido un largo camino para llegar a donde está hoy. No es que el sexo ya no sea, en absoluto, un tabú, sino que ahora no sorprende tanto cuando aparece. Escandaliza (o da morbo) cuando aparece mezclado con violencia (cosa inevitable), o cuando no es simulado. Sin embargo, es innegable que nos hemos acostumbrado a verlo y que se ha naturalizado hasta el punto de hacer posible la existencia de películas como *Love* (Noé, 2015) o *Nymphomaniac* (Trier, 2013), donde el sexo es muy explícito sin considerarse pornografía. Esto ha contribuido a que la sociedad occidental actual tenga muchos menos tapujos a la hora de expresar su sexualidad: nos ha hecho más libres.

3.2. Sexualidad en el cine musical

Para la elaboración de este texto se consultaron las siguientes fuentes: *The American Film Musical* (Altman, 1989) y *La evolución del cine musical* (Palenzuela Pérez, 2017). Sin embargo, la mayor parte de las ideas desarrolladas en este apartado provienen del visionado de muchos filmes en los que he indagado el papel que el sexo tiene en ellos.

Podría decirse que el género musical nace exactamente al mismo tiempo que el cine sonoro, ya que en *The Jazz Singer* (Crosland, 1927), la primera película con sonido sincronizado, las escenas sonoras de la película son números musicales. A partir de ese momento, los musicales se convirtieron en uno de los géneros favoritos de Hollywood, teniendo su época dorada durante sus treinta primeros años de existencia. En los sesenta, sufrió una época de declive que obligó a reinventar el musical clásico, buscando nuevas formas de construir el género, ya no siempre tan fantasioso y lleno de color. Se experimentó con el tipo de música, con los estilos de baile y con la temática. En este apartado se hablará concretamente de la apertura en los setenta a tratar temas relacionados con la sexualidad y el camino que se siguió para llegar hasta ahí.

La época dorada de los musicales comenzó en los años treinta. A excepción de algunas películas como *El mago de Oz* (Fleming, 1939), la mayoría de las historias que este género contaba eran autorreferenciales, es decir, sobre el mundo del espectáculo, o románticas. Al inicio de los años treinta, cuando aún no había una censura tan rigurosa, todavía se pueden encontrar títulos que abordan la sexualidad. Uno de los más destacables es *Gold Diggers of 1933* (LeRoy, 1933), en la que las protagonistas, unas coristas desempleadas por culpa de la *Gran Depresión*, usan la seducción como medio para conseguir salir de la pobreza. Además, hay un número musical cuya canción habla directamente sobre “retozar” en el parque (*Petting in the Park*, Ivarren y Dubin, 1933) y numerosos momentos en los que las actrices llevan poca ropa o muy reveladora.

Sin embargo, como se ha visto en el apartado anterior (3.1. *Breve historia de la sexualidad en el cine*, p. 6-12), hacia la mitad de la década el *Código Hays* llegó a su apogeo: ya no se podía mostrar nada explícitamente relacionado con el sexo, y el romance de lo más decoroso y elegante pasó a ser la norma. Fred Astaire y Ginger Rogers fueron las máximas estrellas y pareja ideal del musical del momento. En sus películas interpretaban personajes de la alta sociedad y las coreografías eran, principalmente, bailes de salón y claqué, como las de *Sombrero de copa* (Sandrich, 1935), o *Swing Time* (Stevens, 1936): Astaire siempre en traje de chaqueta, Rogers llevando largos vestidos vaporosos. Los cuarenta fueron una extensión de los treinta, aunque añadieron los marines al género a causa de la Segunda Guerra Mundial. *Un día en Nueva York* (Kelly y Donen, 1949) es un claro ejemplo que además incluye a otra figura que pasó a formar una pieza clave del género en los cincuenta: el atlético Gene Kelly.

En los años cincuenta las temáticas comienzan a variar. Aunque el romance sigue siendo la principal temática del género musical, encontramos más variedad. Fue también la época en la que se comenzó a desafiar a la censura, pudiendo encontrar muchas escenas que destilaban sensualidad dentro de los márgenes del código. En el número de *Broadway* de la magistral *Cantando bajo la lluvia* (Kelly y Donen, 1952), Kelly baila con la novia de un gánster. Ella lleva un vestido revelador y le seduce contoneándose a su alrededor. Otro ejemplo es *Los caballeros las prefieren rubias* (H. Hawks, 1953), cuya trama gira en torno a la seducción de hombres ricos.

Durante los años sesenta, el musical entró en declive, a causa del desgaste del género. En el resto de los géneros ya se estaba comenzando a hablar directamente de sexo, pero este tardó un poco más en afrontar directamente esta temática.

La década de los setenta, supuso un cambio total en muchos sentidos. El *Nuevo Hollywood* abrió las puertas a hablar de los temas que importaban a los jóvenes de la época y, por supuesto, el sexo era uno de ellos. Este dejó de ser censurado y podemos encontrar muchos títulos de la época que lo abordan sin tapujos. Evidentemente, el género musical no fue menos, dejándonos con algunos de los títulos que se van a comentar a continuación.

La primera cinta que resulta imprescindible es *Cabaret* (1972), del famoso coreógrafo y bailarín, Bob Fosse. Como en todas las obras de Fosse, en esta se habla abiertamente de la libertad sexual y otras temáticas sociales de la época. Se sitúa en el Berlín de principios de los años treinta para contarnos la historia de Sally y Brian. Ella actúa en el cabaré *Kit Kat Club*, donde los protagonistas se conocen y donde se desarrollan todos los números musicales como reflejo de la trama. Sally es una chica americana moderna que expresa su sexualidad libremente. Ella da el primer paso cuando quiere mantener relaciones sexuales, es comprensiva cuando piensa que Brian es homosexual y cuando decide que no quiere ser madre se somete a un aborto sin importarle la opinión de nadie más. Brian parece más reservado al principio, pero

siempre acepta a Sally como es. Además, tras el fin de semana que ambos pasan en la casa de campo de su rico amigo Max, se descubre que es bisexual. Todo esto se trata en la película con la mayor naturalidad posible, ningún personaje es demonizado por tener una vida sexual pública. Además, las coreografías que aparecen en la película son muy sensuales y explícitas. Unos años antes, todo este despliegue de sexualidad diversa y libre hubiera sido motivo de escándalo, pero no sólo no fue ese el caso, sino que además la película fue un éxito de taquilla y de crítica con diez nominaciones a los premios *Oscar* de los que ganó ocho. Esto demostró que lo que el público quería ver había cambiado por completo.

Tres años después, Directamente desde Inglaterra, se estrena *The Rocky Horror Picture Show* (Sharman, 1975). la película es una parodia musical de las películas de clásicas de ciencia ficción. Así como otros musicales de la época como *Jesucristo superstar* (Jewison, 1975) componían sus canciones imitando el *Rock* del momento, esta cinta tiene de banda sonora un *Rock & Roll* al estilo de los cincuenta y sesenta, aspecto que aporta mayor originalidad a la película. Aunque, bien es cierto que a su argumento no le falta particularidad: Brad y Janet, una puritana pareja recién prometida, buscan refugio en una tétrica mansión durante una noche de tormenta. La casa está habitada por grupo de alienígenas provenientes del planeta Transexual en la galaxia de Transilvania. Su travestido líder, Dr. Frank-N-Furter, ha venido a la tierra para disfrutar de los placeres carnales. Tras aburrirse de los terrícolas, decide crear un ser perfecto que sea su nuevo compañero sexual: Rocky. Durante la noche que la pareja pasa allí, ambos se corrompen: Janet, que hasta ese momento era virgen, se entrega a Frank-N-Furter cuando él se mete en su cama haciéndose pasar por Brad. Después de este encuentro sexual, se despierta en ella la necesidad de saciar su lívido, cantándole una canción sobre ello a Rocky (*Touch-A, Touch-A, Touch Me*, R. O'Brien, 1973). Por otra parte, Brad también acaba sucumbiendo a los encantos del líder alienígena y al final de la película, se traviste junto al resto de sus compañeros. Como se puede ver, esta divertidísima cinta habla de transexualidad, homosexualidad y de libertad sexual, tachando de retrógrados a aquellos que no la practican y casi inmediatamente después de su estreno, se convirtió en la película de culto que aún es hoy en día.

En 1978, se estrenó *Grease* (Kleiser). La película narra el último año de instituto de un grupo de adolescentes en los Estados Unidos de los años 50. Sandy se acaba de mudar a EE. UU. y allí se encuentra con Danny, su amor de verano que pensaba que no volvería ver, y descubre que pertenece a una banda de gamberros. Durante el filme se vuelven a enamorar y retoman su relación salvando sus diferencias. Los personajes secundarios son tan memorables como los principales y sus subtramas son un reflejo de los jóvenes del momento que, como en todas las épocas, piensan en tener relaciones sexuales, tener pareja, salir de fiesta y pasarlo bien. Además, aborda tabúes como usar preservativos, la presión social por “perder la virginidad”, o el embarazo adolescente. Fue un rotundo éxito en taquilla.

El año siguiente vio la luz la brillante *All that Jazz* (Fosse, 1979). En ella se cuenta la historia de Joe Guideon (el alter ego de su director), un importante coreógrafo de Broadway y director de cine, en sus últimos meses de vida tras ser consumido por una vida de excesos. La narración es guiada por una conversación que tiene el protagonista con la muerte. La cinta habla de sexo constantemente, puesto que Guideon es un mujeriego empedernido, pero hay una escena en concreto que destaca por ser especialmente explícita: el coreógrafo muestra a sus productores uno de los números musicales que ha preparado para la obra que está montando. Al principio, se trata de una inocente coreografía sobre una aerolínea, pero cuando parece que ha terminado, las luces se atenúan, la sala se cubre de humo y los bailarines se desnudan. Acto seguido, el grupo realiza una coreografía en la que simulan estar manteniendo relaciones sexuales, tanto heterosexuales como homosexuales. Una escena como esta no se había visto anteriormente en un musical de Hollywood.

Con la llegada de los ochenta, vuelven a dominar los grandes estudios comprados por multinacionales que buscan producir taquillazos (3.1. *Breve historia del sexo en el cine*, p. 10). El tipo de musical que más éxito tuvo en esta década fue el que se centraba en la danza: *Flash Dance* (Lyne, 1983), *Fama* (Parker, 1980), *Footloose* (Ross, 1984), etc... Todas ellas hablan de querer bailar y llegar a ser una estrella de la danza. En cuanto al tema que nos atañe, en este momento de la historia, la gran mayoría de películas que tuvieran una trama amorosa tenían algún tipo de alusión al sexo, pero hay dos que especialmente deben mencionarse.

La primera es *Dirty Dancing* (Ardolino, 1987), que seguía la estela de las películas de danza y fue un gran éxito mundial. Cuenta la historia de Frances o "Baby" y el verano que pasa en un resort de lujo con su familia durante los años sesenta. Baby se cuela por error en la zona donde viven los trabajadores del hotel. Allí conoce a Johnny, un bailarín del elenco del hotel. Tras el aborto forzado que sufre la pareja de baile de Johnny, esta queda incapacitada para el concurso que llevan tiempo preparando y Baby, a pesar de no saber bailar, se ofrece voluntaria para sustituirla, por lo que tendrá que aprender a moverse a nivel profesional con Johnny como profesor. Durante las clases, los protagonistas se enamoran y tienen una apasionada relación aparentemente imposible por su diferencia social. La pretensión de convertir a una chica corriente en una bailarina capaz de ganar un concurso de baile en unos pocos días resulta completamente inverosímil, así que lo que la mantiene a flote y lo que la convirtió en un taquillazo fue el sexo (y su pegadiza banda sonora). Poner de coprotagonista al famoso Patrick Swayze constantemente ligero de ropa y bailando de manera sensual era una clara estrategia de márketing que no dejó a nadie indiferente. Es cierto que se tratan algunos temas como el aborto o las diferencias entre clases sociales, pero se hace de manera muy insustancial, ya que en esta década la gente iba al cine para olvidarse de la época convulsa que pasaba EE. UU. en el momento, y no interesaba profundizar en las verdaderas problemáticas.

La otra película es *Victor o Victoria* (Edwards, 1982). Ambientada en el París de los años treinta, narra la historia de Victoria, una cantante sin trabajo que apenas tiene para comer. Todd, un actor gay que trabaja en el cabaré *Chez Lui* la ve cantar en una audición y tras montar un escándalo juntos en un restaurante, acoge a Victoria en su casa. Mientras se seca su ropa le deja ponerse un traje de su ex amante y se le ocurre una brillante idea que les hará salir de la pobreza. Victoria se hará pasar por la pareja de Todd, el conde Victor Grazinski, un transformista polaco que canta con voz de soprano. En su primera actuación, el famoso gángster de Chicago King Marchand se maravilla por ella, pero cuando al final “Victor” revela que es un hombre, este se obsesiona con descubrir la verdad por no aceptar que se ha sentido atraído por alguien de su mismo sexo. La película enfrenta el mundo del cabaré parisino de la época, que albergaba una amplia diversidad sexual, con el de Estados Unidos, mucho más puritano y poco acostumbrado a este ambiente. De esta manera, se dan muchas escenas muy cómicas donde el tema principal es la homosexualidad y la inversión de los roles de género.

En las próximas décadas, el género siguió desarrollándose y retomó parte de la libertad creativa del *Nuevo Hollywood* (aunque nunca se ha vuelto a ella del todo). Además, el hecho de que se hable de sexualidad ya no resulta tan remarcable como anteriormente, puesto que la sociedad ya está acostumbrada a ver este tipo de historias en la gran pantalla. Sin embargo, escenas como la del musical *Anette* (Carax, 2021) en la que Adam Driver canta mientras le está realizando un cunnilingus a Marion Cotillard, demuestran que aún hay cabida para algunas sorpresas.

4. CONCEPCIÓN DE LA OBRA

No se puede concebir la obra a realizar sin antes definir bien las líneas del trabajo que se va a desarrollar. Para ello, fue vital determinar cuál es exactamente el papel que desempeña un director o directora de fotografía.

En el documental *Visions of Light* (Glassman et al., 1992) diferentes directores de fotografía cuentan lo que para ellos significa su papel en una producción. Ernest Dickerson, lo define como: “El encargado del uso de la iluminación en la película y en como eso contribuye a narrar la historia”. Michel Chapan, por otra parte, habla de su función a la hora de componer las imágenes de manera mucho más escueta: “El trabajo del director de fotografía es decirle a la gente dónde debe mirar”. Lisa Rinzler determina desde un punto vista más artístico que: “Un buen director de fotografía es aquel que aporta algo esencial a la película. Sus imágenes ayudan a entender el guion sintonizando con el lenguaje que ha querido emplear el director”. Finalmente, Allen Daviau, concluye el documental hablando de la carga emocional de la imagen de diciendo que:

“La luz o el aspecto de una película hace a las pausas hablar tan elocuentemente como a las palabras. Hay momentos que funcionan por lo que está ahí visualmente, por ejemplo, como alguien está iluminado o no puede cambiar por completo el significado de una escena. Si pones

algo en la mente de la audiencia de manera visual se llevará consigo tanto las imágenes como las palabras”.

Se puede concluir pues, que un director o directora de fotografía es aquel que, mediante el uso de la iluminación, la composición, y los movimientos de cámara, convierte en imágenes la visión del director y crea un lenguaje visual que transmite emociones más allá de las palabras del guion. Este trabajo se desempeña en todas las fases del proyecto. Durante la preproducción, se ponen las ideas en común con el director y el resto del equipo técnico. En el transcurso de la producción, se llevan a cabo todas ellas de la mejor manera posible. Finalmente, en la postproducción desempeña la función de retocar las imágenes tomadas durante el rodaje para conseguir el resultado más cohesionado posible, aunque no todos se encargan de esta última parte, sino que solo la supervisan, como en el caso de este proyecto.

Una vez definido el trabajo a desempeñar llegó, por fin, el momento de empezar la fase de preproducción en la que se desarrolla la concepción de la película. En este caso, constará de cuatro partes: Referencias visuales, Propuesta fotográfica, Guion técnico y plantas de iluminación.

4.1. Referencias visuales

La primera parte de la preproducción es, por supuesto, leer el guion todas las veces que sean necesarias. Durante este proceso, se desarrolla el estilo visual que se le quiere dar al proyecto. Es necesario visionar algunas películas que tengan un estilo similar al que se ha pensado para tener un imaginario de apoyo que mostrarle al director. Cuando se piensa en la estética de un musical, viene a la mente una película colorida en la que la luz no funciona de forma naturalista, sino más bien todo lo contrario. Podría decirse que tiene un lenguaje propio que funciona, precisamente, porque se trata de un musical. Como hemos podido comprobar en el apartado 3.2. *Sexualidad en el cine musical (3. Documentación, pp. 12-16)*, A partir de los setenta, el género evoluciona mucho y esta definición de musical que tiene el imaginario colectivo no es siempre cierta. En el caso de *Final Feliz*, se tuvo muy claro que, por una parte, se quería utilizar elementos visuales característicos de los musicales clásicos y, por otra, elementos modernos que casaran más con la historia que cuenta. Por ello, el mayor referente cinematográfico ha sido *La La Land*, de Damien Chazelle (2016), ya que hace exactamente eso. Su director de fotografía, Linus Sandgren, se basa claramente en películas de Gene Kelly, Vicente Minelli o Jacques Demy a la hora de tratar el color, la iluminación y los movimientos de cámara, pero dándoles un giro personal y actualizado a los medios actuales.

Los colores de esta cinta son una de las primeras cosas que llaman la atención al visualizarla. En primer lugar, porque aparecen vibrantes, saturados y en todas las posibles combinaciones, dando una imagen estéticamente agradable. Esta manera de

utilizar el color es muy típica del género, de hecho, la encontramos en clásicos como *Cantando bajo la lluvia* (Donen y Kelly, 1952), *Un americano en París* (Minelli, 1951) o *Las señoritas de Rochefort* (Demy, 1967). En segundo lugar, porque aporta una capa de significado que ayuda a comprender la película en mayor profundidad. Juan Carlos Sanz habla de la información que nos aporta en su libro *Lenguaje del color* (2009): “El color nos proporciona información especial de diferentes tipos, así como la oportunidad de transmitirla” (p. 14). También recalca un aspecto muy importante que no se debe olvidar a la hora de estudiar el significado de los colores: “Nunca debemos pasar por alto que, al observar nuestro entorno inmediato, no todos percibimos la misma información cromática” (p. 17). Esta idea defiende que no existe una certeza absoluta respecto a lo que transmiten diferentes tonalidades, por lo que, al analizar los colores de la película de Chazelle, habrá conclusiones muy distintas. Según el vídeo *EL COLOR en LALALAND* (El Ojo Vago, 10 de junio de 2016) estos son los significados que tienen los diferentes colores a lo largo de la película:

El azul está especialmente presente, ya que representa la creatividad, el arte y el optimismo. Mia viste este color más que ningún otro por ser un personaje que encarna todos estos temas al querer ganarse la vida como artista. El amarillo aparece cuando va a haber un cambio importante en la trama, como en la fiesta de la piscina en el vestido de Mia, o en el jersey del amigo de Sebastian que le ofrece un trabajo. Vemos el verde en aquello desagradable para los protagonistas. Por ejemplo, en la cafetería en la que trabaja Mia y en la cena en la que tienen su mayor discusión. El rojo tiñe la pantalla representando el trabajo que se hace por obligación, a diferencia del azul, que sería el que se hace por pasión. Podemos encontrarlo en el baño de la fiesta de Hollywood al principio, en la chaqueta de Seb cuando actúa con el grupo de tributo a los 80 o en el concierto de *The Messengers*. Los colores neutrales como el marrón o el blanco y negro son los que más se encuentran tanto en la ropa como en la casa de Sebastian, queriendo decir que es un personaje anclado en el pasado. También los viste Mia al final de la película, representando su madurez cuando ya es una gran estrella. El morado es el color que más se utiliza en la película, simbolizando la relación entre los protagonistas y, por ende, el amor.

Esta no es la única teoría que existe, de hecho, hay muchas más (como la del vídeo *La La Land: Using color* [Video essay], 2017, 30 de marzo) y se podría seguir teorizando sobre este tema infinitamente, pero lo que se concluye de todo ello es que, efectivamente, el color tiene suma importancia para la trama.

La iluminación juega también un papel crucial. Además de ser una de las más importantes fuentes del color del que se ha hablado anteriormente, es necesario remarcar su papel a la hora de crear ese ambiente mágico que envuelve la película. Como vemos en muchos musicales, la luz es un personaje por sí sola y no importa romper lo que se considera realismo si así se aporta emoción o fuerza visual a la historia. Por ello, esta se apaga y se enciende cuando es necesario, incluso cambia de color. *La*

La Land, como oda al cine musical clásico que es, utiliza este recurso en numerosas ocasiones. Un ejemplo claro de ello ocurre cuando Seb comienza a tocar *Mia and Sebastian's Theme* (Hurwitz, 2016) en el restaurante en el que trabaja. Aquí, las luces del local se apagan mientras la canción comienza a sonar, y, como podemos ver en la figura 3, se enciende un foco que le ilumina solo a él. Gracias a este simple efecto, el espectador siente lo mismo que Sebastian en el momento, olvidando la prohibición de tocar canciones fuera del repertorio y dejándose llevar por la música. Cuando al final de la canción se vuelven a encender las luces casi de repente, provoca que la realidad golpee con mayor fuerza al personaje y al público.

Figura 3

Cambio de iluminación en La La Land



Fuente: *La la land*. Shotdek. <https://tinyurl.com/yud3wuct>

Finalmente, los movimientos de cámara aportan el dinamismo que debe tener una película del género que nos atañe. La imagen se mueve constantemente: encontramos numerosos *travellings*, paneos y barridos que convierten al cámara en un bailarín más del elenco. La primera escena de la película es uno de los mejores ejemplos de ello, ya que consiste en un plano secuencia de aproximadamente seis minutos y medio, que sigue a los diferentes actores del número musical *It's Another Day of Sun* (Justin Hurwitz, 2016), mientras bailan y se mueven por una autopista de Los Angeles. Otro ejemplo que destacar, se encuentra en la escena en la que Sebastian está tocando en el club de jazz *The Lighthouse* mientras Mia está bailando entre el público y la cámara barre de un personaje a otro siguiendo el ritmo de la música.

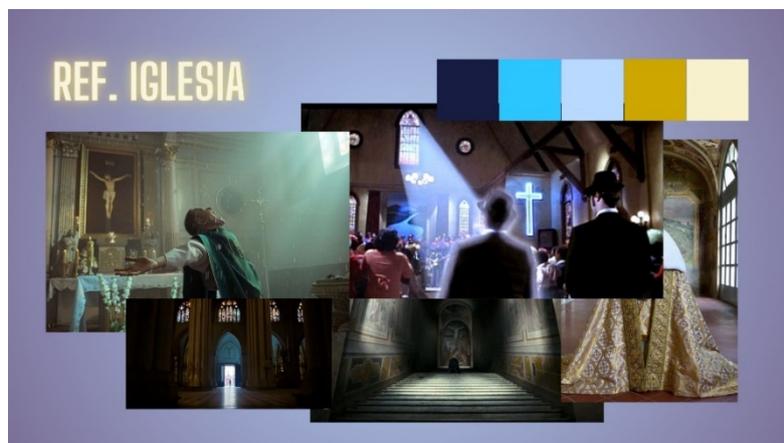
4.2. Propuesta fotográfica

Después de realizar el trabajo de buscar referencias visuales, se debe elaborar un documento conocido como la propuesta fotográfica. En él, el director de fotografía plasma la estética visual que le quiere dar a la película tras leer el guion. Se incluyen la paleta de color, un *moodboard*⁴, el tratamiento de la iluminación, el tipo de composición, los movimientos de cámara, la profundidad de campo y las lentes que se utilizarán. Todo ello debe venir acompañado de una justificación.

Para la propuesta fotográfica de *Final Feliz* (que se puede encontrar anexada este trabajo), además de leerse el guion literario, fue crucial escuchar las maquetas de las canciones para poder entender de manera global el ambiente que los directores tenían en la cabeza. Se planteó una estética cohesionada en la línea de los referentes comentados anteriormente (4.2. *Referencias visuales*, p. 17): el corto debía tener ese aspecto colorido, vibrante y dinámico de los musicales clásicos que tiene *La La Land*, pero tratados de manera individual en cada una de las historias, e incluyendo elementos de *mixed-media*. Es cierto que, de este último punto, apenas se trató por parte del departamento de fotografía, ya que, se iba a añadir enteramente en post-producción.

Figura 4

Moodboard y paleta de color de la iglesia de Fimosis



Fuente: Senón Rodríguez, C. *Propuesta fotográfica Final Feliz*. Anexo.

Para *Fimosis*, la iluminación y paleta de color fueron muy naturales. Se propuso que en la primera escena los colores fueran fríos, típicos de un hospital, destacando blancos y azules. Para la escena de la vuelta a casa por la calle, luz natural de tarde, para que la luz no fuera demasiado intensa y fuera más a tono con el sufrimiento de Diego. Después de este momento, aparecería el color cuando este encontrara la religión: Un potente rayo de sol lo iluminaría en la iglesia (ver figura 4) y en la vuelta al médico todo estaría bañado por la luz del sol de la mañana. Pero el momento culminante de color es

⁴ Moodboard: herramienta visual, física o digital, que ayuda a sintetizar las ideas estéticas de un proyecto creativo de manera gráfica (Simonet, 2021, enero).

el plano final en el que se masturba al atardecer y los colores serían los típicos rojizos de la *Golden Hour*.

En cuanto a la composición y los movimientos de cámara, al principio estaban bastante limitados. Esto se debía a que, en la primera reunión con los directores, se dijo que esta historia no se iba a grabar de manera tradicional, sino que se iba a montar mediante fotografías, como una película de *stop-motion*⁵. Esta idea se descartó al hacer una serie de pruebas y descubrir que era mucho más sencillo rodarla normalmente y más tarde en postproducción recortar a la mitad los fotogramas por segundo para crear el efecto entrecortado que se buscaba en un primer momento (aunque finalmente se cambió de idea). Esta decisión liberó a la cámara y dividió el relato en dos partes. Una parte es la “realidad”, que ocurre en la consulta del médico. Aquí los planos serían completamente estáticos y no habría reducción de fotogramas. La otra parte es toda la que ocupa la canción y el plano final, donde el movimiento de cámara sería casi constante y se añadiría el efecto *mixed-media*. Las lentes serían normales (35 a 55mm) en la escena de realidad y angulares (1 a 35 mm) en el resto, también para marcar las diferencias. Sin embargo, los directores decidieron sólo usar estas últimas en la iglesia y en el atardecer para mostrar la grandeza de la fe y la naturaleza, respectivamente.

Figura 5

Moodboard y paleta de color de Bloqueo



Fuente: Senón Rodríguez, C. *Propuesta fotográfica Final Feliz*. Anexo.

En el caso de *Bloqueo*, Los directores querían que la historia se desarrollara en un único plano fijo, así que dónde colocar la cámara y qué objetivos utilizar se volvieron dos puntos cruciales para que todo entrara en cuadro. Toda la acción ocurre en la habitación de Mario y Vero y en el baño al lado de esta, por lo que se sugirió colocar la cámara aproximadamente a 45º de la cama, y un espejo en la pared cercana al aseo para reflejar lo que pasa dentro. La lente sería la más angular de las que dispusiéramos (en

⁵ Stop-motion: constante parada y puesta en marcha de la cámara para permitir un cambio en el sujeto durante el intervalo en el que la cámara no está filmando, lo que producirá cierto efecto cuando la película positivada se proyecte de forma continua (Koninsberg, 2004, p. 223).

este caso un 18mm). Los colores y la iluminación se consideraron muy importantes para crear una imagen interesante y menos estática para el espectador. Se propuso que la luz del interior de la habitación fuera naranja, teóricamente proveniente de las lámparas de noche situadas a los lados de la cama. A esta se le añadiría una luz azul que simulara luz Nocturna. Para que parezca que pasa a través de una ventana, se le pondría una persiana veneciana delante que recortara la luz y creara textura. Finalmente, la luz del baño sería verdosa, delimitando el espacio (ver figura 5).

Cita de Tinder es, sin duda, el que más se asemeja a un número musical de la era dorada. Para reforzar esta idea estaba llena de color y se quiso, como en el ejemplo de *La La Land*, (4.1. *Referencias visuales*, pp. 17-19), hacer un cambio repentino de iluminación naturalista, mientras que la segunda estaría llena de color: El color morado, representando el sexo, sería el principal, a este se le añadirían el azul y el naranja para contrastar, creando mayor profundidad (ver figura 6).

Figura 6

Moodboard y paleta de color de Cita de Tinder



Fuente: Senón Rodríguez, C. *Propuesta fotográfica Final Feliz*. Anexo.

La composición y los movimientos de cámara seguirían un patrón similar al de *Fimosis*, siendo estáticos antes de la canción, pero desplazándose constantemente al ritmo de la canción después, creando la sensación de que la cámara baila con las protagonistas. Las lentes serían normales en la primera parte, mientras que, durante la coreografía, variarían según las necesidades.

De esta propuesta se aceptaron casi todos los puntos por parte de dirección, sólo haciéndose ciertas modificaciones ya mencionadas. Sin embargo, como se comentará en próximos puntos, no todo se pudo llevar a cabo tal y como se tenía previsto.

4.3. Guion Técnico

Según la definición del *Diccionario técnico Akal de cine* (Konigsberg, 2004), un guion técnico es:

Última versión de un guion cinematográfico, empleada por el director durante el rodaje. El guion técnico, que incluye tanto indicaciones de cámara como de acción, se desglosa en escenas individuales, numerando los planos en orden consecutivo. El guion técnico da lugar, a su vez, al orden diario de rodaje que determina los planos y escenas que van a filmarse cada día y el orden en el que se filmarán (pp. 251-252).

A raíz de esta definición, se entiende que es una referencia imprescindible para un rodaje. En él se plasma todo lo que se debe filmar (tanto de sonido como de imagen), cómo se va a grabar y, a veces, incluso cómo se debe montar. Todos los integrantes del equipo técnico deben estudiarlo para que el rodaje vaya lo más fluido posible.

Por supuesto, hay muchos tipos de guion técnico y numerosas maneras de hacerlos: hay directores que prefieren realizarlos por su cuenta y luego pedir la opinión del director de fotografía, unos que hacen todo lo contrario y otros que lo hacen codo con codo. En *Final Feliz*, se hizo de la tercera manera. Hubo numerosas reuniones durante las que, mientras se leía poco a poco el guion literario, se iban proponiendo ideas con las que se rellenó la tabla. El modelo de guion técnico que se utilizó fue el de montaje. En este se organizan los planos tal y como se deben ver en el corto final una vez editado (se puede encontrar el guion técnico final de *Final Feliz* anexo a este documento).

El primer relato en hacerse fue *Bloqueo*, ya que, al estar compuesto por un único plano fijo, se pensó que sería el más sencillo. Sin embargo, para tener claro el movimiento de los actores en el rodaje, se dividió el guion técnico en los tipos de planos que se formarían con cada posición de estos, es decir: si durante un diálogo los actores se situaban cercanos a la cámara, lo denominábamos plano medio, si por el contrario estaban al fondo de la estancia, plano general, etc. Se pensó que a la hora de realizar las plantas de cámara e iluminación y, evidentemente, también a la hora de rodar, hacerlo de esta manera permitiría entender mejor la secuencia.

La segunda historia que se desglosó técnicamente fue *Fimosis*. Primero se pensaron los planos de las escenas en la consulta del médico que, como ya se estipuló en la propuesta fotográfica, se compuso de un plano-contraplano estático de la conversación entre los personajes. En el momento en el que empieza la acción, se dio rienda suelta a la creatividad para que tuviera los elementos divertidos de un musical. Se planificó una “coreografía” en la cual Diego cantaba caminando por una calle mientras la cámara le seguía de frente. Durante su recorrido se iba cruzando con una serie de personajes que intentaban seducirle y que serían mostrados mediante planos subjetivos desde el punto de vista de Diego. Al llegar el segundo estribillo de la canción, se decidió experimentar y hacer un plano secuencia utilizando una *snorricam*. Este tipo de gripaje consiste en una especie de arnés sujeto al cuerpo del actor, de manera que la cámara apunte a su cara. Cuando anda parece que no se mueva mientras que el fondo está en constante movimiento, dando la sensación de que se siente mareado o agobiado (Página web oficial de *snorricam*). Ese era justo el efecto que se quería conseguir.

Finalmente, llegó el turno de *Cita de Tinder*. Desde el principio, se supo que iba a ser un reto por ser el que mayor número de actores y extras necesitaba, además de que estos iban a estar bailando una coreografía. Aunque toda la acción se desarrolla en un mismo espacio (el restaurante), decidimos dividir el relato en dos escenas separadas por un cambio de iluminación. Una vez más, se desarrolló primero la parte previa a la canción, compuesta por simples planos - contra planos. En la parte coreografiada, se ideó el recorrido que realizarían las actrices principales a través del restaurante y cómo se iba a filmar de forma dinámica. Se terminó teniendo un sinfín de movimientos de cámara, dejando claro que se iba a necesitar algún tipo de estabilizador para el rodaje. El plano más complicado fue uno de los últimos, ya que se decidió hacer un plano que hiciera un giro de 360° alrededor de las protagonistas y el resto del elenco. La inspiración fue un video del cantante francés *Stromae (Santé - Live From The Tonight Show Starring Jimmy Fallon, 2021, 21 de diciembre)*. También se decidió que el plano final sería un clásico *travelling in* hacia el beso que cierra el corto.

Teniendo acabado el guion técnico, empezaba el proceso de búsqueda de equipo, material y localizaciones, para que se pudieran llevar a cabo el resto de los documentos de la preproducción. En el caso del departamento de fotografía, faltaban las plantas de cámara e iluminación.

4.4. Plantas de cámara e iluminación.

Una planta de cámara es una representación cenital de la localización o decorado, desde la que podemos ver dónde colocar la cámara y los actores en cada momento de una escena. Cuando a esto se le añade la iluminación deseada se denomina planta o plano de iluminación, que, como lo define el *Diccionario técnico Akal de cine* (Konigsberg, 2004), es un “Diagrama que indica las diversas posiciones de cada luz en un decorado, el tipo de luz y, en ocasiones, la cantidad de iluminación procedente de cada fuente” (p. 420). Sabiendo esto, queda en evidencia que antes de elaborarlas es necesario tener claro cuál será el equipo técnico disponible, además del humano, y dónde se va a grabar.

En el caso de este cortometraje el equipo humano de fotografía se compuso de una directora de fotografía, un operador, un foquista, un auxiliar, un ayudante de cámara, un *gaffer* y dos eléctricos. A continuación, se definirán cada uno de los cargos mediante el uso (una vez más) del *Diccionario técnico Akal de cine*:

- Operador: “Persona que trabaja al mando del director de fotografía y que es directamente responsable del manejo de la cámara durante el rodaje.” (*Operador*. p. 367).
- Foquista: “(...) Va ajustando el foco a medida que la cámara o los actores se van moviendo y que se encarga de cambiar los chasis” (*Equipo de cámara*. p. 200).

- Auxiliar de cámara: “Persona del equipo de cámara responsable de marcar la claqueta, hacer entrechocar sus listones antes de cada plano, cargar los chasis con película virgen y rellenar los partes de cámara.” (*Auxiliar de cámara*. p. 47).
- Ayudante de cámara: “Persona del equipo de cámara que es responsable del correcto mantenimiento de la cámara durante el rodaje. Además de comprobar que la cámara funciona adecuadamente, también es responsable de cambiar los objetivos (...)” (*Ayudante de cámara*. p. 48).
- Gaffer o jefe de eléctricos: “Individuo responsable de los eléctricos en una producción cinematográfica. Se encarga de suministrar, colocar, manejar y mantener las luces y la fuente de energía necesarias para la iluminación, tanto en el estudio como en localizaciones. El jefe de eléctricos recibe instrucciones del director de fotografía, al tiempo que tiene a varios eléctricos trabajando a sus órdenes” (*Jefe de eléctricos*. p. 278).
- Eléctricos: “Grupo de personas responsable de los trabajos eléctricos en una producción cinematográfica, que se ocupan especialmente de suministrar luces y corriente como también del mantenimiento de todos los equipos eléctricos” (*Equipo de eléctricos*. p. 201).

La gran mayoría de integrantes de este equipo forman parte de *Esbós*, una productora formada por estudiantes de la universidad. Esto, junto a la colaboración de la productora *El Ático* (grupo de la Iniciativa *Generación Espontánea*⁶ de la Universidad Politécnica de Valencia), permitió disponer de casi todo el material de fotografía que necesitábamos. De los primeros obtuvimos la cámara con la que finalmente se rodó, una *Black Magic Pocket Cinema Camera 4k*, junto con una amplia variedad de lentes. También cuatro focos RGB⁷ y bicolores de *Neewer* y un foco *Godox*. Además, la claqueta, trípodes, un estabilizador y muchos otros elementos. La segunda productora nos prestó un foco *Nanlite* LED bicolor, algo más potente que los otros, y un tubo pequeño LED

⁶ El programa de GE es una lanzadera para iniciativas que provienen enteramente de los estudiantes de la universidad. Se potencia al máximo las tan aclamadas competencias transversales y la figura del mentor-estudiante (*Generación espontánea*, página web oficial.)

⁷ Foco RGB: el sistema RGB (Red, Green y Blue), consiste en la mezcla de tres colores primarios, rojo, verde y amarillo; para conseguir otros. Esta combinación se realiza en el foco poniendo luces LED de cada uno de estos colores y poniendo más o menos intensidad de cada para formar un color u otro (Cidrás Pidre y Carrillo González, 2015, 29 y 30 de junio. p. 17).

Sin duda, las plantas más difíciles de hacer fueron las de *Cita de Tinder*. Para la primera parte, en la que no hay música, se decidió mantener las luces del restaurante y añadir como luz principal el *Godox* con *softbox* delante de las dos actrices y un Neewer a 45º de la espalda de cada una como luz de recorte. Para el número musical se dispuso el Nanlite de manera cenital con una gelatina morada que iluminara toda la sala, un LED RGB en azul rebotando contra las paredes y finalmente LEDs bicolores cálidos frente a los personajes que hicieran que las luces de colores sólo fueran reflejos. El primer problema fue cómo colocar la luz cenital, por lo que se decidió, como ya se ha mencionado anteriormente, alquilar una “jirafa”. Esto fue un reto para el equipo de arte, ya que como la cámara se encontraba en constante movimiento, era inevitable que la base de esta se viera y tuvieron que pensar una estrategia para taparla. Que los focos no entraran en cuadro fue un problema constante, por lo que se determinó que estos iban a cambiar de posición con cada plano, especialmente los cálidos, creando el efecto de que hay una luz que se mueve con los personajes. Normalmente, esto se podría considerar un error de continuidad, pero al ser un musical hay más margen para la creatividad.

5. RODAJE

Una vez finalizado el proceso de preproducción llega el momento más esperado: el rodaje. Según el *Diccionario técnico Akal de cine* (Koningsberg, 2004), su definición es la siguiente: “Proceso de filmación en película de toda la acción de un filme” (p. 480). Hoy en día, con la digitalización de los medios, ya no sólo se graba en analógico, pero el resto de la definición sigue vigente. Lo que está claro es que aquí es donde se materializa todo lo que se ha planificado hasta ahora en todos los departamentos técnicos. Sin embargo, el plano de las ideas y el de la realidad no siempre concuerdan, con lo que durante esta fase siempre surgen una infinidad de problemas para los que es necesario estar preparado. Como director de departamento, mantener la calma es fundamental en todo momento, ya que sólo así se pueden resolver las situaciones difíciles y transmitir las soluciones a los integrantes del equipo sin que cunda el pánico. Esto no quiere decir que no exista lugar para el estrés, más bien todo lo contrario. La adrenalina de un rodaje es algo casi constante a lo largo del proceso, pero no es necesariamente algo malo, de hecho, al hablar con personas que se dedican a esto, muchas dirán que es una sensación adictiva. Y es que se puede llegar a pasar muy mal, pero cuando por fin se termina de montar un plano, se planta la cámara y se graba la toma perfecta, se siente la emoción más gratificante del mundo. Una vez se experimenta por primera vez, es algo que se persigue y, para muchos, es el motivo por el que se acaba trabajando en la industria.

La película *Babylon* (Chazelle, 2022), narra la historia de varios personajes que quieren trabajar en el cine de finales de los años veinte, viviendo la transición al cine sonoro. Manny quiere trabajar tras las cámaras y Nellie frente a ellas. Ambos persiguen su sueño hasta su autodestrucción. Esta cinta tiene una escena en concreto, en la que

se entiende muy bien la sensación descrita anteriormente. Manny va por primera vez a uno de los estudios más grandes del momento, en medio del desierto. Allí se está filmando una película ambientada en la edad media donde miles de caballeros están librando una batalla campal tan salvaje que, en mitad de la grabación, uno de los especialistas muere ensartado por una lanza. En otro lado del estudio, el actor estrella se prepara para su escena mientras se emborracha hasta casi no poder andar. Hacia medio día, el director dirige frenéticamente y en medio del caos se cae la última cámara que tenía y se rompe. Este se lamenta diciendo que no van a poder seguir rodando porque la empresa de alquiler de material está demasiado lejos y, para cuándo consiguieran una nueva, ya no habría luz. Manny, viendo su oportunidad de destacar, promete que conseguirá la cámara a tiempo. Rápidamente, coge un coche y conduce a toda velocidad hasta llegar. Allí le comunican que la cámara que necesita está alquilada hasta dentro de media hora y decide esperar. Mucho más de treinta minutos después, la cámara es devuelta, pero ya queda poco para la puesta de sol. Pensando que hacer, ve una ambulancia aparcada en frente, la roba y se dirige como una bala hacia el estudio. Cuando llega, ya se está poniendo el sol. El equipo corre a su posición. El protagonista, borracho como una cuba, es arrastrado hasta su marca. El director grita acción y, de repente, el actor revive y se mete en el papel instantáneamente. El sol está escondiéndose por una montaña lejana y sus últimos rayos dorados bañan la escena. La coprotagonista aparece preciosa, casi etérea, y ambos se funden en un beso justo en frente al haz de luz que recorta su silueta. Como guinda del pastel, una mariposa revolotea y se posa en el hombro del intérprete. Se escucha el grito que indica el fin de la escena: "¡Corten!". Ha sido la toma perfecta, todo el equipo celebra gritando. Hay caras de alegría, abrazos y lloros, pero nadie parece acordarse de lo mal que lo han pasado para conseguir tal resultado. Eso, es exactamente lo que se siente en un rodaje cuando se tiene verdadera pasión por grabar. Por supuesto, en la película se lleva al extremo, pero haciéndolo de esta manera, el espectador entiende mejor cómo se vive.

Por suerte, en *Final Feliz* no murió nadie, pero eso no quiere decir que no hubiera momentos muy difíciles. No obstante, el buen ambiente de trabajo que hubo durante todo el proceso ayudó a resolver todo problema lo mejor posible. Es más, podría decirse que, en general, fue un rodaje muy satisfactorio del que todos los integrantes del equipo se llevaron un buen sabor de boca.

5.1. Primer día de rodaje

El primer día de rodaje constaba de tres localizaciones: por la mañana, la consulta del médico de *Fimosis*, después de comer, la habitación donde se iba rodar *Bloqueo* al completo, y al atardecer, en la playa para el plano final también de *Fimosis*. La consulta se construyó en una de las oficinas de la Universidad Politécnica de Valencia, en el

campus de Vera. Una vez en *set*¹⁰, mientras el equipo de arte daba los últimos toques, se hizo una reunión entre el departamento de fotografía y el de dirección para asegurar que se tenía muy claro qué y en qué orden se iban a grabar los planos, con la intención de que la mañana se desarrollara con el menor número de complicaciones posibles. A continuación, cuando el decorado estuvo montado (ver figura 8), se colocó el *Godox* en la posición que se había marcado en las plantas de cámara. En lugar de dejar los ventanales que los actores tenían de fondo, se bajó una persiana y la otra se dejó a mitad. Al ser traslúcidas, seguían dejando pasar la luz, permitiendo que se mantuvieran como fuente de luz principal, pero no quemaban tanto la imagen. A la cámara se le añadió un filtro de densidad neutra¹¹ suave, para que lo que había tras las ventanas se viera, y para rebajar aún más la luz de estas. A lo largo de la grabación, hubo que mover el foco a diferentes posiciones para evitar que se viera en cámara o para filmar planos más o menos cortos que necesitaban más o menos luz. A parte de eso, no se cambió lo que había planeado, por lo que el rodaje se terminó a tiempo y no hubo demasiadas complicaciones en ningún sentido.

Figura 8

Set de la consulta de médico de Fimosis



Fuente: Sanmartí Dasí, A. (2023) Fotografía fija del rodaje de *Final Feliz*.

Al acabar, el equipo se desplazó a Gandía, ya que el resto de las localizaciones del día se situaban allí. El *set* de Bloqueo se montó en una de las habitaciones de la residencia de estudiantes de Gandía, *Visoren*. Se taparon todas las ventanas de la

¹⁰ *Set*: del inglés, significa conjunto. Por lo tanto, un *set* de filmación sería el conjunto de elementos necesarios para una filmación. Y, más específicamente, el *set* es el entorno donde se grabará el video, donde se hará realidad (*Todo lo que necesitas saber sobre un set de grabación*, Hotsmart Blog, 2022, 4 de julio).

¹¹ Filtro de densidad neutra: filtro de cámara gris, de gelatina o cristal, que reduce la cantidad de luz que penetra en la cámara sin alterar las cualidades del color o la definición de la imagen (*Filtro de densidad neutra*. En *Diccionario técnico Akal de cine*. p. 77).

habitación y se dispuso la iluminación como estaba previsto. En vez de poner dos LEDs *Neewer* con gelatinas naranjas frente a la cama, se puso uno, ya que se consideró que dos eran demasiados. Para colocar el *Nanlite* con la gelatina azul hubo varios problemas. Para empezar, el espacio acabó siendo más reducido de lo previsto, con lo que no se pudo alejar todo lo deseado de la veneciana que se hubiera querido, haciendo que la textura de la luz fuera algo más difusa. Para continuar, no se pudo conseguir un *Ceferino*¹² para sujetar la persiana, así que se sustituyó por una burra de colgar ropa y unas pinzas grandes para sujetarla, haciendo que la estructura fuera algo aparatosa y contribuyendo al problema de alejar el foco. Otro problema fue que, al no haber podido conseguir gelatinas de cine, se optó por utilizar papel celofán de colores. Cuando este se ponía frente a un LED corriente, no había problema, pero frente a un *Nanlite* se derretía tras un rato encendido. Esto provocó que se tuviera que apagar y encender al principio y al final de cada toma. Finalmente, puesto que la cámara se colocó delante de este foco, cuando un personaje se colocaba muy cerca de esta, la luz no le bañaba. Para solucionar esto, se colocó el mini tubo LED RGB encima de la cámara en el color de la gelatina azul. Para el baño se acabó optando por no colocar ningún foco, puesto que la propia luz de este ya tenía el cariz verdoso que se quería en un primer momento. Además, se añadieron guirnaldas de luces sobre la cama para crear dimensionalidad. Una vez se encendió la máquina de humo y se vio el resultado final de la iluminación (ver figura 9), tanto el equipo de dirección como el de fotografía quedaron satisfechos y se comenzó la grabación. Puesto que la escena consistía en un único plano fijo, la mayoría del equipo se tuvo que salir de la habitación, incluyendo el operador, que no se podía quedar tras la cámara porque hacía sombras. Se rodó en tiempo, tras unas cuantas tomas, y sin demasiados problemas.

Figura 9

Set de Bloqueo



Fuente: Sanmartí Dasí, A. (2023) Fotografía fija del rodaje de *Final Feliz*.

¹² Ceferino: accesorio de sujeción y soporte que cuenta con brazo móvil y pie. Utilizado en fotografía y rodaje de cine para soportar accesorios de iluminación (Wikipedia, 2023, 12 de mayo).

Al acabar, se debería haber grabado el atardecer, pero resultó que el cielo se había nublado para entonces. Después de una reunión con el equipo, se decidió grabar esa escena otro día, ya que, al estar compuesta por un único plano, no llevaría demasiado tiempo.

5.2. Segundo día de rodaje

Todo el equipo sabía que este iba a ser el día más complicado de todos. Para empezar por el simple hecho de rodar de noche (de cinco de la tarde a seis de la mañana). Esto es siempre una dificultad añadida porque el equipo humano se cansa más rápidamente que rodando de día. Para seguir, era el día que se rodaba *Cita de Tinder* al completo, con lo que suponía la mayor cantidad de actores y extras del cortometraje, todos ellos haciendo una coreografía por todo el espacio. Por último, este era el esquema de iluminación y las plantas de cámara más complejas, con varios cambios y movimiento constante. Por ello, se puso especial hincapié en revisar todos los documentos de preproducción para trabajar de la mejor manera posible.

Figura 10

Set con iluminación naturalista para Cita de Tinder



Fuente: Sanmartí Dasí, A. (2023) Fotografía fija del rodaje de *Final Feliz*.

El primer contratiempo que se tuvo en el departamento de fotografía fue al montar la jirafa, ya que no se pensó que el contrapeso que venía alquilado con ella podía no ser suficiente. Para añadir peso, hubo que colgar mochilas y bolsas del equipo, además de ir a rellenar bolsas de arena a la playa. Tras solucionar esto, se montaron el resto de los focos pensados para la escena de diálogo. Sin embargo, se advirtió que la jirafa iba a dar más problemas al empezar el ensayo técnico: Cuando se propuso poner una Jirafa fija que iluminara de morado durante la canción, el equipo de arte tuvo que pensar en cómo ocultar la base, porque al haber tantos movimientos de cámara, se iba a ver en muchos momentos. Finalmente, idearon construir una maceta con paneles de

manera que tapara las patas y unas cañas altas que taparan el trípode, haciendo que pareciera una planta más del restaurante. Sin embargo, una vez visto en cámara, no cubría tanto como se había previsto y hubo que cambiar la angulación de muchos planos para evitar mostrar la parte de arriba. No obstante, el plano 360º del final del cortometraje de repente parecía inviable, puesto que no había espacio suficiente para rodarlo sin que se viera el foco. Los cabezas de departamento de dirección y fotografía tuvieron una corta reunión en la que se decidió empezar con el rodaje (puesto que ya había retraso) y pensar una solución en el descanso para cenar. Así, se comenzó con la escena de iluminación naturalista que se puede ver en la figura 10, y se grabó sin mayor problema que tener que mover los focos unos centímetros cada vez que se cambiaba el ángulo para que no entraran en cuadro.

Durante la cena tuvo lugar la reunión donde se hicieron varias propuestas. Todo el equipo de fotografía y dirección se volcó en ello y al final se tomó la decisión de no grabar toda la escena contrapicada (cómo estaba pensado en un inicio), sino sólo desde los ángulos en los que no se viera la luz. Tras ello, se montó el primer esquema de iluminación, como se puede observar en la figura 11, y así sucesivamente. A parte de pequeños percances fáciles de solucionar aquí y allá, todo parecía ir bien. Sin embargo, hacia las cuatro de la madrugada, un par de planos antes del más complejo (el 360º mencionado antes) se fue la luz en el restaurante. Primero, no pareció demasiado alarmante, ya que, al mirar el cuadro de luces del establecimiento y reiniciar todas las palancas, esta volvió. Sin embargo, a los cinco minutos se volvió a ir. A partir de ese momento, este contratiempo se repitió una infinidad de veces y cada vez el intervalo de tiempo entre apagón y apagón era menor. No entendíamos que los provocaba, ya que sólo teníamos unos cuantos focos LED, que consumen poco, y no había dado ningún problema en las horas previas. La conclusión a la que se llegó fue que el local tenía contratado un voltaje más bajo para las horas intempestivas a las que estábamos grabando, con lo que lo único que se podía hacer era grabar cada toma lo más rápido posible, para que no se fuera la luz a mitad. Esto provocó mucha ansiedad al equipo, que, sumada al cansancio que ya sufrían por trabajar de madrugada, no era nada fácil de gestionar. Si embargo, tanto el elenco como los técnicos se volcaron al trabajo a pesar de la presión. Más o menos, se pudo grabar correctamente las escenas previas al plano giratorio pero una vez llegó el turno de este, la “ventana” de tiempo de luz que teníamos se había reducido a menos de un minuto, y la toma estaba pensada para durar algo más que eso. Tras mil repeticiones fallidas por el salto de los plomos, se consiguieron dos tomas que no estaban del todo mal. Los directores decidieron no grabar más a pesar de que, por la parte de dirección de fotografía, se quería seguir intentándolo. Además, se tuvo que eliminar también el plano del beso final, por el tiempo que los apagones nos habían quitado. No hacer más tomas fue lo correcto, ya que el equipo estaba ya agotado y no era buen momento para quedarse estancado con una secuencia. Finalmente, se acabó de rodar a las seis de la mañana. La tensión había sido tal, que la directora de

fotografía se puso a llorar al verse liberada de un gran peso, pero para todos los problemas que hubo, se hizo un muy buen trabajo por parte de todos y todas.

Figura 11

Set con iluminación colorida para Cita de Tinder



Fuente: Sanmartí Dasí, A. (2023) Fotografía fija del rodaje de *Final Feliz*.

5.3. Tercer día de rodaje

Tras rodar *Cita de Tinder*, se dio un día de descanso al equipo para que recargaran las pilas para el último día. Este se desarrolló en tres localizaciones: por la mañana en el *Real Monasteri de San Jeroni*, situado en la autovía Gandía – L’Ollería; y después se fue a Valencia para rodar primero en la calle *Manuel de Castellanos* y luego en la *Plaza de Benimaclet*.

Se consiguieron los permisos para rodar en la iglesia pocos días antes de la jornada de grabación, por lo que al llegar no había plantas de cámara y hubo que improvisar. Se quería que Diego estuviera bañado por una luz divina y, puesto que estaba nublado, no entraba luz por las ventanas. Se decidió situar el *Nanlite* a lo alto de unas escaleras y se colocó una cartulina negra alrededor del cañón para recortar el haz de luz. Para los planos cortos se añadió el *Godox* con *Softbox*¹³ para iluminarle la cara de manera natural. Finalmente, se añadió un plano no previsto porque el espacio era tan bonito que no se pudo resistir grabar en el claustro.

¹³ Softbox: es una herramienta utilizada en fotografía utilizada para la iluminación del sujeto. Cubre la fuente de luz para hacerla más tenue, difusa, y direccional, ya que la luz no viaja en línea recta, sino que rebota en las paredes opacas de aluminio y en el difusor translúcido que componen la softbox. (Wikipedia, 2022, 27 de junio).

Al llegar a Valencia, el cielo seguía nublado, avecinando lluvia, con lo que la iluminación para las escenas de calle no fue la deseada. No obstante, lo bueno de ese tipo de luz es que no tiene sombras duras y no cambia demasiado de cariz e intensidad a lo largo del día, con lo que no fue tan malo, después de todo. El único problema es que el resultado no fue tan colorido como se quería. Se grabó principalmente utilizando un estabilizador “ducha”, puesto que la mayoría de los planos eran en movimiento y no valía la pena montar y desmontar el trípode para los pocos que eran fijos. La *snorricam* que se alquiló no fue la más robusta, con lo que, para mayor seguridad, el operador se situó tras ella en todo momento, previniendo una posible caída. Sólo hubo que cambiar un par de planos porque un extra se tenía que ir antes del final de la escena, y se cambió la angulación para que no se viera la zona en la que estaba él. En varios momentos llovió y hubo que esperar a que amainara. El peor fue en la tercera localización, donde llovía bastante y hubo que cubrir la cámara con un paraguas (ver figura 12). A parte de esto, no hubo demasiada dificultad y el rodaje fue bastante fluido.

Figura 12

Tercera localización del tercer día bajo la lluvia.



Fuente: Sanmartí Dasí, A. (2023) Fotografía fija del rodaje de *Final Feliz*.

5.4. “Cuarto día de rodaje”

Se ha entrecomillado el título de este apartado porque, en realidad, no hubo un cuarto día de rodaje, sino que la escena de atardecer en la playa que no se pudo rodar el primer día se grabó una semana después del rodaje. Se fue a la localización prevista con equipo reducido: sólo el actor que interpretó a Diego, los directores y el equipo de fotografía sin *gaffer* ni eléctricos. Se grabó con estabilizador *Gimball* y tras dos tomas, se acabó el rodaje definitivamente.

6. CONCLUSIONES

Tras todos estos meses en los que he estado trabajando intensamente en este trabajo de fin de grado, desde la concepción inicial, pasando por el largo proceso de documentación que me ha permitido desarrollar esta idea para poder darle una representación visual coherente al proyecto del cortometraje, el abordar de una forma técnicamente viable todo el proceso de preproducción y, por último, en los intensos y emocionantes días de rodaje en los que todo el equipo se volcó para poner en imágenes todo aquello que hasta entonces sólo estaba en nuestras cabezas y sobre el papel, me parece que puedo concluir que se han terminado cumpliendo todos los objetivos que pretendía alcanzar con este proyecto.

En primer lugar, porque el objetivo principal de mi trabajo que consistía en realizar la dirección de fotografía del cortometraje *Final Feliz* de manera exitosa (sin incluir el proceso de postproducción), en mi opinión se ha conseguido con creces. Me siento muy satisfecha con el trabajo realizado, porque creo que he logrado exponer mis ideas de forma clara y creativa pudiendo incluirlas en el desarrollo del filme. Además, he liderado un equipo de siete personas utilizando material profesional con el que se han obtenido unos resultados de muy alta calidad. Asimismo, me parece que he sabido gestionar los problemas que han ido surgiendo durante el camino de manera calmada y racional, sin transmitir más preocupación de la necesaria al resto de integrantes del equipo. Por todo ello, puedo afirmar que he con este trabajo he podido poner en práctica todo lo aprendido en este grado en Comunicación audiovisual, que elegí hace cuatro años para formarme en lo que más me gusta: el cine.

En segundo lugar, porque el proceso de documentación y contextualización del proyecto (que era uno de los objetivos secundarios), ha resultado enormemente enriquecedor para mí. Por una parte, porque la historia de la sexualidad en el cine es un tema que siempre me ha interesado y sobre el que ya quería indagar desde hacía tiempo. De modo que este proyecto me ha brindado la oportunidad de estudiarlo en profundidad, lo que ha resultado fundamental a la hora de afrontar el desarrollo conceptual y técnico de este cortometraje. Por otra parte, porque me ha ayudado a entender mejor el proceso por el que ha tenido que pasar la industria cinematográfica para normalizar la sexualidad hasta el punto en el que realizar películas como la que hemos rodado mis compañeros y yo, sea perfectamente posible.

Quiero también señalar que todo el proceso de estudio y visualización de filmes musicales que he realizado a lo largo de estos meses ha resultado esencial para crear un imaginario fílmico y teórico en el que apoyarme a la hora de crear nuevas imágenes que transmitan lo que quiero plasmar en la película.

En definitiva, todo el tiempo empleado en el desarrollo de este trabajo de final de grado ha resultado ser una experiencia extremadamente enriquecedora y beneficiosa para mi aprendizaje tanto práctico como teórico. Estoy plenamente convencida de que todos los conocimientos que he puesto en práctica en estos meses de trabajo y los que

a su vez he adquirido gracias a él, me acompañarán a lo largo del resto de mi carrera como directora de fotografía.

7. BIBLIOGRAFÍA

Altman, R. (1989). *The American Film Musical* (libro). Bloomington: Indiana University Press.

Black, G.D. (1998). *Hollywood censurado*. Cambridge University Press.

Caparrós Lera, J. M. (2014). *Historia crítica del cine norteamericano = A critical history of American cinema* (p. 237-238). Fundació Institut d'Estudis Nord-Americans.

Ceferino (fotografía y cinematografía). (2023, 12 de mayo). En Wikipedia. <https://tinyurl.com/yc4ed6yj>

Cidrás Pidre, J. y Carrillo González, J. C. (2015, 29 y 30 de junio). *Análisis del color RGB* (p. 17). Seminario técnico sobre iluminación.

El Ojo Vago (2016, 10 de junio). *EL COLOR en LALALAND* (video). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sh3T4EV1dM0&t=554s>

Fox Film Corp. (1921). *Betty Blythe in The Queen of Sheba* [Imagen digital]. Wikimedia Commons. <https://tinyurl.com/b4r25fkh>

Freixas, R. y Bassa, J. (2000). *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Paidós.

Generación espontánea. Recuperado el 18 de agosto de 2023. Universidad Politécnica de Valencia. <https://genespontanea.webs.upv.es/nosotros/>

González, J. C. (2017, 31 de marzo). *Hollywood, año cero* (Artículo de página web). Tiempo de cine. <https://www.tiempodecine.co/web/hollywood-ano-cero/>

Grassman, A. et al (1992). *Visions of Light* (Documental). Kino international, CBS.

Gómez Sanchis, S. (2019). *La dirección de fotografía en el cortometraje "Mudas"* (Trabajo de final de grado). Universitat Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/handle/10251/128639>

Hurwitz, J. (2016). *Mia and Senbastian's Theme*. En *La la land* [Película]. Summit Entertainment, Black Label Media, TIK Films, Impostor Pictures, Gilbert Films, Marc Platt Productions.

Ivarren, H. y Dubin, A. (1933). *Petting in the Park* [Grabada por Powell, D.]. En *Gold Diggers of 1933* [Película]. Warner Bros Pictures.

IMBD (página web). https://www.imdb.com/?ref =nv_home

Konigsberg, I. (2004). Auxiliar de cámara. En *Diccionario técnico Akal de cine* (p. 47). Ediciones Akal.

Konigsberg, I. (2004). Ayudante de cámara. En *Diccionario técnico Akal de cine* (p. 200). Ediciones Akal.

Konigsberg, I. (2004). Equipo de cámara. En *Diccionario técnico Akal de cine* (p. 200). Ediciones Akal.

Konigsberg, I. (2004). Equipo de eléctricos. En *Diccionario técnico Akal de cine* (p. 201). Ediciones Akal.

Konigsberg, I. (2004). Filmación fotograma a fotograma. En *Diccionario técnico Akal de cine* (p. 223). Ediciones Akal.

Konigsberg, I. (2004). Filtro de densidad neutra. En *Diccionario técnico Akal de cine* (p. 77). Ediciones Akal.

Konigsberg, I. (2004). Guión técnico. En *Diccionario técnico Akal de cine* (pp. 251-252). Ediciones Akal.

Konigsberg, I. (2004). Jefe de eléctricos. En *Diccionario técnico Akal de cine* (p. 278). Ediciones Akal.

Konigsberg, I. (2004). Jirafa. En *Diccionario técnico Akal de cine* (p. 297). Ediciones Akal.

Konigsberg, I. (2004). Operador. En *Diccionario técnico Akal de cine* (p. 327). Ediciones Akal.

Konigsberg, I. (2004). Plano de iluminación. En *Diccionario técnico Akal de cine* (p. 420). Ediciones Akal.

Konigsberg, I. (2004). Rodaje. En *Diccionario técnico Akal de cine* (p. 480). Ediciones Akal.

Konigsberg, I. (2004). *Star System*. En *Diccionario técnico Akal de cine* (p. 521). Ediciones Akal.

Lang, C. (1959). *Some like it hot* [Imagen digital]. Shotdek. <https://tinyurl.com/4u8csedn>

López, S. y Axel, J. (2017). *La era del cinematógrafo: la historia del sexo en el cine* (entrada de blog). Filmfellasclub. <https://tinyurl.com/6xjuex5s>

López-Neyra, M. (2011). *Hollywood y el sexo: una historia de desamor* (artículo). Jotdown. <https://tinyurl.com/5d4uv7xr>

Moreno Añón, M. (2019). *La dirección de fotografía en el cortometraje "Yo nunca"* (Trabajo de final de grado). Universitat Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/handle/10251/152554>

O'Brien, R. (1973) *Touch-A, Touch-A, Touch Me* [Grabado por Sarandon, S.]. En *The Rocky Horror Picture Show* [Película]. Michael White Productions.

Palenzuela Pérez, T. (2017). *La evolución del cine musical* (Trabajo de fin de grado). Universidad de la laguna. <https://tinyurl.com/ydwzpjid>

Ripoll Carmona, J.R. (2021). *La dirección de fotografía en el cortometraje "La Virgen Santa"* (Trabajo de fin de grado). Universitat Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/handle/10251/172640>

Runquist K. (2017, 30 de marzo). *La la land: Using color* [Video essay]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NPAf3a0XYNk>

Sandgren, L. (2016). *La la land* [Imagen digital]. Shotdek. <https://tinyurl.com/yud3wuct>

Sanmartí Dasí, A. (2023). *Set de la consulta de médico de Fimosis*. Fotografía fija del rodaje de Final Feliz.

Sanmartí Dasí, A. (2023). *Set de Bloqueo*. Fotografía fija del rodaje de Final Feliz.

Sanmartí Dasí, A. (2023). *Set con iluminación naturalista para Cita de Tinder*. Fotografía fija del rodaje de Final Feliz.

Sanmartí Dasí, A. (2023). *Set con iluminación colorida para Cita de Tinder*. Fotografía fija del rodaje de Final Feliz.

Sanmartí Dasí, A. (2023). *Tercera localización del tercer día bajo la lluvia*. Fotografía fija del rodaje de Final Feliz.

Sanz, J. C. (2009). *Lenguaje del color* (libro). Ediciones Akal, H. Blume.

Senón Rodríguez, C. (2023). *Moodboard y paleta de color de la iglesia de Fimosis*. Propuesta fotográfica Final Feliz. Anexo.

Senón Rodríguez, C. (2023). *Moodboard y paleta de color de Bloqueo*. Propuesta fotográfica Final Feliz. Anexo.

Senón Rodríguez, C. (2023). *Moodboard y paleta de color de Cita de Tinder*. Propuesta fotográfica Final Feliz. Anexo.

Senón Rodríguez, C. (2023). *Planta de cámara de Bloqueo*. Plantas de cámara Final Feliz. Anexo.

Simonet, A. (2021, enero). *Qué es un moodboard, de qué sirve y cómo se hace*. Anna&Co. <https://annaand.co/post/que-es-un-moodboard-de-que-sirve-como-se-hace>

Snorricam. Home. En la página oficial. <https://www.snorricam.com/home>

Softbox (2022, 27 de junio). En Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Soft_box

Stromae (2021, 21 de diciembre). *Santé (Live From The Tonight Show Starring Jimmy Fallon)*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CW7gfrTlr0Y>

Tapia Murillo, I. F. (2018). *Diseño de accesorios de bajo costo para dispositivos de fotografía y video* (Trabajo de fin de grado. p. 26). Universidad del Azuay. <http://dspace.uazuay.edu.ec/handle/datos/8129>

Vizcarra, E. (2021). *Mujeres sin censura* (Documental). Unicorn Content y Nadie es Perfecto.

Wimpee, R. y Iacobelli, T. (2020, 9 de junio). *Funding a Sexual Revolution: The Kinsey Reports* (artículo página web). RE:source, publication of the Rockefeller Archive Centre. <https://resource.rockarch.org/story/funding-a-sexual-revolution-the-kinsey-reports/>

(1953, 24 de agosto). *All About Eve: Kingsey Reports on American Women*. Newsweek (revista). <https://kinseyinstitute.org/pdf/Newsweek1953.pdf>

(2018, 23 de diciembre). *Movies and Censorship: Stanley Kubrick's "Spartacus"* (entrada de blog). Scraps From the Loft. <https://tinyurl.com/ynjfkjw>

(2022, 4 de julio). *Todo lo que necesitas saber sobre un set de grabación* (Entrada de blog). Hotmart Blog. <https://hotmart.com/es/blog/set-de-grabacion>

8. FILMOGRAFÍA

A Wise Guy. (1915) *A Free Ride* (Película). Gay Patee Picture Co.

Ardolino, E. (1987) *Dirty Dancing* (Película). Vestron Pictures.

Almodóvar, P. (1980) *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Película). Figaro Films.

Almodóvar, P. (1987) *La ley del deseo* (Película). El deseo.

Bergman, I. (1963) *El silencio* (Película). Svensk Filmindustri.

Buñuel, L. (1967) *Belle de Jour* (Película). Robert et Raymond Hakim, Paris Film Productions, Five Film.

Carax, L. (2021) *Anette* (Película). CG Cinema, Detailfilm, Eurospace, Scope Pictures y Wrong Men.

Chazelle, D. (2016). *La la land* (Película). Summit Entertainment, Black Label Media, TIK Films, Impostor Pictures, Gilbert Films, Marc Platt Productions.

Chazelle, D. (2022) *Babyon* (Película). Paramount Pictures y Marc Platt Productions.

Cronenberg, D. (1988) *Dead Ringers* (Película). Rank Organisation, Canadian Film Development Corporation y Morgan Creek Productions.

Cronenberg, D. (1996) *Crash* (Película). Crave y Canadian Film Development Corporation.

Dirección de fotografía del cortometraje de ficción *Final Feliz*

- Crosland, A. (1927) *The Jazz Singer* (Película). Warner Bros. Pictures.
- DeMille, C. B. (1931) *El signo de la cruz* (Película). Paramount Pictures.
- Demy, J. (1967) *Las señoritas de Rochefort* (Película). Parc Film y Madeleine Films.
- Edwards, B. (1982) *Victor Victoria* (Película). Metro Goldwyn Mayer.
- Edwards, J. G. (1921) *La reina de Saba* (Película). Fox Film.
- Fleming, V. (1939) *El mago de Oz* (Película). Metro Goldwyn Mayer.
- Fosse, B. (1972) *Cabaret* (Película). Allied Artists.
- Fosse, B. (1979) *All that Jazz* (Película). 20th Century Fox y Columbia Pictures.
- Grau, J. (1975) *La trastienda* (Película). José Frade p.c.s.a.
- Hawks, H. (1953) *Los caballeros las prefieren rubias* (Película). 20th Century Studios.
- Heise, W. (1896) *The Kiss* (Película). Edison Studios.
- Hitchcock, A. (1946) *Encadenados* (Película). RKO Pictures.
- Hudges, H. y Hawks, H. (1943) *The Outlaw* (Película). Hudges, H. y United Artists.
- Kelly, G. y Donen, S. (1949) *Un día en Nueva York* (Película). Metro Goldwyn Mayer.
- Kelly, G. y Donen, S. (1952) *Cantando bajo la lluvia* (Película). Metro Goldwyn Mayer.
- Kleiser, R. (1978) *Grease* (Película). Paramount Pictures y RSO Records.
- Kubrick, S. (1969) *Espartaco* (Película). Bryna Productions.
- LeRoy, M. (1933) *Gold Diggers of 1933* (Película). Warner Bros Pictures.
- Luna, V. (1990) *las edades de Lulú* (Película). Iberoamericana Films International S. A.
- Luna, V. (1992) *Jamón, jamón* (Película). Lolafilms, Ovideo TV S.A. y Sogepaq.
- Lynch, D. (1986) *Blue Velvet* (Película). De Laurentiis Entertainment Group.
- Lynch, D. (1990) *Wild at Heart* (Película). PolyGram Filmed Entertainment y Propaganda Films.
- Lyne, A. (1983) *FlashDance* (Película). Paramount Pictures y Polygram Filmed Entertainment.
- Martí Maqueda, E. (1977) *Me siento extraña* (Película). Alborada P. C.
- Minelli, V. (1951) *Un americano en París* (Película). Metro Goldwyn Mayer.

Nichols, M. (1967) *The Graduate* (Película). Mike Nichols y Lawrence Turman Productions.

Noé, G. (2015) *Love* (Película). Wild Bunch.

Parker, A. (1980) *Fama* (Película). Metro Goldwyn Mayer.

Penn, A. (1967) *Bonnie and Clyde* (Película). Warner Bros.

Resnais, A. (1959) *Hiroshima, Mon Amour* (Película). Argos Films, Como Films, Daiei Studios, Pathé Entertainment.

Ross, H. (1984) *Footloose* (Película). Phoenix Pictures, IndieProd Company y Productions Silver Screen Partners.

Sandrich, M. (1935) *Sombrero de copa* (Película). RKO Pictures.

Sharman, J. (1975) *The Rocky Horror Picture Show* (Película). Michael White Productions.

Sherman, L. (1933) *She Done Him Wrong* (Película). Paramount Pictures.

Sjöman, V. (1967) *Soy Curiosa* (Película). Lindgren, G.

Stevens, G. (1936) *Swing Time* (Película). RKO Pictures.

Trier, L. V. (2013) *Nymphomaniac* (Película). Zentropa, Les Films du losange.

Truffaut, F. (1961) *Jules et Jim* (Película). Les Films du Carrosse.

Verhoeven, P. (1992) *Instinto Básico* (Película). Columbia Pictures y Carolco Pictures.

Vidor, C. (1946) *Gilda* (Película). Columbia Pictures.

White, J.H. (1896) *Fatima's Coochie-Cooche Dance* (Película). Edison, T. A, White, J.H.

Wilder, B. (1955) *La tentación vive arriba* (Película). 20th Century Studios.

Wilder, B. (1959) *Con faldas y a lo loco* (Película). Mirisch Company.

Wyler, W. (1959) *Ben-Hur* (Película). Metro Goldwyn Mayer.

9. ANEXOS

9.1. Anexo I: Stills del primer montaje del cortometraje *Final Feliz*

Todas las imágenes utilizadas en este apartado son de elaboración propia. Se trata de capturas de pantalla del primer montaje del cortometraje *Final Feliz*, por lo que su autoría depende de mí, Claudia Senón Rodríguez, sus directores, Abel López Martínez y Antonio Galicia Tomás, y el resto del equipo.

9.1.1. FIMOSIS



9.1.2. BLOQUEO



9.1.3. CITA DE TINDER







9.2. Anexo II: relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030

Objetivos de Desarrollo Sostenibles	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza				X
ODS 2. Hambre cero				X
ODS 3. Salud y bienestar	X			
ODS 4. Educación de calidad		X		
ODS 5. Igualdad de género		X		
ODS 6. Agua limpia y saneamiento				X
ODS 7. Energía asequible y no contaminante				X
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico				X
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras				X
ODS 10. Reducción de las desigualdades			X	
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles				X
ODS 12. Producción y consumo responsables				X
ODS 13. Acción por el clima				X
ODS 14. Vida submarina				X
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres				X
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas				X
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos				X

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto

El objetivo de Desarrollo sostenible con el que mayor se alinea el proyecto *Dirección de fotografía del cortometraje de ficción Final Feliz*, es el referente a salud y bienestar (nº3), puesto que la temática del cortometraje es la salud sexual y mental, teniendo como objetivo principal romper la imagen tabú que estos tienen. En *Fimosis* se habla abiertamente de la operación y de la enfermedad como algo común. En *Bloqueo*, la comunicación de pareja y los problemas de salud mental como la ansiedad mueven la historia. Finalmente, en *cita de Tinder*, se naturaliza el tener distintas filias y practicarlas libremente, siempre y cuando sea consentido por todas las partes.

El siguiente objetivo con el que más se relaciona este trabajo, es el número 5, Educación de calidad, ya que uno de los propósitos principales es la educación sexual, tratando temas como el cuidado íntimo, la comunicación en el sexo o el consentimiento. De hecho, uno de los motivos principales por los que se decidió llevar adelante este cortometraje, es porque este es un tema del que no se habla suficiente, cuando la educación sexual debería estar en boca de todos.

El objetivo número 5, Igualdad de género, tiene también un grado de relación medio, ya que, aunque este no es la principal finalidad, pero sí que se ha buscado en todo momento contar historias en las que estas desigualdades no existen, intentando, de manera consciente, no caer en ningún micromachismo o similar que no estuviera justificado a modo de denuncia.

Por último, el objetivo 10, Reducción de las desigualdades, tiene un grado de relación bajo con el proyecto. Esto se debe a que, aunque no es en absoluto la temática principal, sí se ha buscado contar historias diversas, en las que se representan personas de diferentes edades, sexualidades, géneros y procedencias, que tienen problemas igual de válidos.

El resto de los objetivos de desarrollo sostenible no proceden porque no tienen nada que ver con la temática de este trabajo.