

TFG

EL HOMBRE DE LA ARENA. CORTOMETRAJE

Presentado por Federico Ceca Bastante
Tutor: Miguel Corella

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2014-2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

2. RESUMEN Y PALABRAS CLAVES

La presente memoria, trata sobre la realización de un cortometraje de ficción, basado en el cuento "Der Sandmann" del escritor alemán E.T.A. Hoffmann (Hoffmann, E.T.A. Die Nachtsücke. Berlín 1917).

En este trabajo se procederá a identificar y explicar todas las partes que han sido necesarias para la ejecución del proyecto, efectuando en primer lugar una breve descripción tanto de la figura de Hoffmann como de su cuento "Der Sandmann" finalizando con un pequeño resumen del estudio de Lo Siniestro de Sigmund de Freud, el cual utilizó este texto como ejemplo de su teoría (Freud, S. Lo siniestro. 1919).

A pesar de la importancia que tiene el cuento de Hoffman y la interpretación que Freud hizo del mismo, el mayor peso dentro de esta memoria se destinará a explicar las diferentes fases por la que pasó el proyecto, como son: la preproducción, producción y postproducción.

Palabra clave: Cortometraje, siniestro, cine, ficción.

2. SUMMARY

This work is about making a short fiction film based on the story "Der Sandmann" the German writer E.T.A. Hoffmann (Hoffmann E.T.A. Die Nachtsücke. Berlín 1917).

In this paper we will proceed to identify and explain all the parts that have been necessary for the implementation of the project by making first a brief description of both the figure of Hoffmann as his story "Der Sandmann" ending with a short summary of the study the sinister Sigmund Freud, who used this text as an example of his theory (S. Freud, 1919).

Despite the importance of the story of Hoffmann and interpretation Freud did the same, the biggest weight in this report will be used to explain the different stages through which passed the project, such as, preproduction, production and postproduction.

Keyword: short, sinister, cinema, fiction.

3. AGREDECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría agradecer al tutor del proyecto, Miguel Corrella, a los profesores Fernando Canet, Raul Durá y Adolfo Muñoz. Al equipo técnico Beatriz Valenzuela, Irena Busil, Daniel Tena, Rafael López y Agustín García. A los actores Lara Sanchís y Ricardo Lacreu. A todos los amigos que nos ayudaron para realizar esta proyecto y sobre todo a Vicente Ponce Ferrer.

4. ÍNDICE

1. Portada
2. Resumen y palabra clave
3. Agradecimientos
4. Índice
5. Objetivos y metodología
 - 5.1. Objetivos
 - 5.2. Metodología
6. Referentes literarios
 - 6.1. E.T.A. Hoffmann
 - 6.2. Sinopsis de "El hombre de la arena" E.T.A. Hoffmann
 - 6.3. Resumen "Lo siniestro" Freud
 - 6.4. Versiones de "El hombre de la arena"
7. Referentes fílmicos
 - 7.1. Nouvelle Vague
 - 7.1.1. Contexto histórico
 - 7.1.2. Películas referentes
8. El hombre de la arena
 - 8.1. Ficha técnica
 - 8.2. Pasos previos
 - 8.3. Descripción del relato
 - 8.4. Preproducción
 - 8.4.1. Guión
 - 8.4.2. Story board y equipo técnico
 - 8.4.3. Localización
 - 8.4.4. Casting
 - 8.4.5. Vestuario
 - 8.5. Rodaje
 - 8.6. Postproducción
9. Conclusiones
10. Bibliografía y filmografía

5. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

5.1. OBJETIVOS

- Producción de un cortometraje de ficción
- Proyecto con carácter personal
- Buen desarrollo y acabado del mismo

Desde un primer momento se planteó el T.F.G. como la realización de un cortometraje de ficción, si bien es cierto que la forma en que se concibió este proyecto fue cambiando, inicialmente se pensó en efectuar una foto-novela, al estilo *La Jetée* (1962) de Chris Marker. Las materias impartidas, sobre todo en el último curso de la carrera, permitieron un cambio en el diseño del mismo, pasando del formato fotográfico al de video (este punto se profundizará en el apartado de metodología).

Por otro lado y dado que se trataba del Trabajo Final de Grado de Bellas Artes, se dibujó un proyecto, entendido, no sólo como una forma de plasmar los conocimientos adquiridos durante los estudios, sino como una buena oportunidad para llevar a cabo un giro en cuanto al contenido y forma, que hasta este último año estaba llevando. Por lo tanto, este proyecto no consistía en la ejecución de un cortometraje con una historia entretenida, más bien se trataba de mirar hacia lo personal, con una mayor intención como autor, poniendo atención en el tipo de relato, la composición de los planos, el sonido y demás elementos que participan en la realización cinematográfica.

Como objetivo final, estaría obtener un buen acabado en la ejecución de la cinta, tanto en el plano técnico (calidad de imagen, sonido...) como en la parte más artística (interpretación, guión...) por esta razón y ya que se trataba de un proyecto colectivo en el que intervienen diferentes fases, sería conveniente establecer un plan de trabajo estableciendo un calendario y cumpliendo las fechas, el cual lo utilizaríamos para probar y buscar soluciones a los diferentes problemas que surgen durante la ejecución del proyecto.

5.2. METODOLOGÍA.

Este proyecto ha tenido una duración de aproximadamente un año y medio. Sólo para definir y concretar el trabajo se necesitó, aproximadamente, un año de reflexión. Durante este periodo se realizaron otros proyectos de carácter fílmico que ayudaron al buen desarrollo del mismo, además, las materias impartidas durante el último curso, ayudaron a fijar el rumbo a seguir.

El T.F.G. siempre estuvo enfocado hacia una realización final de la obra. Por lo que este se tuvo que plantear y adaptar a las posibilidades existentes en cada momento. En un principio, el proyecto comenzó a construirse como un foto-documental de ficción, decisión que estaba marcada por cierta prudencia, ya que no se disponía de todas las habilidades necesarias. Ubicar el proyecto en el terreno fotográfico serviría para simplificar problemas que conlleva una producción en video, permitiendo realizarlo de una forma más individualizada, reduciendo así, tanto el tiempo de ejecución como la cantidad de medios técnicos y humanos a utilizar. La decisión de cambiar al formato de video, fue posible gracias a las destrezas adquiridas durante el último año, trayendo consigo una mayor confianza a la hora de llevar a cabo esta producción.

Por otro lado, para darle contenido y forma al cortometraje, fue necesario realizar una búsqueda de referentes. En este sentido se trabajó con obras tanto literarias como fílmicas. Destacando el cuento de Hoffmann "El hombre de la arena" motor y punto de partida del proyecto y los nuevos cines en especial la Nouvelle Vague. Sobre estos referentes se entrará más en profundidad en sucesivos apartados.

6. REFERENTES LITERARIOS

En este apartado, se realizará un pequeño resumen tanto de la figura de Hoffmann como de su cuento "El hombre de la arena". Además se incluirá un resumen del artículo de Freud acerca de "lo siniestro" el cual, utilizó el relato de Hoffmann como ejemplo.

6.1 E.T.A. HOFFMANN (1776-1822)

La fama de Hoffmann se debe a su faceta como escritor. Adscrito al Romanticismo, fue en la literatura donde más destacó su gran personalidad, realizando una serie de cuentos fantásticos, en los que se mezclan el mis-



Autoretrato E.T.A. Hoffmann 1822

terio y el horror. En ellos recrea una atmósfera en ocasiones de pesadilla, abordando temas como el desdoblamiento de la personalidad, la locura y el mundo de los sueños,

Las historias de Hoffmann son «siniestras», en el sentido que dio Freud a esta expresión: el efecto de horror y la extrañeza que produce la repentina realización en el mundo real de los temores supersticiosos o infantiles. El cariz fantástico de la mayor parte de estas obras atestigua la viva imaginación del autor, que se apoya en sus grandes y sutiles dotes de observación. Sueño y realidad se confunden en el espíritu del autor que percibe -como él mismo dejó dicho- las cosas «invisibles para los ojos terrenos».

La rica imaginería literaria de Hoffmann inspiró a Jacques Offenbach en su ópera Cuentos de Hoffmann, tal como Chaikovski transformó su cuento Cascanueces en un ballet en 1892 y Léo Delibes. Se basó también en el escritor para la creación de su ballet Coppélia en 1870. Del mismo modo, Kreisler, uno de los personajes de uno de sus cuentos, las opiniones del gato Murr sobre la vida, inspiró a Robert Schumann su obra para piano Kreisleriana. Hoffmann escribió también numerosas piezas para piano, música de cámara, lieder, coros, música religiosa y óperas, destacando de entre ellas la pieza de Ondina (1816), ópera romántica que ejerció cierta influencia sobre Weber. En su labor como crítico musical, fue un entusiasta de Beethoven.



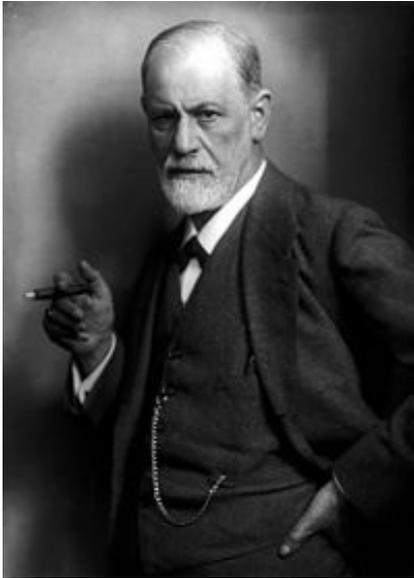
Der Sandmann, Federzeichnung von E.T.A. Hoffmann

Dibujo de E.T.A. Hoffmann para su libro "El hombre de la arena".

La obra literaria de E.T.A. Hoffmann encontró muchos admiradores después de su muerte, especialmente en Francia, Inglaterra, Estados Unidos y Rusia. En Alemania el veredicto de Johann Wolfgang Von Goethe resultó negativo para la acogida de su obra. Sólo a finales del siglo XIX comenzó aquí un renacimiento de su obra. Hoffmann pertenece a los autores más editados de la literatura mundial.

6.2 SINOPSIS DE "EL HOMBRE DE LA ARENA, E.T.A HOFFMANN.

El hombre de la arena (Berlín, 1817) es quizás el relato más famoso de Hoffmann, nos presenta a Nathaniel, un joven quien impresionado en su infancia por la terrible muerte de su padre y la extraña relación que mantenía con el siniestro Coppelius, cree haberlo encontrado de nuevo en un creador de autómatas llamado Coppola. A través de las cartas que este escribe al hermano de su prometida, relata el suceso ocurrido en su infancia. Como consecuencia de este hecho, el joven poco a poco ira cayendo en una espiral de locura, hasta el punto de enamorarse de la enigmática Olimpia, un autómata creado por el profesor Spalanzani. Su locura irá a más, hasta el punto de causarle la muerte.



Fotografía de Sigmund Freud fumando en 1922, por Max Halberstadt

6.3 RESUMEN “LO SINIESTRO” FREUD

En su artículo (lo siniestro, 1919) Freud comienza realizando una primera aproximación al término de lo siniestro, siendo este una variedad de lo terrorífico, de lo que suscita angustia y horror. El problema del término radica en su uso, ya que suele utilizarse en un contexto indeterminado, haciéndolo coincidir casi siempre con lo angustiante. Según Jentsen, la dificultad en el estudio de lo siniestro, radica en la capacidad dispar que tiene cada individuo a la hora de experimentar esta sensación. Para llegar a comprender mejor su verdadero significado y descubrir aquello oculto que lo diferencia de lo angustiante. Freud propone dos vías distintas pero igualmente válidas.

Freud, adelanta que lo siniestro es aquella suerte de espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás, de ahí que surja la pregunta de: ¿Cómo lo familiar se convierte en siniestro? Para ello, éste realiza en primer lugar, un estudio sobre el término lingüístico *Heimlich*. En segundo lugar, agrupa una serie de casos que, los cuales, logran despertar en nosotros el sentimiento de lo siniestro.

Por otro lado, existe una relación según la cual lo siniestro causa espanto al no ser conocido. Relación que Freud desmonta al considerar que no todo lo nuevo es siniestro, en cambio si que se puede afirmar que lo novedoso se torna fácilmente siniestro, pero es necesario agregarle algo a lo nuevo para que este se convierta en algo siniestro.

Volviendo al primer punto, Freud analiza la palabra alemana *heimlich*, la cual posee dos significados. En unos de ellos, *heimlich* pertenece al ámbito de lo íntimo, doméstico, familiar, hogareño, mientras que la otra acepción compartiría significado con su contrario *Unheimlich* que remite a lo clandestino y oculto. Freud introduce aquí la definición que da Schelling de *unheimlich*, que sería todo lo que estando destinado a permanecer oculto, secreto, ha salido a la luz. De esta forma se llega a entender el significado de lo siniestro, el cual quedaría relacionado con lo familiar y oculto.

En cuanto al segundo punto, Freud hace un recorrido por personas, cosas, impresiones, procesos y situaciones, capaces de despertarnos con particular intensidad el sentimiento de lo siniestro. Siendo aquí donde aparece el cuento de “El hombre de la arena de E.T.A. Hoffmann”. Si bien para Jentsch, este es un ejemplo del sentimiento que provoca la duda sobre si es animado un ser en apariencia vivo y a la inversa, en alusión al personaje de Olimpia. Para Freud la importancia se encuentra en el personaje del arenero, el cual arranca los ojos a los niños. Siendo el miedo a ser despojado de los ojos, el verdadero motivo del delirio de Nataniel.

De esta forma, Freud se desmarca de la incertidumbre intelectual a la que hace alusión Jentsch como motivo de lo siniestro, prefiriendo utilizar la experiencia psicoanalítica. El miedo a perder los ojos es una angustia infantil que a menudo se pervive en algunos adultos. En la misma línea habla de expresiones como "la niña de mis ojos" tan comunes en lo cotidiano, y que confirman que este miedo no es más que un sustitutivo de la angustia de castración. En este punto, nos pone como ejemplo a Edipo con su particular forma de castración, a saber, arrancándose los ojos. En este sentido alude a que el ojo se encuentra asociado al miembro masculino en algunos contenidos oníricos, en fantasías o en mitos, y a que la amenaza de pérdida del miembro masculino introduce un sentimiento intenso y oscuro que presta su eco a la representación de perder otros órganos. Además en el caso de Nataniel, la angustia entorno a los ojos entra en relación directa con la muerte del padre. El Hombre de la arena, se presenta como un perturbador del amor, como el padre temido de quien se espera la castración. Freud nos explica la fragmentación del imago-padre en este caso, a causa de la ambivalencia, entre el padre y Coppelius. Por un lado, éste último amenaza con dejarlo ciego, con la castración, y por el otro el padre bueno lo salva. El deseo de muerte del padre malo haya su figuración en la muerte del padre bueno, que es imputada a Coppelius. Más adelante se dará la misma ambivalencia entre el óptico Coppola y Spalanzani, el padre de Olimpia.

6.4 VERSIONES DE "EL HOMBRE DE LA ARENA"

En este apartado, nos referiremos a otros trabajos que también se han basado, de una forma más directa o indirecta en el cuento de Hoffman.

THE SANDMAN, 1991



Fotograma del cortometraje de animación "The Sandman" Paul Berry, 1991

Ficha técnica.

Año: 1991

País: Reino Unido

Dirección: Paul Berry

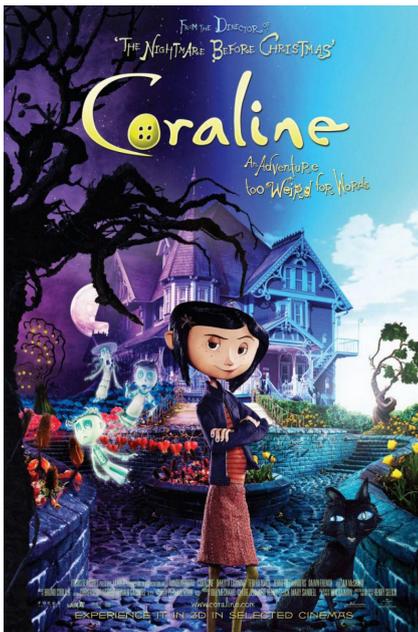
Reparto: Animación

Género: Animación. Terror.

The Sandman fue un cortometraje dirigido en 1991 por Paul Berry, reconocido animador de stop-motion por su trabajo en *Pesadilla Antes de Navidad* (Henry Selick, 1993) y *James y el Melocotón Gigante* (Henry Selick, 1996). Durante la preproducción de *Pesadilla Antes de Navidad*, Berry diseñó y dirigió esta macabra obra de arte de gran pericia técnica, cuya historia está inspirada en un el relato de E.T.A. Hoffmann.

The Sandman fue nominada al Oscar en la categoría de Mejor Cortometraje animado en los Oscar de 1992. Cuenta la historia de un niño que se va a dormir pero es incapaz de concebir el sueño.

LOS MUNDOS DE CORALINE



Cartel de "Los mundos de Coraline" Henry Selick, 2009.

Ficha técnica

Año: 2009

Duración: 97 min

País: Estados Unidos

Dirección: Henry Selick

Guión: Henry Selick (Novela de Neil Gaiman)

Reparto: Animación.

Productora: Focus Features/ Laika Entertainment/ Pandemonium.

Género: Animación. Fantástico. Terror.

Basada en una novela de Neil Gaiman, Coraline es una niña que se muda con sus padres a una antigua residencia victoriana que contiene una pequeña puerta que conduce a una versión alternativa y perfecta del microcosmos cerrado que es la casa y sus inmediaciones. Sin embargo, la "otra familia" tiene botones en lugar de ojos, y la única condición para que la niña pueda permanecer en esa realidad alternativa ideal es que ella también sustituya sus ojos por botones. En este punto se dispara lo siniestro, lo familiar y cotidiano de repente se convierte en extraño. Selick, gran artista del extrañamiento y los mundos alternativos, sabe que la infancia es la patria de lo siniestro y que para alcanzarlo sólo hace falta mirar con otros ojos.

Lo siniestro en 'El hombre de la arena' y en Coraline se hace presente a partir de la mirada infantil, en donde aquello familiar, repentinamente, se hace ajeno y terrorífico. Y la pérdida de los ojos en la novela de Hoffmann o su sustitución por botones en la película de Selick es la expresión concreta de esta transformación de la mirada.

ENTER SANDMAN



Fotografía con todos de todos los miembros de la banda.

Ficha técnica

Grupo: Metálica

Disco: The Black Album

Año: 1991

Duración: 5,30 min

País: Estados Unidos

Autores: Kirk Hammett/ James Heitfield/ Lars Ulrich.

Discográfica: Elektra Records

Género: Heavy metal/ Thrash metal.

Enter Sandman es una canción de la banda estadounidense de thrash y heavy metal Metallica, además de ser el sencillo principal y la canción que abre el quinto disco de la banda (The Black Album, 1991). La canción fue compuesta por Kirk Hammett, James Hetfield y Lars Ulrich y producida por Bob Rock. La letra fue escrita por Hetfield, cantante y guitarrista rítmico de la formación.

The Black Album, llegó a vender más de 30 millones de copias en todo el mundo incrementando la popularidad del grupo. La canción obtuvo el beneplácito de la crítica y desde ese momento ha estado incluida en todos los discos y DVD lanzados en vivo. Asimismo la banda Motorhead realizó otra versión de la canción llegando a estar nominada al premio Grammy en 2000.

Enter Sandman cuenta la historia de El hombre de la arena, el cual da sueños felices o pesadillas a los niños mediante su arena mágica.

7 REFERENTES FÍLMICOS

La visualización tanto de los cuatrocientos golpes (François Truffaut, 1959) como Hiroshima mon amour (Alain Resnais, 1959) fue decisiva para darle el aspecto deseado al proyecto. La película de Truffaut y más concretamente su final, en donde el joven Antoine Doinel escapa del reformatorio, resultó ser la pieza clave para empezar a comprender aquel "otro cine" al que se pretendía acercar. Por otro lado, con el film de Resnais, se comenzó a confeccionar el relato del cortometraje. Tanto la sensación de aspereza que se transmite al comienzo de la cinta, dos cuerpos abrazados, cubiertos de ceniza, arena y sudor, que poco a poco se van transformando hasta convertirse en una masa delicada y suave, como el ritmo que el director otorga a la cinta, fueron aspectos que se tuvieron muy presentes.

Al tratarse de dos cintas vinculadas a la Nouvelle Vague francesa, se realizará en este apartado, además de un resumen de las dos cintas, un comentario más extenso sobre este movimiento, incluyendo el contexto histórico, las causas de su aparición, así como sus reivindicaciones. También se incluirá, dentro de este apartado una mención a la película "Al final de la escapada" de Jean-Luc Godard, debido a su importancia (tanto del film como del director) dentro del movimiento .

7.1 LA NOUVELLE VAGUE.

La Nouvelle Vague fue un movimiento surgido en París a finales de la década de los 50, en el que un grupo de críticos amantes del cine rompieron de forma clara y consciente, con el modelo de representación clásico imperante en el cine del momento. Este no tuvo una aparición repentina, más bien fue un movimiento gestado unos diez años antes de su estreno oficial. Tiempo bien aprovechado, que fue utilizado para desgastar a los clásicos franceses, reivindicar los suyos propios, ya fueran franceses, europeos o americanos, ampliar el significado del documental, sacándolo a la calle, pero sobre todo y más importante, reivindicar la figura de autor.

7.1.1 Contexto Histórico.

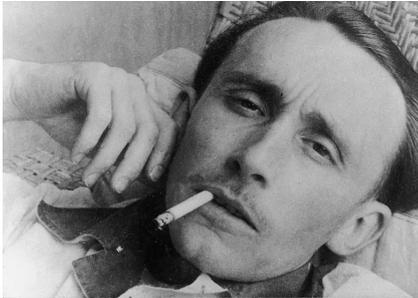
El surgimiento de esta Nueva Ola francesa se debió en parte a la aparición de un nuevo público más especializado. Público que fue surgiendo como producto de una serie de circunstancias.

En primer lugar se podría hablar de la "gran invasión" de cine americano que llenó las salas parisinas tras el fin de la guerra, dando la oportunidad de visionar una enorme cantidad de películas hasta la fecha imposibles de ver tales como cintas de Charles Chaplin, John Ford, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, entre otros.

Pero las razones fundamentales para que se produjera este importante número de aficionados, se debió a una serie de acontecimientos, tales como:

- La creación de la Cinemateca en 1936.
- Las proyecciones estables a partir de 1944.
- La creación del IDHEC (Escuela de Cinematografía) en 1944.
- La creación de la Federación Francesa de Cine Clubs en 1946.
- La aparición de diversas publicaciones especializadas, entre las que destacan La revue du cinéma (1946-1949) en la que trabajaban André Bazin, Jacques Doniol, Alexandre Astruc entre otros.
- La organización del Festival du Film Noir Américain y del Festival Indépendant du Film Maudit (1949) alternativas a la cita oficial e institucional del Festival de Cannes (1951)
- La aparición de Cahiers du Cinéma en 1951
- La aparición de Positif en 1951

Esta serie de medidas, produjeron un aumento del consumo de películas pero no sólo quedó ahí, además se tradujo en una labor creativa que comenzó desde la elaboración de críticas cinematográficas (también a la



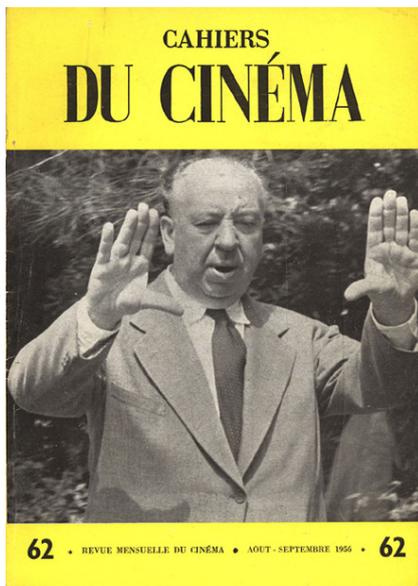
Fotografía de André Bazin

propia industria francesa) llegando incluso a poner en prácticas sus ideas mediante la realización de cortometrajes y largometrajes.

Por lo tanto, el comienzo de la Nouvelle Vague no hay que datarlo con la aparición de sus primeros films, más bien se sitúa en las críticas que estos autores realizaron desde las páginas de la mítica revista de Cahiers du Cinéma.

“En Cahiers todos nos considerábamos como futuros directores. Fre-cuentar los cineclubs y la cinemateca era ya pensar en términos de cine y pensar en el cine. Escribir era ya hacer cine porque, entre escribir y filmar, hay una diferencia cuantitativa, pero no cualitativa”.

Jean Luc Godard, Cahiers du Cinéma, n.º 138



Portada del número 62 de la revista Cahiers du cinema

Es en Cahiers du Cinéma donde, André Bazin agrupa en torno a su figura a una serie de jóvenes críticos a los que se les terminarán conociendo como los jóvenes trucos, debido a la brutalidad de sus críticas. Ellos reivindican el cine de autor que tienen como origen las teorías del crítico y director de cine Alexandre Astruc “Si el escritor escribe con una pluma o un bolígrafo, el director escribe con la cámara.”; por otro lado reivindican a directores americanos que estaban considerados como artesanos y se oponen al realismo poético en el que el cine francés se encontraba anclado. A colación de esto François Truffaut, publica en Cahiers du Cinéma (1954) un artículo demoledor sobre los fundamentos de la Nouvelle Vague donde hace una crítica a la burguesía y plantea la implicación del director en todas las decisiones de filmación, así como la idea de filmar en espacios exteriores.

El discurso sobre los males y la conveniente renovación del cine francés, fue calando en las nuevas generaciones. Para Javier Gómez Tarín, la Nouvelle Vague, se trata de una “revuelta juvenil” que basándose en las teorías expuestas desde Cahiers du Cinéma apuntan hacia la modernidad como ruptura de la tradición fílmica, ruptura que se llevaría a cabo gracias a una mejora en los aparatos técnicos (reducción del tamaño y peso de los equipos, mejorando su manejo y los costes). También fue de gran importancia la conservación de una infraestructura de producción que no había dejado de usarse durante la guerra y que hacía posible pensar en proyectos de carácter industrial aunque sus presupuestos fueran más económicos de lo habitual. Todo esto hizo posible que los herederos del Neorrealismo Italiano y el Free Cinema (movimientos renovadores pero no tan radicales como supondrá la Nouvelle Vague) sustituyeran a los antiguos y denostados realizadores franceses mediante una estratégica operación de realizar primero



Cartel de "Los cuatrocientos golpes"

cortometrajes y después largometrajes a la que Javier Gómez Tar n llam  "Quitate t  para ponerme yo".

7.1.2 Películas referentes

Los cuatrocientos golpes (Françoise Truffaut, 1959)

Ficha técnica

Año: 1959

Duración: 94 min

País: Francia

Dirección: François Truffaut

Guión: Marcel Moussy, François Truffaut

Reparto: Jean-Pierre L aud, Claire Maurier, Albert Rémy, Guy Decomble, Georges Flamant, Patrick Auffay.

Productora: Les Films du Carrosse.

Género: Drama.

París, años 60, Retrato de la Francia de la época, a través de las desventuras cotidianas de un niño de doce años, Antoine Doinel, desencantado del mundo de los adultos: su padrastro es un fracasado; a su madre, que intent  abortar porque era un hijo no deseado, la descubre con un amante; sus profesores tampoco se ocupan de él, o los funcionarios de la justicia y psiquiatras sólo burocratizan su función. Tras hacer «novillos» en el colegio y efectuar un pequeño robo, será internado en un reformatorio, del que se escapar  para ver el mar.

La película de François Truffaut, prácticamente abrió con ella Nouvelle Vague, movimiento del cual iba a ser uno de sus más fieles exponentes. Con este primer largometraje, ganó el gran premio al mejor Director en el Festival de Cannes 1959. Dedicado a la memoria de André Bazin. Este film testimonial de la segunda posguerra europea que posee cierto carácter autobiográfico y forma una simbiosis con el pequeño protagonista, Jean-Pierre L aud, cuyo personaje continuará en la obra de su autor (episodio de L'amour   vingt ans, Besos robados, Domicilio conyugal, La noche americana, L'amour en fuite.). Fue rodado en escenarios naturales y con muy pocos medios, rompiendo el estilo del cine de "qualit " que imperaba en la Francia de aquel período.



Fotograma de "Los cuatrocientos golpes"



Fotograma de la escena inicial de
"Hiroshima mon amour"

Hiroshima mon amour (Alain Resnais, 1959)

Ficha técnica

Año: 1959

Duración: 88 min

País: Francia

Dirección: Alain Resnais

Guión: Marguerite Duras

Reparto: Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Bernard Fresson, Stella Dassas, Pierre Barbaud

Productora: Coproducción Francia-Japón

Género: Drama.

Después de rodar una película en Hiroshima, una joven actriz francesa pasa su última noche en un hotel, en compañía de un japonés. Son dos desconocidos, pero lo que podría ser la fugaz aventura de una noche, se convierte en un intenso idilio que hace que ella recuerde un amor imposible vivido en Nevers (Francia) unos años antes. La relación amorosa se convierte entonces en un proceso introspectivo a través del cual la mujer reconstruye su pasado y revela sus sentimientos más íntimos a su compañero.

Hiroshima mon amour, fue un encargo al director para realizar una película que hablase de las atrocidades de la Guerra y la bomba atómica. Resnais, que se había especializado en documentales (Noche y Niebla, 1955) utilizó la obra de Marguerite Duras para realizar su aclamado primer film (consiguió, junto a 400 Golpes, el premio de la crítica), que fue encumbrado desde su estreno por público y crítica. Teniendo en cuenta las características antes citadas de la Nouvelle Vague, vemos claramente que podemos encontrar en la revolucionaria película éstos y otros muchos

Al final de la escapada (Jean-Luc Godard, 1960)

Ficha técnica

Año: 1960

Duración: 89 min

País: Francia

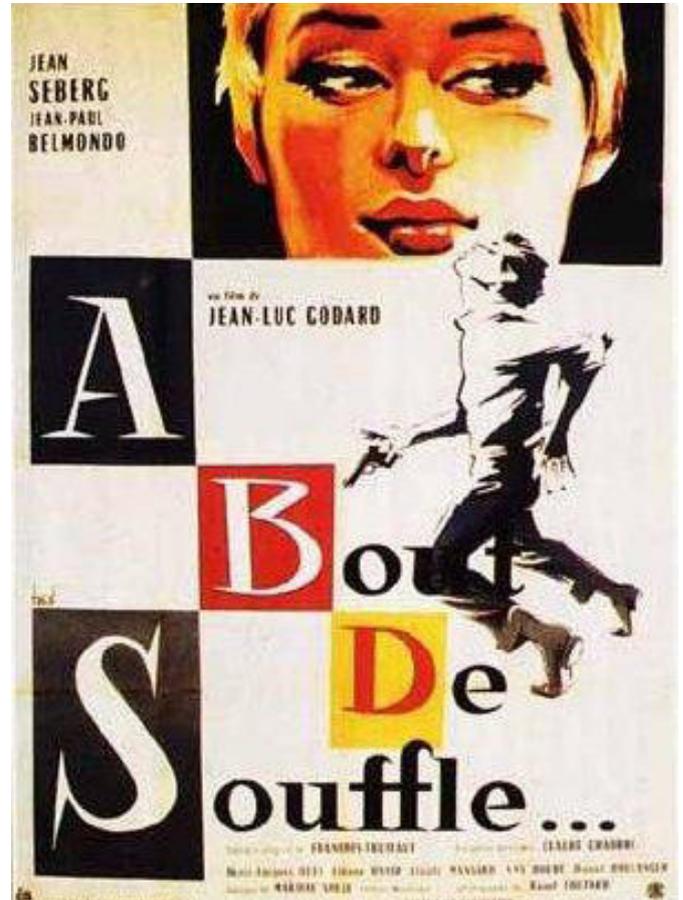
Dirección: Jean-Luc Godard

Guión: Jean-Luc Godard (Argumento de François Truffaut)

Reparto: Jean Paul Belmondo, Jean Seberg, Daniel Boulanger, Henri Jacques Huet, Roger Hanin, Jean Pierre Melville, Jean Louis Richard, Claude Mansard, Jean-Luc Godard.

Productora: Imperia Films / Société Nouvelle de Cinema

Género: Drama, Thriller



Cartel y dos fotogramas de
"Al final de la escapada"

Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) es un ex-figurante de cine admirador de Bogart. Tras robar un coche en Marsella para ir a París, mata fortuitamente a un motorista de la policía. Sin remordimiento alguno por lo que acaba de hacer, prosigue el viaje. En París, tras robar dinero a una amiga, busca a Patricia (Jean Seberg), una joven burguesa americana, que aspira a ser escritora y vende el New York Herald Tribune por los Campos Elíseos; sueña también con matricularse en la Sorbona y escribir algún día en ese periódico. Lo que Michel ignora es que la policía lo está buscando por la muerte del motorista.

A bout de soufflé (su traducción debió haber sido Sin aliento, en lugar del Al final de la escapada) es una película de cine negro en donde el cine habla del propio cine. Está llena de juegos propuestos por el director estableciendo conexiones con el cine, la cultura... Mantiene una estructura narrativa clásica, dividida en tres partes, siguiendo el modelo clásico aristotélico. Por eso, se trataría de una película concebida de forma clásica pero con resultados completamente rupturistas. Esto se debe a la intervención del montaje, que se dedica a suprimir casi todos los elementos considerados accesorios, dejando únicamente la esencia de ellas.



Cartel de "El hombre de la arena"

8. EL HOMBRE DE LA ARENA

En este capítulo, explicaremos de forma más detallada, aquellos aspectos que han sido necesarios para la elaboración del cortometraje "El hombre de la arena". Para ello, dividiremos el proyecto en tres apartados: Preproducción, producción y postproducción. Además también se incluirá una descripción detallada del relato, así como un pequeño comentario acerca de los pasos previos.

8.1 FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título: El hombre de la arena

Categoría: Ficción

Duración: 9 min

País: España

Fecha producción: Junio 2014

Idioma: Castellano

Subtítulos: Inglés

Formato: HD 1080x1920

Sinopsis: Basada en la obra "Der Sandmann" del escritor E.T.A. Hoffmann. Una mujer llega a una playa, el lugar no está vacío, junto a la orilla se encuentra un hombre sentado en su hamaca. Tras unos segundos ella comienza a andar, se dirige a la orilla, se dirige hacia el hombre de la arena.

EQUIPO TÉCNICO

Reparto: Lara Sanchís - Ricardo Lacreu

Director y guión: Federico Ceca Bastante

Codirección: Beatriz Valenzuela - Irene Buzzelli

Sonido: Daniel Tena La Calle

8.2 PASOS PREVIOS

La idea de realizar un cortometraje estaba clara desde el principio, lo complicado fue encontrar una historia en la que verdaderamente pudiera encajar dentro de los objetivos que nos habíamos propuesto. De ahí que este proyecto haya tenido un largo camino hasta su concreción. No fue hasta la asignatura de Estética y política impartida por el profesor Miguel Corrella Lacassa, donde conocimos y estudiamos el relato de Hoffmann, sien-

do este, el punto inicial del proyecto. El cuento de "El hombre de la arena" tenía la suficiente profundidad y complejidad como para realizar otra historia completamente diferente de la original pero manteniendo gran parte de los elementos que intervienen en él. De entre todas las partes del texto, se escogió aquella en donde la sensación de culpa atormenta a Nataniel. Éste a pesar de ser consciente de sus actos, no podía hacer nada por controlarlos, incluso con la ayuda que recibía tanto por parte de su prometida Clara, como del hermano de esta. Ese imput del que se apoderaba del personaje, fue lo que se quiso trasladar al cortometraje.

A pesar de haber encontrado el tema con el que iniciar el trabajo, hacía falta definir la forma para contarla. En este sentido, me gustaría nombrar la asignatura de Cine moderno impartida por el profesor Vicente Ponce Ferrer, puesto que fue aquí donde puede ver y estudiar los orígenes de ese otro cine al que pretendía aproximarme. Los nuevos cines aparecidos en Europa durante los cincuenta y sesenta (Neorealismo Italiano, Nouvelle Vague o el nuevo cine español entre otros) además de grandes obras del cine como Ciudadano Kane (Orson Welles, 1941) o incluso *In the mood for love* (Won Kar-Wai, 2000), ayudaron a darle el aspecto definitivo al proyecto.

8.3 DESCRIPCIÓN DEL RELATO

El hombre de la arena es un cortometraje, basado en el cuento "Der Sandmann" del escritor alemán E.T.A. Hoffmann. Contado a modo de monólogo, mantiene una estructura clásica (presentación, nudo y desenlace). Mediante esta historia, se intenta representar el sentimiento de Lo Siniestro, existente en el cuento de Hoffmann y explicado posteriormente por Freud.

El cortometraje es un relato abierto, únicamente se muestra lo ocurrido en los aproximadamente nueve minutos de duración, velando y ocultando cualquier suceso anterior y posterior a este instante. Por medio de esta construcción se pretende integrar al espectador dentro de la trama, empujándole a sacar sus propias interpretaciones. Con este mismo fin, se buscó colocar al espectador en una posición privilegiada, generando encuadres cercanos a los personajes llegando incluso a romper la llamada cuarta pared. La protagonista mira a cámara otorgando al espectador un punto de vista directo, iniciándose así, un juego por el cual, este (el espectador) pasa de Voyeur a receptor principal del discurso. Por otro lado y en contraposición al carácter abierto tanto del comienzo como del final de la historia, tenemos un relato rotundo, conducido por un personaje principal, el cual, no tarda en desvelar su condición de muerta, aportando además, una serie de detalles que ayudarán al espectador a construir sus propias conclusiones.

También cabe destacar, la intencionalidad tanto del comienzo como del final. El cortometraje arranca con un sonido intenso del viento y unos pies enterrados en la arena, después se enlaza con un plano general de la mujer entrando en la playa. De esta forma se quiere representar la hostilidad del lugar, así como la posición de la mujer respecto al terreno. La playa le puede tanto, que esta llega a cubrirla, pero aún así, de forma decidida, inicia el paso y se adentra en ella. Respecto al final, la cinta termina con el mismo plano general, pero esta vez con la protagonista saliendo del lugar después de su breve encuentro (cara a cara) con el hombre de la arena y mediante un pequeño movimiento de cámara, se acompaña a la mujer, otorgándole el protagonismo final y restándoselo a su compañero, al que se le saca de plano. De todas formas en líneas posteriores, realizaremos un análisis más detallado del final, ya que éste fue un punto importante y del cual se reflexionó bastante, dentro del proyecto.

La historia, es un relato a tres bandas entre una mujer (Lara Sanchís), su amante y el hombre de la arena (Ricardo Lacreu). El cortometraje, contado en primera persona, narra la historia de una chica que decidió suicidarse para reencontrarse con su amor, pero en su lugar, halla una playa solitaria y un hombre sentado en una hamaca. Podríamos decir que la propia playa, actúa como otro personaje oculto, ya que es a través de esta y de la relación que mantiene con la protagonista, en donde se puede apreciar el sentimiento de "Lo siniestro". Del recuerdo íntimo y familiar se pasa a la angustia que el mismo terreno provoca, lo que antes la arropaba produciéndole placer, ahora la cubre causándole dolor. Por otro lado, la playa además desempeña el papel de la muerte, haciéndola fotografiable. Muerte entendida no como un efecto terminal por el que todos pasaremos, sino como el final de un camino del que no hay nada más. La protagonista llevó hasta las últimas consecuencias su intención de reunirse con su amor, pero ahora, solo le queda la muerte, solo le queda la playa. No puede hacer nada, más que asumirlo.

El cortometraje trata sobre la pena de una mujer, más concretamente, de la pena de una muerta. Siendo sus palabras el verdadero hilo conductor de un discurso que gira en torno a lo siniestro. Su primera intervención, sirve para desvelar la larga espera por la que pasó este personaje, antes de decidirse a entrar en la playa "El sol está bajo, pero no hace frío. Debe de ser otoño, quizá invierno. Me cuesta recordar, no se cuanto tiempo llevo aquí", o dicho de otro modo: Ha pasado tanto tiempo, que por no sentir, no siento ni el frío. Mientras tanto, su impávido compañero "El arenero" permanece impassible, realizando un crucigrama, ajeno a la presencia de la chica. Acto seguido y de forma contundente, la protagonista descubre su papel de muerta, dejando entrever la culpa, que asumiéndola como justa, siente

por encontrarse en ese lugar, ahora un sitio frío, duro y hostil. Justo después le pregunta a su compañero sobre su identidad, pero no recibe respuesta. Ésta será la primera de las tres veces que le pregunta, por ahora está tranquila.

Tras un cruce de miradas la mujer explica su relación con la playa. En ella gozó con la persona a la que perdió. Al no poder aguantar su ausencia y mediante una promesa como excusa, tomo la decisión de suicidarse. Ahora sabe que se equivocó, pues aquella persona a la que esperaba encontrar, no esta. En su lugar se encuentra la figura de "El arenero" el cual, nace de la necesidad de ponerle rostro a su angustia. Para ella, éste, no es más que un desconocido que ha sustituido a la persona querida. Poco a poco, la protagonista siente como va desapareciendo y es por medio de las huellas, donde va tomando conciencia. Intenta buscar las del hombre, pero al no encontrarlas, le vuelve a preguntar por su identidad, con la intención, esta vez, de arrancarle una respuesta. Su sola presencia, le produce más dolor. En una situación en la que ya no hay solución, no entiende el por qué de su "compañía". Sin vacilar, se enfrenta a él, dejándole claro que su verdadero temor se encuentra en el lugar. Ya no lo ve como un hogar, ahora esta playa, se ha convertido en su prisión.

Otra vez, la chica se queda sin respuesta. De inmediato, le vuelven los recuerdos amables del lugar. En esta parte se muestra la faceta más lívida del personaje. Fue aquí donde amó de la forma más placentera posible. Pero en este momento su realidad es distinta. La arena que en otro tiempo la arropó, ahora le ahoga y le aprieta. Lo suave se ha transformado en áspero y todo contacto con este elemento le recuerda que el pasado no volverá. Derribándose en la arena, reclama una explicación. Necesita saber su identidad. Finalmente el arenero reacciona, le muestra aquello que ocultaba, le enseña su mirada. Al verla ella reconoce la naturaleza a su oponente y ve en su mirada una vía de escape en el callejón en el que se encuentra.

Para terminar, el hombre de la arena se levanta y se dirige a la protagonista, produciéndose un breve enfrentamiento entre ambos. Después de ese instante, ella se levanta del suelo y comienza a andar alejándose de él, alejándose de la playa.

El final del cortometraje, pasó por diferentes fases. Si bien es cierto que la construcción definitiva fue fruto del análisis continuo a la que se expuso el relato. En un primer momento, se pensó en romper la cuarta pared de forma rotunda, dejando caer la cámara al suelo, prohibiendo al espectador, reconocer aquello que se oculta durante todo el relato, la mirada del arenero. Ésta fue una solución pensada no tanto para integrar al espectador en el

relato, más bien para que fuera consciente de la condición divina y superior del personaje. Pero dicha opción fue descartada rápidamente, ya que no mostraba coherencia con la línea que pretendíamos llevar en la cinta. Si en todo momento quisimos otorgar toda la atención a la mujer, el final tendría que ser consecuente con ello y no dar relevancia a un personaje mezquino, que ante el sufrimiento de un ser humano, prefiere dedicarse a realizar un crucigrama. Por esta razón, se prefirió confeccionar un cierre con una clara intención moral (que no moralizante) centrándose en la figura de la mujer. Ella decide salir de la playa y la cámara, únicamente la acompaña en su recorrido, dejando fuera de plano al arenero, posicionándolo, así, en un segundo plano.

8.4 PREPRODUCCIÓN

La preproducción fue la parte más importante para la realización del cortometraje, ya que se tuvo que definir un proyecto, atendiendo a una serie de interrogantes, de carácter técnico y artístico. Estas eran el tipo de material del que se dispondría (cámaras, micrófonos), así como, el número y el nombre de técnicos y actores que participarían en la cinta, entre otras cuestiones.

8.4.1 Guión

Antes de iniciar la tarea de escribir el guión y ante la falta de concreción de las condiciones anteriormente descritas. Se establecieron una serie de pautas, con la intención de facilitar una buena ejecución de las sucesivas fases. En este sentido, se dejó en dos el número de personajes que intervendrían en la historia. De esta forma, no solo se simplificaría las jornadas de casting, además nos permitiría centrarnos en la búsqueda de los actores. Por otro lado, también se decidió que el relato transcurriera en una única localización, reduciendo de esta forma, el tiempo empleado para el rodaje. Si bien es cierto que estas dos medidas nos restringían a la hora de confeccionar la historia, también nos permitía llevar un mayor control sobre el proyecto

En cuanto al apartado musical, éste recibió un trato similar. Al no disponer de un compositor que nos confeccionara una melodía a medida y tras buscar todo tipo de canciones de licencia creative commons y no encontrar ninguna que se adaptase al tipo de historia que buscábamos, se decidió omitir toda presencia de música utilizando únicamente sonidos diegéticos del viento o el mar. A modo de curiosidad, diré que, a pesar de no contar

con ninguna sintonía, la realización de este guión se hizo, escuchando la canción de Child in time de la banda Deep Purpel del disco Made in Japan 1972.

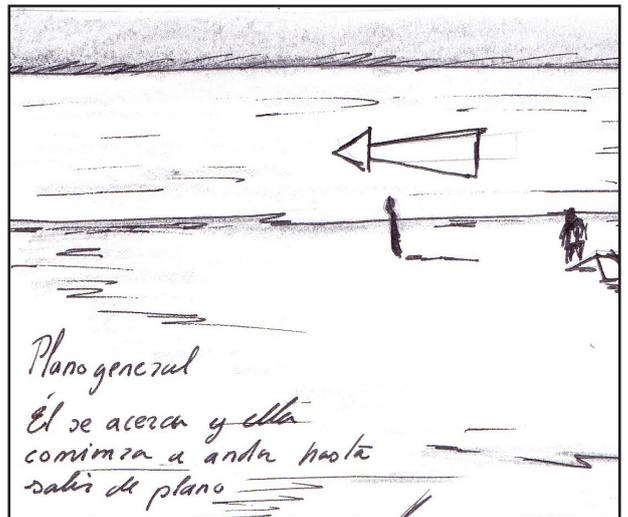
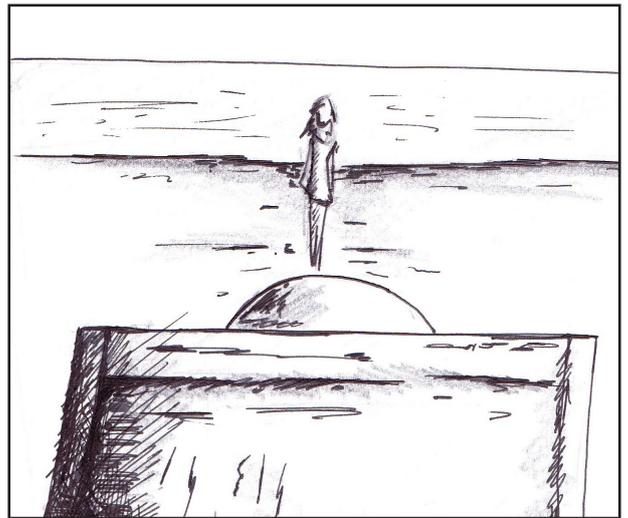
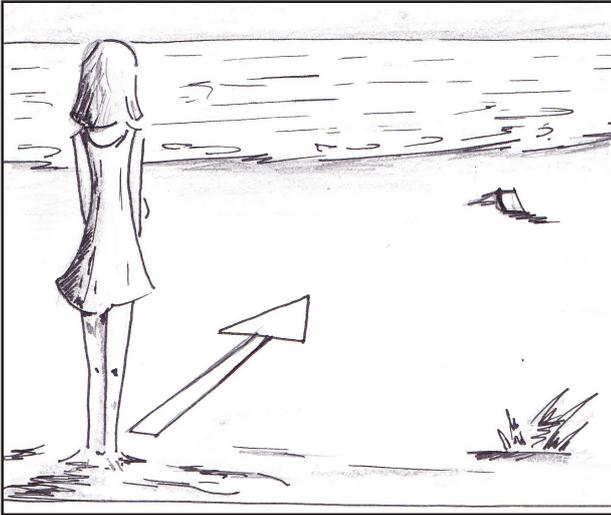
Una vez establecidas las premisas iniciales, se comenzó con la escritura del guión. La intención era confeccionar un relato austero en cuanto las formas, pero al mismo tiempo atractivo, lo cual obligó a justificar toda esa austeridad encajándola como parte de la historia. Por otro lado, se pensó en realizar un punto y seguido al cuento de Hoffmann, estableciendo la hipótesis de una posible continuación en la que Clara, la prometida de Nataniel, no hubiera podido superar la pérdida de este. Para la construcción del resto de personajes, se realizó un ejercicio similar. El hombre de la arena, fue diseñado pensando en la figura de Dios y la persona a la que se refiere la protagonista, no sería más que el propio Nataniel. Esta fue una operación de doble cara, ya que si por un lado, dotábamos a los personajes de una identidad concreta, por otro, ocultábamos esa identidad. Se prefería que el espectador se centrara en las palabras de la protagonista y el nombre los personajes, era información irrelevante que podía distraer más que ayudar.

Para finalizar con la parte del guión, hablaremos de la localización, ubicar la historia en la playa fue una decisión que estaba tomada casi desde el principio. Inicialmente se pensó en ella como una evidente referencia al cuento de Hoffmann, pero, poco a poco, esta fue tomando protagonismo, hasta el punto de utilizarla como un personaje más. Al mismo tiempo, este era un escenario interesante en donde poder jugar con la fotografía y composición de los planos. También se valoraron posibles inconvenientes que nos podríamos encontrar en el rodaje, tales como, condiciones atmosféricas, el fuerte viento e incluso la concurrencia de gente.

8.4.2 Story boar y de equipo

Una vez terminada la fase de guión, se pasó a confeccionar el story boar, además del equipo técnico. En cuanto al primero constaría de una serie de viñetas las cuales representarían los fotogramas que establecimos más importantes para la comprensión del cortometraje.

En cuanto al equipo técnico, este estaría compuesto mayoritariamente por compañeros de la universidad, los cuales disponían de conocimientos suficientes para la realización del cortometraje.



Viñetas utilizadas en el Story



Imágenes tomadas de la playa

8.4.3 Localización y pruebas

Como escenario, se eligieron las playas situadas junto a la Playa Poble de Farnals. Emplazadas a unos diez kilómetros de Valencia, son unas de las playas más vírgenes que quedan al norte de la ciudad. La zona consta de tres playas separadas entre sí por una serie de espigones de piedra. Detrás de ellas se ubica la Marjal de Rafalell y Vistabella. Este enclave ofrecía un escenario lo suficientemente imponente a la vez que austero que encajaba a la perfección con el tipo de relato. Por otro lado, poder contar con la zona de la marjal, nos hacía posible jugar con más cantidad de elementos además de los de la propia playa.

Una vez elegido la localización, realizamos varias jornadas de pruebas necesarias para observar problemas y corregirlos antes de los días de rodaje. En primer lugar pusimos atención en el viento. Este fue una de las primeras preocupaciones que tuvimos, ya que en esta zona, suele soplar con bastante fuerza, pudiendo estropear la calidad final del audio. Tras realizar una serie de comprobaciones, observamos que este no afectaba demasiado. De todas formas, dispusimos para el rodaje además de los micrófonos de las cámaras, un micrófono externo y una grabadora de sonido.

Por otro lado, observamos que la playa estaba rodeada de elementos molestos, que solo se podrían eliminar usando efectos digitales. Estos eran la ciudad de Valencia, los edificios de la Poble de Farnals y los barcos que se cruzaban el mar. En este punto, tuvimos que estudiar la posición tanto de las cámaras como de los actores para encuadrar dichos elementos en posiciones dentro de la imagen, las cuales resultarían más fáciles de eliminar en postproducción.

Durante la fase de preproducción se observó que de una semana a otra “el mobiliario” habitual de la playa cambiaba. Es decir, cada vez que la visitábamos, nos encontrábamos con restos de hogueras, troncos, bancos de madera y demás tipos de desechos, los cuales modificaban en gran medida



Lara Sanchís

al paisaje. Por esta razón y para no sufrir demasiados cambios en el escenario, se decidió rodar en días consecutivos, estableciendo los días 3 y 4 de mayo como fecha de rodaje. Además ubicar la grabación a principios de mayo, nos venía a la perfección, ya que estábamos lo suficientemente lejos de los meses de verano, evitando así, el tránsito de veraneantes tradicionales en esta zona, pudiendo trabajar con mayor comodidad. Por otro lado, al establecer las fechas después del cambio horario, se disponía de más horas de luz para alargar las jornadas. De todas formas, estas nunca fueron fechas cerradas, ya que por motivos meteorológicos, podían trasladarse a otra semana.

Por último, al tratarse de un rodaje en exterior y no disponer de iluminación artificial, se decidió utilizar la luz del atardecer con la intención de sacar una mejor fotografía. Si bien, no se podía precisar las condiciones exactas para los días de grabación, sí que se realizaron pruebas para establecer unas condiciones tipo, apuntándonos las características y los cambios de luz que se producían durante varios días. Estos datos fueron aprovechados para realizar un plan de rodaje con el fin de rentabilizar las jornadas.

8.4.4 Casting

Finalizado el guión y establecido el quipo técnico, se comenzó a preparar el casting. El papel de, el hombre de la arena, se lo ofrecimos a Ricardo Lacreu, compañero de la facultad, con el que había trabajado en otros cortometrajes. Ricardo posee un físico adecuado para el personaje, además de ser una persona de confianza.



Ricardo Lacreu

Encontrar una actriz apropiada para el personaje femenino, nos llevó más tiempo. Sabiendo que se trataba de un papel complicado de interpretar (se podría caer fácilmente en una interpretación plana y lo que se buscaba era todo lo contrario) decidimos ponernos en contacto con actrices profesionales. Para nuestra sorpresa y debido a la buena respuesta que obtuvimos, ampliamos a dos días, las jornadas de castings. Éstas, se llevaron a cabo, los días 4 y 7 de abril del 2014, en el plató de la universidad de Bellas Artes. Previamente ya les habíamos explicado el tipo de proyecto del que se trataba, las condiciones y las fechas de rodaje. También se les paso el texto, con la parte que nos interesaba ver. La gran mayoría se aprendió el texto completo y lo representó entero. Finalmente elegimos a la actriz Lara Sanchís. Ella disponía de gran experiencia en el mundo del teatro y también había participado en series de televisión y cine. Lara nos ofrecía una fluidez de movimiento, adecuada a la forma en que pretendíamos llevar el personaje. Una vez elegida, nos reunimos varias veces con ella, para trabajar su papel. En estos ensayos, sobretodo nos centramos en trabajar la fluidez del texto, así como la coreografía y los movimientos del personaje.

8.4.5 Vestuario

En este apartado se explicará el proceso de caracterización de los personajes, que ideas se pensaron y cuales se llevaron a cabo, así como el atrezzo utilizado. Para el personaje femenino se jugó desde utilizar una vestimenta más playera compuesta de pantalón corto y bikini hasta recurrir a vestidos de época. Finalmente se decidió utilizar un vestido más sencillo con pocos adornos para que no eclipsara ni a la interpretación ni al relato. Lo importante era la historia y no queríamos ningún elemento que desconcentrara al espectador. Elegido el tipo de vestido, se experimentó con diferentes colores. De entre todos ellos, escogimos uno de color rosáceo. Hay que comentar que excepto los vestidos de color blanco, que también probamos, todos los demás incluido el de color rosa, nos dieron problemas con la imagen ya que quedaban demasiado saturados. El problema con el blanco fue que el personaje de El hombre de la arena iría de ese color y se pretendía que la vestimenta de cada uno de ellos, sirviera para distinguirlos. Además, el vestido rosa era de un tono similar al de la hamaca que utilizamos, por lo que conseguíamos una composición más interesante.

La caracterización del hombre de la arena fue quizá uno de los momentos más entretenidos. Debido a la naturaleza divina del personaje, este se caracterizó atendiendo a la pregunta de ¿Cómo representar lo irrepresentable? De esta forma, nos concedimos la licencia de vestir a Ricardo con una gran disparidad de prendas, convirtiendo al personaje de “el arenero” en un veraneante esporádico con sus camisetas playeras o camisas hawaianas, incluso haciéndolo pasar por hipster improvisado. Más allá de este momento burlón, se decidió utilizar prendas al estilo ibicenco.

8.5 RODAJE

Como ya hemos comentado, el rodaje se llevó a cabo el fin de semana del 3 y 4 de mayo. Estableciendo un horario de 17:00 a 20:30 h. Además de estos dos días que se utilizarían para rodar con los actores, se dispuso de un tercero para grabar planos de detalles de la playa. El material previsto para el rodaje, contaba de: tres cámaras Panasonic modelo hvx200, un micrófono externo, una grabadora de sonido, junto a los correspondientes trípodes y pértigas. Además de paneles reflectantes.

La mañana del sábado 3 se utilizó para preparar el material, repasar la planificación y realizar ensayos. Ya en los preparativos, se pudo observar un cambio en las condiciones meteorológicas. La ausencia de nubes ese día, produjo una iluminación excesivamente dura para las cámaras que llevábamos. Estas disponían de objetivos con demasiada apertura, lo que produjo



Imágenes del rodaje

que las imágenes salieran quemadas. A pesar de disponer de telas con las que poder filtrar la luz, nunca fueron suficientes para tapar todo el espacio que se deseaba utilizar. Este hecho provocó un retraso en el horario previsto, no pudiendo empezar hasta las 19:00 horas aproximadamente. De todas formas, esta variación de luz no fue del todo negativa, ya que si por un lado nos obligó a reducir la jornada, por otro y de forma inesperada, nos aportó una mejor y más interesante iluminación. Posiblemente, gracias a todo el trabajo realizado en preproducción se pudo filmar casi todo lo que estaba previsto para el primer día.

En cuanto al segundo día (domingo 4 de mayo) nos encontramos con las condiciones de iluminación esperadas, por lo que se pudo mantener los horarios acordados, terminado de rodar todas las tomas en las que interverían los actores. De esta forma se estableció otra sesión, solo para terminar de filmar los planos detalle, además de recoger sonidos diegéticos del mar y el viento que serían utilizados en la cinta.



Proceso de postproducción, eliminación de elementos, corrección de color e iluminación

8.6 POSTPRODUCCIÓN

Terminado el rodaje y con todo el material filmado se comenzó a preparar el montaje. El primer paso consistió en definir aspectos esenciales como la duración y el ritmo de la cinta. Dadas las características de la historia, desde el comienzo se pensó en utilizar un ritmo lento, acorde con el sentimiento de angustia que invade a la protagonista. En cuanto a la duración, estaría comprendida entre los 8 y 12 minutos. Tiempo que se había estimado durante el periodo de preproducción. Hasta llegar a la versión final se realizaron un total de 6 montajes, todos ellos necesarios para concretar tanto el tiempo de metraje (poco más de nueve minutos) como los planos que intervendrían.

Una vez terminado el montaje y conociendo el material definitivo, se paso a la fase de retoque digital, tanto de video como de audio. Respecto al sonido, se realizó un trabajo de limpieza del mismo, eliminando ruidos existentes y aislando la voz de la protagonista del sonido del ambiente. Esta operación también se realizó para los audios grabados del viento y el mar, con el fin de utilizarlos como sonidos diegéticos e incluirlos dentro del cortometraje. Por otro lado, se incluyeron efectos digitales para corregir y mejorar la calidad de la imagen. En este sentido las tareas estuvieron encaminadas hacia eliminar aquellos elementos molestos, como edificios, barcos y personas que aparecían en el fondo. Para ello se utilizó la técnica del matte-painting. Además también se ejecutaron trabajos de cara a estabilizar aquellos planos filmados sin trípode, así como una corrección de color.

9 CONCLUSIONES

Una de las grandes escenas de la historia del cine, es la presentación que se hace del personaje de Jonh Wayne en la diligencia (Ford. J. 1939). Cuando se rodó, el director pudo comprobar como en algunos momentos del travelling, el personaje sale de foco. En lugar de volverla a repetir, Ford decidió continuar con el rodaje, ya que la escena le pareció perfecta. La primera vez que escuché esta anécdota, no podía entender como un maestro del cine pudo dar por bueno algo que no estaba bien ejecutado. He de confesar que, para mi, este echo, se llegó a convertir en un acertijo y por mucho que intentara ponerme en la piel de Ford, no podía entender su decisión, yo la hubiera hecho repetir. Al no poder llegar a una conclusión, la pregunta quedó sin respuesta, hasta que llegó El hombre de la arena. Durante el transcurso de este cortometraje, volví a darle vueltas, pero esta vez descubrí algo que me había pasado por alto. Si el plano hubiera estado completamente enfocado, este no habría cambiado nada, ya que, enfocado o sin enfocar, la escena se entendía perfectamente y eso Ford lo supo ver. Esta historia la cuento debido a que El hombre de la arena se diseñó bajo la intención de realizar un cambio en cuanto a la forma de ver y entender el cine. Después de terminar el cortometraje y con la perspectiva que da la lejanía, puedo apreciar ese giro, el cual nos ha situado en un rumbo distinto, pero al mismo tiempo deseado.

Para finalizar, no puedo negar que se han cometido errores, (posiblemente fruto de la inexperiencia) pero incluso con ellos, las sensaciones no pueden ser mejores. El resultado final y la forma en la que se ha ejecutado el proyecto, además de los conocimientos adquiridos, los cuales, han sido fundamentales para poder entender mejor los procesos del cine, han compensado cualquier tipo de abatimiento, haciendo posible que en estos momentos, sólo pueda ver el futuro con gran impaciencia por conocer cual será el próximo proyecto.

10 BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Freud, S. "Lo ominoso", Obras Completas Vol. XVII, Amorrortu, Buenos Aires, 1989.

Hoffmann, E.T.A. "El hombre de la arena", Cuentos, 1. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Cahiers du Cinéma, París, diciembre 1962, nº 138.

Memba, J. "LA NOUVELLE VAGUE: LA MODERNIDAD CINEMATOGRAFICA FILMOGRAFÍA". Madrid: T & B EDITORES, 2009.

RIAMBAU, E. La ciencia y la ficción. El cine de Alain Resnais. Barcelona: Lema, 1988.

VIANEY, M. Esperando a Godard. Madrid: Fundamentos, 1972.

FILMOGRAFÍA

Truffaut. F. Los cuatrocientos golpes (DVD-Video). Francia: Les Films du Carrosse, 1959.

Resnais. A. Hiroshima mon amour (DVD-Video). Francia: Coproducción Francia-Japón, 1959.

Godard. J. Al final de la escapada (DVD-Video). Francia: Imperi films / Société Nouvelle de Cinema, 1960.

Kar-Wai. W. Deseando amar (DVD-Video). China: Coproducción Hong Kong-Francia; Block 2 Pictures / Paradis Films / Jet Tone Production, 2000.

Welles. O. Ciudadano Kane (DVD-Video). E.E.U.U: RKO / Mercury Theatre Productions, 1941.