

TFG

"SHALOTT" - CORTOMETRAJE DE EFECTOS ESPECIALES

Presentado: José Manuel Palenzuela Criado

Tutora: María Susana García Rams

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2016-2017



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

RESUMEN

En esta memoria se expone un trabajo conjunto, de carácter práctico, que consiste en la realización de un cortometraje de ciencia ficción, usando efectos especiales.

Shalott es una obra confeccionada con el objetivo de centrarnos en la introducción de imágenes de una actriz real en un entorno generado digitalmente, siendo fundamental la implementación de efectos especiales en todas las escenas. Mediante el uso de estos recursos tratamos de dotar de mayor plasticidad a los planos.

Nuestro corto se basa en la obra "The Lady of Shalott" del poeta inglés Lord Alfred Tennyson (1832). Partiendo de este texto, creamos un vínculo entre la narración del poema y las imágenes, cambiando la estética medieval inherente al poema por una radicalmente distinta, una ambientación ecléctica que bebe tanto de diversos filmes de ciencia ficción como de obras de la cultura pop.

SUMMARY

This is a collaborative work done by Mario Ceballos and José Manuel Palenzuela.

Shalott is a shot film made with the goal of focusing on the integration of footage of a real actress in a computer generated environment, being very important the use of special effects in every scene. By means of this we try to give more plasticity to the shots.

Our short film is based on "The Lady of Shalott" by the English poet Lord Alfred Tennyson. Starting from this text, we create a link between the narrative of the poem and the images, changing the medieval aesthetics of the poem for one radically different, and eclectic atmosphere that is influenced by a diversity of science-fiction films and other kind of art manifestations of the pop culture.

PALABRAS CLAVE

Efectos Especiales, Corto, Literatura Inglesa, Ciencia Ficción, Metáfora

PALABRAS CLAVE

Special Effects, Short film, English literature, Science Fiction, Metaphor

AGRADECIMIENTOS

A Mario, porque todo lo bueno que haya podido salir de estos años de dificultades me lo has dado tú.

A David, porque es una de esas pocas cosas buenas.

A Laia, porque “las mejores personas brillan más en las situaciones más adversas”.

A María, porque tiene esa habilidad que poseen las grandes personalidades de hacerte sentir una persona distinta tras hablar con ella.

A Susana por la paciencia, la comprensión y las sesiones de psicoanálisis.

A Assumpta, por prestarnos una voz que tiene las cualidades para marcar una diferencia en el mundo.

A todas las canciones *emo* que escuché en mi adolescencia, que me dieron a conocer el poema que da título a este trabajo, y que han hecho posible la realización de este proyecto.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGIAS	6
2.1. Objetivos	6
2.1. Metodologías	7
3. CUERPO DE LA MEMORIA	8
3.1. Motivación que inspira el proyecto	8
3.2. Referentes literarios	8
3.2.1. Poetas ingleses del siglo XIX	8
3.2.1.1 <i>Lucia di Lammermoor</i>	9
3.2.1.2 "The Lady of Shalott" de Alfred Tennyson	10
3.2.2. Poesía del romanticismo alemán	12
3.2.2.1 Dorothea Schlegel, "Así se puso el sol de mi vida"	12
3.2.2.2 Novalis "Himnos a la noche"	13
3.2.3. Otros poemas	14
3.3. Proceso de producción	17
3.3.1. Elección y adaptación del Poema	17
3.3.2. Storyboard	21
3.3.3. Diseño de Vestuario	25
3.3.4. Música y Audio	26
3.3.5. Postproducción	28
3.3.6. Problemas y soluciones.	36
3.4. Resultado	37
4. CONCLUSIONES	38
5. FILMOGRAFÍA	40
6. BIBLIOGRAFÍA	41

Enlace al cortometraje: https://youtu.be/uHBcmn_CGXs

1. INTRODUCCIÓN

Este es un trabajo conjunto realizado por Mario Ceballos Fernández y José Manuel Palenzuela. La obra en cuestión es un cortometraje de acción real basado en el poema de Alfred Tennyson "The Lady of Shalott". En él, exploramos el uso de los efectos especiales como medio narrativo. Cuenta con una duración de 3' 32" segundos. La producción llevó dos meses de realización, y ha sido la culminación de los conocimientos adquiridos en las asignaturas de Animación 3D, Producción de Animación 1 y en Efectos especiales y postproducción. El cortometraje está protagonizado por Laia Alemany Dominguis, que, aunque no es su TFG, ayudó en algunas labores de la producción.

Quisimos tener las mínimas restricciones creativas para poder explorar la plasticidad de la obra ligada a la narrativa, usar los conocimientos aprendidos en el campo de los efectos especiales y poder aplicarlos con libertad a fin de conseguir una pieza que pueda suponer un punto de madurez en nuestra producción artística, a la vez que realzar y reimaginar la obra literaria original dándole vida más allá de lo aparentemente evidente.

En el proceso de creación de este proyecto, primero nos planteamos qué queríamos contar y como lo íbamos a representar. El punto de partida era usar los efectos especiales para poder narrar una historia de una forma sugestiva y metafórica, donde el poder de la imagen y la historia se fundiesen en una simbiosis alegórica. Intentamos huir de lo terrenal y lo mundano para contar una historia de ciencia ficción y fantasía que sea una consagración de la técnica como medio y no como fin.

Con tres siglos de historia fílmica, creímos fundamental abrazar las grandes secuencias del *sci-fi* y usarlas como punto de partida para nuestra propuesta estética-narrativa y de esta forma seguir la senda que ya han transitado tantos grandes autores. Decidido el material para adaptar y teniendo claros los referentes dimos paso a la producción propiamente dicha del cortometraje.

Para concluir, me gustaría señalar que, aunque en ambas memorias se señala a qué se dedicó cada uno de forma más específica, este fue un proyecto conjunto en que nunca se tomó una decisión de forma unilateral y siempre se trabajó desde el diálogo y el consenso. Mientras que Mario se centrará más en los referentes cinematográficos de la ciencia ficción, yo hago un estudio del apartado literario y bibliográfico. Además, analizamos por separado algunos aspectos concretos de la producción que realizamos con mayor autonomía.



Fig.1 Estudio para 'La Dama de Shalott' de W. Holman Hunt (1850) 15.5 x 13 cm

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍAS

2.1. OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo ha sido adaptar gracias al uso de los efectos especiales una obra literaria para realizar un cortometraje de ciencia ficción. Es muy importante que haya elementos referenciales al género, y que sea fácilmente identificable, ya que muchas de estos planos están en el imaginario colectivo.

Nos hemos propuesto crear un proyecto de esta complejidad en grupo, intentando utilizar la mayor cantidad de técnicas y herramientas en el campo de los FX para la elaboración del corto.

Otra de nuestras metas fue introducir un actor de carne y hueso en un entorno generado completamente por ordenador, que sea creíble y tangible usando After Effects.

También hemos querido conseguir un diseño artístico que funcione y sea atractivo, tanto en fondos como en maquillaje/vestuario y que sea coherente con la naturaleza del relato que estamos contando. Alcanzar un equilibrio entre lo práctico y lo complejo, para facilitar los procesos de postproducción y garantizar la finalización del proyecto.

Además, consideramos realizar una obra que sirva como prueba de que es posible y muy interesante inspirarse en obras literarias clásicas y que puedan tener un lenguaje contemporáneo y atractivo para la audiencia sin dejar de lado una buena historia y narrativa.

Crear una propuesta de gran calidad técnica que aúne en un trabajo todos los conocimientos aprendidos durante el grado y demuestre profesionalidad y preparación por nuestra parte.



Fig.2 Detalle de *La Dama de Shalott* de John William Waterhouse, (1888)

2.2. METODOLOGÍAS

Nuestra metodología ha sido propia de un proyecto de tipo práctico, está dividida en fases consecutivas desde la búsqueda de la idea, la preproducción hasta la postproducción y finalización del proyecto

Realizamos una búsqueda de referentes, con los que trabajar los diferentes aspectos a tener en cuenta en el cortometraje, tanto por temática, estética y narrativa, además de entender qué factores convierten a esas obras en piezas únicas de la filmografía o bibliografía de sus autores.

Una vez investigados los referentes, lo primordial era decidir qué obra literaria queríamos adaptar al cortometraje. Por ello analizamos la poesía occidental centrándonos principalmente en los poetas ingleses del siglo XIX, ya que son pioneros en el movimiento romántico en Europa, su imaginario basado en lo transracional es idóneo para crear imágenes sugestivas que caracterizan el espíritu de nuestra producción.

Después de un gran proceso de búsqueda encontramos "The Lady of Shalott" un poema de Alfred Tennyson que se adecuaba a nuestros intereses, lo adaptamos seleccionando las partes que nos interesaban y que encajaban con la naturaleza del cortometraje y a raíz de ahí hicimos un *Storyboard* que usamos como referencia para el rodaje y la postproducción.

Con el *story* acabado realizamos bocetos del diseño de vestuario y escogimos las referencias visuales que necesitábamos para confeccionar el estilo de los escenarios y los elementos que aparecerían. La música era otro elemento imprescindible que marcaría el ritmo de las escenas, así que antes del rodaje buscamos la pieza en cuestión con la que pudimos definir el tempo de la obra. Terminada la preproducción dedicamos dos jornadas, dentro de plató, al rodaje de todas las escenas que se realizaron sobre croma para poder insertar posteriormente la actriz en los escenarios digitales.

Finalmente, una vez rodados todos los planos se dio paso a la postproducción y la creación de todos los efectos digitales usando Adobe After Effects y Cinema 4D. El montaje final se realizó en Adobe Premiere Pro.

3. CUERPO DE LA MEMORIA

3.1. MOTIVACIÓN QUE INSPIRA EL PROYECTO

Este proyecto surge, en parte, como una manera de experimentación. Para nosotros, la creación de entornos generados completamente por ordenador es una materia de gran interés. El avance de los efectos especiales en las últimas décadas ha sido exponencial, no solo en el terreno técnico, sino también su aplicación con propósitos casi pictóricos.

Los FX dejan de estar únicamente al servicio de las películas de fantasía o ciencia ficción, sino que llegan al espectador a través de todo tipo de géneros, ya sea a través del *mainstream* con *space operas* (como *Star Wars* o *El Quinto Elemento*), o bien películas más enfocadas en el desarrollo de la psique del personaje a través de deformaciones corporales (*Cisne negro* o *Pieles*), llegando incluso a trascender targets y audiencias, logrando emocionar con personajes fotorrealistas generados por ordenador, utilizando las últimas tecnologías en captura de movimiento y demás técnicas digitales (como en *Avatar*).

El trabajo del especialista en efectos especiales en muchos sentidos es el mismo que el de cualquier otro tipo de artista, aunque pueda parecer en un comienzo una disciplina mucho más fría. La cantidad de tiempo, dedicación y sobre todo el buen gusto del profesional son decisivos en la calidad del producto final. Pero cuando todos estos elementos se articulan de forma correcta, el resultado puede marcar la diferencia entre un buen filme y el *trash cinema*, independientemente del tamaño de la producción.



Fig.3 Cartel de la película *Star Wars: Episode IV - A New Hope* (1977) dirigida por George Lucas

3.2. REFERENTES LITERARIOS

Aunque finalmente el poema seleccionado y otros elementos como la música no fueron románticos, al estudiar nuestras propuestas nos interesamos enseguida por este movimiento del siglo XIX. Supuso en su momento la última gran crisis global de la cultura occidental, que exploraba una "nueva sensibilidad" basada, entre otras cosas, en la exploración de aquello que trasciende la lógica, lo misterioso, lo lúgubre, cosa que coincidía con nuestra propuesta teórica.

3.2.1. Poetas ingleses del siglo XIX

El Romanticismo supuso en su momento la última crisis global de la cultura occidental. En Europa ya emergían autores pendientes de aquellos ámbitos de la mente que escapan al control racional, como James Thompson, que escribe

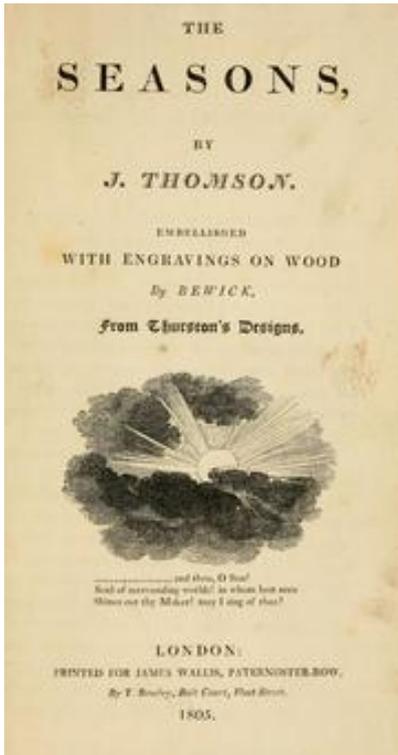


Fig.4 Portada de *The Seasons* por James Thomson, edición de 1805

una oda a las estaciones en *The Seasons* (1726-1730), en el que su alabanza del otoño e invierno se oponían al *locus amoenus* primaveral. O Edward Young y sus *Pensamientos nocturnos* (1742-1745) en los que combina tanto la religiosidad y filosofía establecidas como un macabro gusto por lo sepulcral. Hay muchos otros ejemplos (Thomas Gray, *Elegía en un cementerio de aldea*, 1760) pero la conclusión es que Inglaterra, país pionero en relación a su situación económica, social y política, también lo fue en el terreno de la “nueva sensibilidad” que definiría el romanticismo posterior en el resto de Europa.

En Inglaterra encontramos una primera generación de poetas ingleses, integrados por autores como Wordsworth y Coleridge con sus *Lyrical Ballads*, Jane Austen, Southey y Walter Scott.

Por otra parte, en la segunda generación romántica inglesa, llamada popularmente “satánica”, destacan autores como Lord Byron, Shelley y Keats.

3.2.1.1 Lucia di Lammermoor

Sir Walter Scott fue un novelista, dramaturgo y poeta escocés de gran éxito, y un gran documentador de la tradición oral escocesa en prosa, e importante pionero de la novela histórica moderna. En sus obras convierte el pasado en una especie de lugar exótico en el que desarrollar sus historias, además de una forma de exaltación del nacionalismo, tan propio de los artistas románticos.

Un perfecto ejemplo de esto lo encontramos en su novela *La esposa de Lammermoor* (1819) ambientada en los últimos años del siglo XVII. Posteriormente, Gaetano Donizetti se basaría en esta obra para componer su ópera *Lucia di Lammermoor* (1835), drama trágico con libreto en italiano de Salvatore Cammarano.

De esta ópera, precisamente, hemos tomado un fragmento de una de las arias, “Regnava nel silenzio”. En ella, Lucia cuenta cómo presencié la aparición de un espectro, un presagio de su posterior locura y muerte:

“LUCIA
Ascolta:
Regnava nel silenzio
Alta la notte e bruna...
Colpia la fonte un pallido
Raggio di tetra luna...
Quando sommosso un gemito
Fra l'aure udir si fè,
Ed ecco su quel margine
L'ombra mostrarsi a me, ah!”

“LUCÍA
¡Escucha!
Reinaba el silencio,
en la noche profunda y oscura,
iluminaba la fuente
un pálido rayo de luna...
cuando un gemido apagado
se oyó entre las brisas
y aquí, sobre esa orilla,
se me apareció el espectro! ¡Ah!”



Fig.5 Litografía de Ganny Tacchinardi-Persiani como Lucia (1839) por Edward Morton

A pesar de que la obra es más conocida por su “escena de la locura” (*Il dolce suono...Spargi d’amaro pianto*) que de alguna forma es el epítome de las escenas de locura belcantistas, este fragmento es mucho más sugerente en cuanto a las cosas que narra. De hecho, las imágenes que describe se adaptan bastante bien la propuesta estética del proyecto, así como al carácter misterioso y evocador del que se empapa toda la producción. Además, la musicalidad de la pieza nos abre una vía interesante a la hora de determinar un acompañamiento sonoro, que podría traducirse en una versión alternativa, tal vez más lúgubre y pausada del aria de Donizetti.

3.2.1.2 “The Lady of Shalott” de Alfred Tennyson



Fig.6 *La Dama de Shalott* (1888) de John William Waterhouse, 153 x 200

“The Lady of Shalott” es una balada escrita por el poeta inglés Alfred Tennyson. El autor retoma el tema arturiano que ya trató en sus poemas más tempranos (“Sir Lancelot y la reina Ginebra” y “Galahad”) pero esta vez se toma más libertades, tomando distintas fuentes medievales. La primera versión, compuesta por 20 estrofas, se publicó en 1833 y es más fiel a esta novela que la postrera versión de 1842, que tiene una estancia menos.

La Dama de Shalott vive en un castillo en una islita cercada por un río que fluye hacia Camelot. Es presa de una misteriosa maldición y debe tejer sin descanso sin poder mirar hacia el exterior directamente. Su conocimiento del mundo se basa en lo que puede ver a través de un espejo. Un día, cuando la dama ve a Sir Lancelot, deja de tejer y mira hacia Camelot, haciendo efectivo el

encantamiento. Deja su torre, encuentra un bote y se deja llevar hasta la ciudad, muriendo antes de llegar a palacio. Entre los caballeros y damas que la descubren se encuentra Sir Lancelot, quien piensa que es muy hermosa.

*"She left the web, she left the loom
She made three paces thro' the room
She saw the water-flower bloom,
She saw the helmet and the plume,
She look'd down to Camelot.
Out flew the web and floated wide;
The mirror crack'd from side to side;
'The curse is come upon me,' cried
The Lady of Shalott. "(vv. 37-46)*

Alfred Tennyson (1999)

La balada sirve de alguna forma como ventana a la visión del mundo que tenía el poeta. Al igual que la protagonista, siente que su percepción del mundo está filtrada, y ve la sociedad desde la distancia, como sombras desde su tour *d'ivoire* de espaldas al mundo y desvinculado de la realidad cotidiana.

Este poema fue especialmente popular entre los artistas del movimiento prerrafaelita. Muchos de ellos compartían el interés en las leyendas arturianas, y muchos cuadros se pintaron tomándolo como tema. Fueron dos las materias que les obsesionaban, y que de igual manera nos inspiraron a nosotros: la idea de la mujer atrapada en una torre y la dama moribunda flotando hacia Camelot. No obstante, mucho más contenido puede ser extraído de este poema. Sin ir más lejos, trata los temas más universales de la literatura, el amor y la muerte. En concreto, podríamos hablar de la tentación sexual y la protección de la inocencia mediante la muerte. En otras palabras, el pálpito del "eros" y el "thanatos".

Por otra parte, algunos críticos ven en la huida de la torre un símbolo de empoderamiento femenino. Nosotros hemos realizado una interpretación más relacionada con la pérdida de la virginidad y la muerte del candor al más puro estilo de los cuentos clásicos. Si Blancanieves estaba protegida por una urna de cristal, esperando al despertar sexual en forma del beso de su príncipe, la Dama de Shalott desciende de su torre y se deja llevar por la corriente hacia su amado, habiendo aceptado su fin, pero reconciliándose con su sexualidad femenina reprimida.

Volviendo al sentimiento de soledad y aceptación de la muerte, inmediatamente surgieron paralelismos con nuestras ideas iniciales. Por una parte, la figura solitaria de la dama prisionera de sí misma (una reina extraterrestre atrapada en la soledad del espacio) que decide dejar su papel de vulnerabilidad y pasividad para participar de forma activa en el devenir del mundo (aterrizaje en la Tierra, dándose a conocer explícitamente a los



Fig.7 *Looking for Lancelot* (1894) de John William Waterhouse, 86 x 142 cm

humanos) aceptando previamente su muerte, dejándose llevar en una barca (nave espacial) que representa la inevitabilidad del destino.

3.2.2. Poesía del romanticismo alemán

En los países germanos se produce una evolución paralela a la inglesa. Hamann, filósofo alemán y enemigo de Kant, defendía que la razón sólo era una parte de la personalidad del hombre, y pensaba que los elementos que mejor definían al individuo son el sentimiento, la voluntad y las acciones. Se opuso con las "fuerzas del alma" a la Ilustración, que pretendía "analizar al hombre y al mundo de forma parcial y fragmentaria", y también reivindicó la importancia de los poetas clásicos, como Homero y Shakespeare. Este movimiento contrario a la Ilustración haría estallar el *Sturm und Drang* (*Tempestad e Ímpetu*, título de un drama de Klinger), que supondría un previo al romanticismo.

Tanto en la literatura como en la poética las estructuras del discurso se devalúan, dando mayor importancia a la exaltación del espíritu y la libertad. El romántico alemán es un ser liberado y abierto, a la vez que debe luchar con su propia naturaleza humana que lo reprime. El romántico alemán tiende puentes entre lo terrenal y lo espiritual mediante su conocimiento.

3.2.2.1 Dorothea Schlegel, "Así se puso el sol de mi vida"

Dorothea Schlegel (1772-1829), hija de Moses Mendelssohn, símbolo del judaísmo ilustrado frente a las corrientes tradicionalistas de la época. Ya desde muy joven estuvo en contacto con algunas de las figuras más brillantes del mundo intelectual de la época.

El divorcio de su marido para casarse con Friedrich Schlegel supuso un auténtico revulsivo social, ganándose el rechazo de toda la sociedad berlinesa. Ante este rechazo, la pareja se alojó en Jena. Allí, junto a Novalis (importante referente de este trabajo) y Goethe, formaron el conocido "Círculo de Jena", dando lugar a un periodo de producción muy prolífico.

Su *Florentin* (1800) fue la única novela romántica escrita por una mujer, rechazada por la crítica al ser poco convencional. La protagonista debe luchar contra la oposición de su familia y la sociedad para perseguir sus deseos de aventura, al igual que sus compañeros masculinos, que le descubrirán un mundo de sensualidad. Estos temas están en sintonía con el poema antes mencionado *The Lady of Shalott* en cuanto la protagonista decide romper emocionalmente con su pasividad y dejar la urna de cristal que protege su inocencia y vulnerabilidad.



Fig.8 Retrato de Dorothea Schlegel realizado por A. Graff (1800)

SO SANK DIE SONNE MEINES LEBENS UNTER!

So sank die Sonne meines Lebens unter!
 Bald lieget Schwarz umhüllet
 Die jetzt noch Lichtstrom füllet,
 Die Welt im lauten Chorgesange munter.
 Dann blinkt kein Stern den ungewissen Tritten
 Und keine Fotttheit neigt sich unsern Bitten

ASÍ SE PUSO EL SOL DE MI VIDA

¡Así se puso el sol de mi vida! Y bien pronto
 Ha de yacer, envuelto en la negrura,
 El mundo, que aún está inundado de luz,
 Jubiloso en un fuerte cántico de corales.
 Ninguna estrella alumbra la insegura pisada,
 Y ninguna deidad se inclina hacia nosotros.

Autores varios (1995: 171)

La bilis melancólica es otro de los temas favoritos de los románticos. Es tomada como una actitud ante la vida, con una cierta solemnidad y pesimismo que dan un tono de “tranquila tristeza” a los poemas. La metáfora de la tarde que anuncia el final del día es la misma que la del otoño que anticipa el final del día, o cómo la madurez presagia la vejez (de nuevo, la inevitabilidad de los destinos humanos a la que hacíamos mención previamente).

A pesar de que finalmente esta obra no encontraría lugar en el corto final, sí que fue importante a la hora de ayudar a determinar el carácter general del trabajo. De hecho, el personaje de Shalott, sus movimientos y expresiones, están imbuidos de la atmósfera alimentada precisamente por la solemnidad y la melancolía que caracterizan toda la producción. Algunos planos, incluso, se realizaron teniendo en cuenta el imaginario romántico de estas composiciones. Téngase como ejemplo el plano en que Shalott se asoma por la ventana, viendo la Tierra cada vez más próxima, observando su destino, y a la vez contemplando su pasado, como si presenciase “el mundo, que aún está inundado de luz”, que “bien pronto ha de yacer, envuelto en la negrura”.

3.2.2.2 Novalis “Himnos a la noche”

Friedrich Leopold von Handberg, más conocido como Novalis (1772-1801), fue el único de sus once hermanos que no moriría en brazos de la tisis. No obstante, el suceso que marcaría la vida de Novalis, romántico empedernido, sería su encuentro en 1794 con Sophie von Kühn, que apenas tenía trece años. Inmediatamente se convertiría en su Laura o su Beatriz. Dos años después de comenzar su relación, no obstante, muere. Este episodio de su vida supuso un cambio en su concepción de la realidad y del misticismo. La bilis melancólica, en forma del culto a la amada fallecida, sería su motivación artística. H.G. Gadamer distingue en su *Verdad y método* (1977) una dicotomía entre elementos constantes y elementos superadores. Sostiene que el ser humano tiene una

conciencia producto de la historia, y que esta forma parte de la cultura de nuestro propio trasfondo cultural e histórico, siendo el principal de los elementos superadores antes mencionados que afectan a nuestra conciencia todo el terreno que trasciende la razón.

Los "Himnos a la Noche" (1800) son una de las obras más representativas del movimiento romántico. El acecho de la muerte y los espíritus se presentan de pronto en la vida de Novalis, motivándole a componer estos textos poéticos, contrastando con el carácter transparente y popular de la lírica romántica alemana. Los seis poemas que lo componen están cargados de tenebrismo, misterio, y son una muestra del marcado alejamiento de la racionalidad, actitud que adopta momentáneamente como postura vital. Esto le hacía sentirse más próximo a su amada.

HYMNEN AND DIE NACHT DIE 2. HYMNE

“Muß immer der Morgen wiederkommen?
Endet nie des Irrdischen Gewalt?
Unselige Geschäftigkeit verzehrt
Den himmlischen Anflug der Nacht?
Wird nie der Liebe geheimes Opfer
Ewig brennen?
Zugemessen ward
Dem Lichte Seine Zeit
Und dem Wachen –
Aber zeitlos ist der Nacht Herrschaft,
Ewig ist die Dauer des Schlafs.
Heiliger Schlaf!”

HIMNOS A LA NOCHE, SEGUNDO CANTO

“¿Tiene que volver siempre la mañana?
¿No acabará jamás el poder de la Tierra?
Siniestra agitación devora las alas de la Noche que llega.
¿No va a arder jamás para siempre la víctima secreta del Amor?
Los días de la Luz están contados;
pero fuera del tiempo y del espacio está el imperio de la Noche.
–El Sueño dura eternamente. Sagrado Sueño. –”

Novalis (1960: 132-134)

3.2.3. Otros poemas

Cambiando de época y continente, encontramos la trágica historia de Sylvia Plath. Fue una poeta, novelista y escritora de historias cortas nacida en Boston. A pesar de ser una mujer de gran talento y excelentes dotes, tanto artísticas como académicas, su vida se vio marcada por un trastorno unipolar depresivo que sufrió durante la mayoría de su vida adulta, hasta que finalmente se suicidó en 1963, con apenas 30 años.

A Sylvia Plath se le atribuye la frase “Mi gran tragedia es haber nacido mujer”, sintiéndose empujada a comportarse como la mujer sumisa que la sociedad esperaba que fuese y la acérrima feminista que era. Esta opresión, unida a la tormentosa relación que vivió con su adúltero marido, contribuyeron al derrumbamiento de su frágil estabilidad mental. Cuando no aguantó más su situación, enferma y arruinada, se suicidó asfixiándose con gas.

MAD GIRL'S LOVE SONG

*"I shut my eyes and all the world drops dead;
I lift my lids and all is born again.
(I think I made you up inside my head.)
The stars go waltzing out in blue and red,
And arbitrary blackness gallops in:
I shut my eyes and all the world drops dead.
I dreamed that you bewitched me into bed
And sung me moon-struck, kissed me quite insane.
(I think I made you up inside my head.)"* (vv. 1-10)

Canción de amor de la muchacha loca

*"Cierro mis ojos y el mundo todo cae
muerto;
Levanto mis párpados y todo nace nuevamente.
(Me parece que te inventé en mis
pensamientos.)
De rojo y azul, un vals las estrellas van
haciendo,
Y la arbitraria oscuridad ya entra galopando:
Cierro mis ojos y el mundo todo cae muerto.
Soñé que me acostabas por un encantamiento
Que me cantabas cual lunático, besándome
alocado.
(Me parece que te inventé en mis
pensamientos.)"*

Sylvia Plath (1971:131)

A pesar de la distancia temporal, el paralelismo entre "La Dama de Shalott" y Sylvia Plath es notable. Se trata de una mujer oprimida, una figura solitaria que conoce su destino lóbrego, y precisamente un hombre es el que hace que finalmente se precipite entregándose a la muerte, la cual acepta como si fuera un sueño.



Fig.9 Fotografía de Sylvia Plath junto a su marido, Ted Hughes

Fig.10 Detalle de una imagen promocional de Emilie Autumn para su disco *Fight Like a Girl* (2012)



Muchos años después, pero en sintonía con la poética confesional de Plath, Emilie Autumn (Los Ángeles, 1979) hace aparición en la escena de la llamada “música gótica”. Esta cantante, escritora, poetisa y violinista estadounidense se nutre de movimientos tan dispares como el cabaret, música electrónica, el new age e incluso el glam, haciendo de todos sus conciertos una especie de vodevil. De su música se han utilizado etiquetas como “victoriaindustrial”.

Al igual que Sylvia Plath, la contemporánea Emilie Autumn fue una niña muy talentosa y dedicada. También fue diagnosticada con trastorno bipolar. Emilie, no obstante, lo ve como una manera de ver la vida de forma distinta. Fue víctima de un abuso sexual cuando tuvo diez años, y tuvo que ser internada en un hospital psiquiátrico en 2004 tras un intento de suicidio. En las letras de sus canciones vuelca todas estas vivencias personales. Nos conduce a través de sus alucinaciones, su psique y vivencias personales, creando un pequeño universo lúgubre y cruel, pero también autoconsciente, lleno de iconografía.

Suyos son los “Rapunzel Sonnets”, cuya narración y acompañamiento musical parecían también adecuados para el desarrollo del corto. Se compone de diez “sonetos” y cuenta la historia de cómo una mujer atrapada en una torre recibe la visita de un hombre y cómo, tras marchar, trastoca la vida y la inocencia de la muchacha.

RAPUNZEL SONNETS (Sonnet I)

*Dreaming from my tower in the air
Higher than the trees surrounding close
Wondering if men would find me fair,
Footsteps down below break my repose
The mist about my window hinders me
From viewing who would enter in my court
But so few visitors I chance to see,
Intent I am on making my report
And tuning my sweet song towards the earth,
I'll change my fate, which left me here since birth.*

Emilie Autumn (2005)

3.3. PROCESO DE PRODUCCIÓN

3.3.1. Elección y adaptación del poema

Como bien se podía intuir por el nombre del proyecto, el poema elegido finalmente fue el de Alfred Tennyson. Uno de los puntos fundamentales a la hora de seleccionar el poema fue comprobar que existiese buena química entre nuestros planteamientos iniciales y las posibilidades que el texto ofrecía. "La Dama de Shalott" constituye por su parte un cimiento sobre el que construir la psicología del personaje y a la vez establecer una línea argumental, mientras que los referentes estéticos y la filmografía seleccionada legitiman la solidez del apartado visual, que tuvimos que desarrollar durante la creación del *storyboard* y el diseño de vestuario.

A continuación, procederemos a realizar una presentación de aquellos fragmentos del poema que decidimos incluir en el corte final, así como un breve comentario acerca de cada uno de ellos. De las 19 estancias (estrofas de más de seis versos endecasílabos y heptasílabos), se seleccionaron en un inicio cinco, aunque por motivos de montaje finalmente se redujeron a cuatro, siendo una de la primera parte, dos de la segunda y la última de la cuarta.

La interpretación de estas estrofas será la que nos permite alcanzar un verdadero entendimiento de la semántica del poema que, desde nuestra propia visión artística, nos ayudará a determinar el ambiente de la producción, así como el carácter de la narración, las subidas y bajadas del ritmo, el color de la voz, etc.

"Willows whiten, aspens shiver.
The sunbeam showers break and quiver
In the stream that runneth ever
By the island in the river
 Flowing down to Camelot.
Four gray walls, and four gray towers
Overlook a space of flowers,
And the silent isle imbowers
 The Lady of Shalott. "

Si bien inicialmente está escrito de una forma que apela a la calma, casi sensual, con los rayos de sol atravesando los árboles y el río fluyendo hacia Camelot, lo cierto es que transmite una cierta inquietud. Esto lo podemos ver en la primera estrofa, en que habla de cómo los sauces palidecen (*whiten*) y los álamos tiemblan (*shiver*), así como en la segunda, en la que "los rayos de sol (que se filtran entre los árboles) se rompen y estremecen" (*break and quiver*).



Fig.11 Detalle de *The Lady of Shalott*, grabado de W. Holman Hunt (1857)
10,6 x 9,1 cm



Fig.12 Love Locked Out, Anna Lea Merrit (1890), óleo sobre lienzo, 115 x 64 cm

La segunda estrofa abre de forma muy contundente, con las “cuatro paredes grises y cuatro torres grises”, la imagen visual de una cárcel, cosa que vemos de forma aún más clara unos versos más adelante, en “and the silent isle imbowers” (confina). Podríamos casi pasar por alto la línea “Overlook a space of flowers”, sin embargo, consideramos que es bastante importante por motivos que describiremos más adelante.

“No time hath she to sport and play:
A charmed web she weaves alway.
A curse is on her, if she stay
Her weaving, either night or day,
To look down to Camelot.
She knows not what the curse may be;
Therefore she weaveth steadily,
Therefore no other care hath she,
The Lady of Shalott. “

Este fragmento nos dice que, a diferencia de lo que se podría presumir de otras mujeres de su clase (en la versión original se mencionan tiaras de perlas, camas de terciopelo y ropajes regios), “no tiene tiempo para practicar deportes o jugar” dado que dedica todo su tiempo a tejer un tapiz encantado. Sobre ella recae una maldición, que se cumplirá si deja de tejer en algún momento para dirigir su mirada hacia Camelot.

Aparentemente no sabe nada acerca de los orígenes de esta maldición, ni qué sucederá si se hace efectiva. Esta es la causa de que, por miedo a lo que pueda ocurrir, no deja de trabajar en su labor. Esto tiene tan absorbida a la Dama de Shalott que incluso se dice que “por tanto ninguna otra preocupación tiene”. Este personaje, que casi como una máquina teje día y noche sin descanso, no puede ocuparse ni preocuparse de cualquier otra tarea por esa condena de consecuencias desconocidas.

Cabe resaltar el papel de la maldición en el contexto de la obra. Si bien otros cuentos y poemas nos narran de forma lineal los orígenes de elementos propios de la fantasía, como maldiciones, encantamientos, hechizos y otra clase de sortilegios, aquí se trata de forma bien distinta. Es la poción de Romeo y Julieta. Pensado detenidamente, un veneno capaz de dejar a quien lo beba en un estado similar a la muerte durante un espacio de tiempo tan conveniente y sin consecuencias posteriores ni efectos secundarios es poco creíble. Shakespeare no da ninguna clase de explicación acerca de los elementos que lo componen,

pero tampoco lo necesita. De hecho, el hacerlo sería crear una línea paralela a la historia que, además de distraer del tema principal, podría acabar siendo poco convincente y poco satisfactorio. El elemento de la maldición, como el veneno, es un elemento que enriquece el argumento y le da más interés, precisamente gracias a ese halo de misterio que lo envuelve.

“She lives with little joy or fear.
Over the water, running near,
The sheepbell tinkles in her ear.
Before her hangs a mirror clear,
Reflecting tower'd Camelot.
And as the mazy web she whirls,
She sees the surly village churls,
And the red cloaks of market girls
Pass onward from Shalott. “



Fig.13 Detalle de *The Lady of Shalott* (1957) de Fyffe Christie.

Esta es la segunda estrofa de la segunda parte del poema. Continúa la descripción de las condiciones de la protagonista, que ya comenzó en la anterior. Sigue haciendo hincapié en ese vacío interno que siente al llevar una vida que no es suya, movida por hilos invisibles de orígenes desconocidos. Vive con poco miedo o alegría. En definitiva, su vida es tan gris como las torres que la aprisionan. Ante ella se encuentra colgado un espejo, mediante el cual ve el exterior. Ve a los “tontos pueblerinos” y las “capas rojas de las chicas del mercado” pasando por su lado. Parece algo anecdótico, y sin embargo es bastante importante para entender el personaje. Si bien inicialmente podría verse como algo meramente superficial, ya que es lo que ve por su ventana, o incluso que lo dice con un cierto desprecio (“surly village churls” viene a significar “hoscos patanes pueblerinos”), interpretamos que lo que intenta expresar es la ironía de cómo ella, que podría presumirse que pertenece a una clase social elevada, o al menos se encuentra en un entorno suntuoso, se encuentra atrapada, y que la gente del pueblo, de un estatus bastante inferior, son libres.

Los reflejos en el cristal constituyen una metáfora de sus deseos. Es una realidad intangible, una suerte de visión en la que ella, al mirarse, pasa a formar parte. Y en un entorno tan plomizo como en el que se encuentra, el color es muy importante. Ve flores en la distancia, chicas con capas rojas, Sir Lancelot y su armadura... De hecho, un color tan potente como el rojo en medio de esa atmósfera tan cenicienta resulta muy llamativo. Es el color del deseo, y a la Dama de Shalott le gustaría ser una de esas chicas del mercado, y ser libre, y poder acercarse a Sir Lancelot, el hombre que le hace girarse y mirar hacia Camelot.

"With a steady stony glance—
 Like some bold seer in a trance,
 Beholding all his own mischance,
 Mute, with a glassy countenance—
 She look'd down to Camelot.
 It was the closing of the day:
 She loos'd the chain, and down she lay;
 The broad stream bore her far away,
 The Lady of Shalott. "

Alfred Tennyson (1999)

Tras haber aceptado su destino, contemplando su desgracia, decide mirar hacia Camelot. Los últimos cuatro versos ilustran el momento en el que ella sube a una barca y deja que la corriente la arrastre hacia Camelot, donde está su amor, y donde nunca llegará con vida. La Dama de Shalott podía vivir sin pena ni gloria hasta ahora, pero después de ver a su amor en el espejo y ser consciente de que jamás podría formar parte de su vida, decide que no puede soportarlo más. De hecho, una de las partes más citadas de este poema se encuentra en la estrofa final de la segunda parte '*I am half sick of shadows,*' said *The Lady of Shalott* ("estoy harta de las sombras", en referencia tanto a su prisión como a los reflejos en su espejo).



Fig.14 *The Lady of Shalott* (1873) de Arthur Hughes
92 x 158 cm

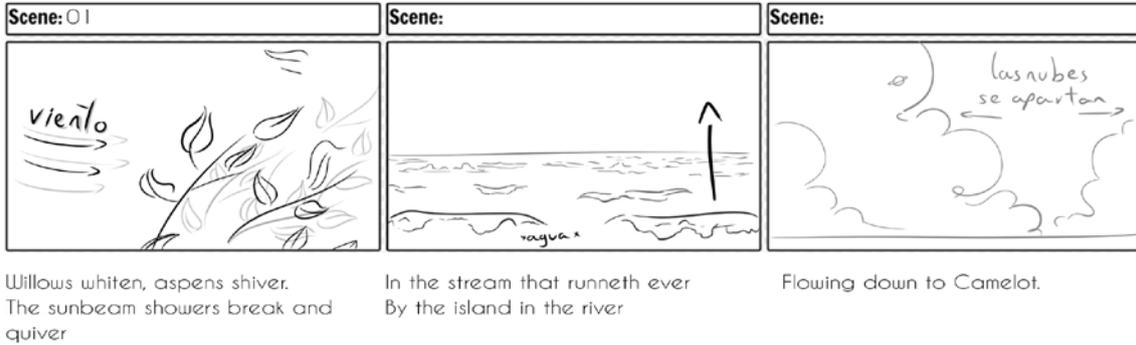
3.3.2. Storyboard

Tras haber puesto en común todos nuestros referentes y seleccionar el poema, procedimos a poner en orden nuestras ideas. Con ellas configuramos una línea argumental que aunase las exigencias del texto con la propuesta visual. De hecho, es tal la importancia de estos dos factores que, en lugar de trabajar desde un guion escrito, decidimos ir componiendo la historia mediante el *storyboard*, que nos permitía realizar una aproximación al plano final, facilitando posteriormente la edición e implementación de efectos especiales, a la vez que nos apoyamos en la obra de Tennyson para conducir la narración.

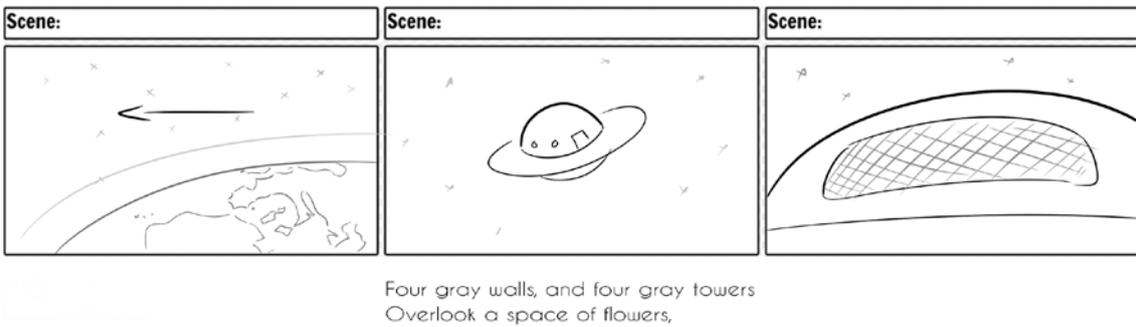
La primera escena se abre con distintos planos de paisajes, casi citando *The Lady of Shalott*. La cámara sube hasta el cielo, y después cambia al espacio exterior, describiendo el castillo a la vez que vemos la nave. Nos adentramos en ella a través de una ventana, y vemos a Shalott, la protagonista. En ocasiones, los planos son interrumpidos momentáneamente por imágenes holográficas de la actriz haciendo *lip-sync* de la narración. Tras la aparición de la pantalla de título, la protagonista se levanta de su trono y avanza hacia otra habitación, donde invoca una suerte de mapa espacial holográfico. En la tierra parece ver un reflejo su destino incierto, atrapado. Tras sentir que se va a producir el aterrizaje, corre a asomarse a la ventana, desde donde ve la Tierra acercarse. El corto se cierra con un último plano de la nave descendiendo sobre una ciudad.



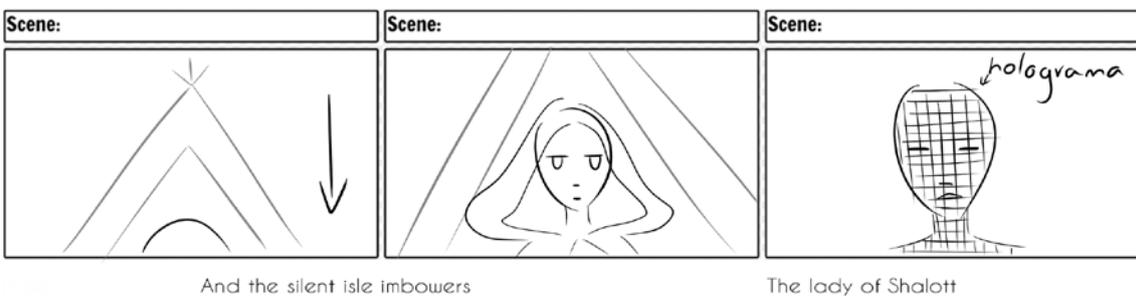
Fig.15 *I Am Half-Sick of Shadows* (1913) de Sidney Harold Meteyard. 76.2 x 114 cm



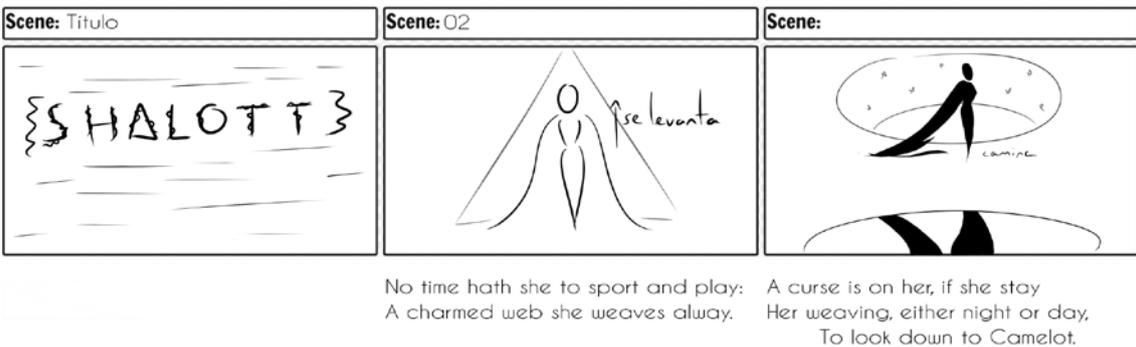
La escena abre con planos de paisajes. La cámara se eleva desde el plano de un río y vemos la nave en el cielo entre las nubes.



Ya en el espacio, vemos la nave acercándose a la Tierra. Zoom in en la ventana.



Vemos a la protagonista en su trono. Interfieren imágenes del lip-sync de la narración.



Pantalla de título. Shalott se levanta del trono y camina recortando su silueta ante una ventana.

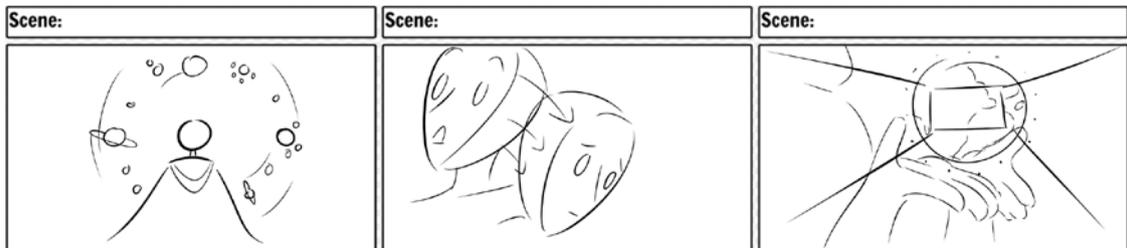


She knows not what the curse may be;
Therefore she weaveth steadily,

Therefore no other care hath she,
The Lady of Shalott

She lives with little joy or fear.
Over the water, running near,
The sheepbell tinkles in her ear.

Cámara en picado. Entra en una habitación y las luces se encienden gradualmente. Invoca un holograma de la Tierra en sus manos.

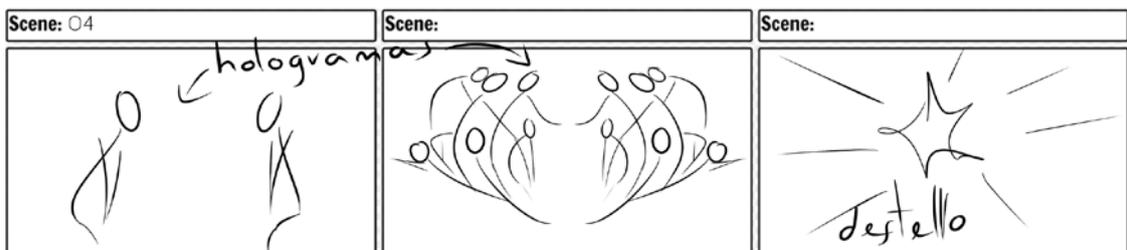


Before her hangs a mirror clear,
Reflecting tower'd Camelot.

And as the mazy web she whirls,
She sees the surly village churls,

And the red cloaks of market girls
Pass onward from Shalott.

Un mapa planetario holográfico aparece a su alrededor. Dirige su mirada hacia sus manos. Zoom in en el planeta hasta transición de plano.



Composición de hologramas de Shalott. Zoom out, la luz se incrementa exponencialmente hacia el final de la escena, culminando en un destello que genera la transición de plano.



With a steady stony glance—
Like some bold seer in a trance,
Beholding all his own mischance,

Tras escuchar algo, se gira y abandona la sala. Se asoma por la ventana viendo a la Tierra acercándose cada vez más.



Mute, with a glassy countenance—
She look'd down to Camelot.

It was the closing of the day:
She loos'd the chain, and down she
lay;

The broad stream bore her far away,
The Lady of Shalott.

Se ve a Shalott desde fuera de la nave. Plano de la nave disponiéndose a aterrizar sobre una ciudad.

Si comparamos lo mostrado en el *storyboard* con el corte final, es evidente que muchas cosas cambiaron durante la producción. Para empezar, toda la primera escena fue modificada. Los planos de paisajes no funcionaban por varios motivos. Uno de ellos era que rompía con el ambiente general que tratábamos de crear, y restaba fisicidad al resto de planos. Además, nuestra intención era crear todos los escenarios mediante ordenador, con lo que coger imágenes de archivo, o incluso aunque las hubiésemos grabado nosotros mismos, podía sacar al espectador del relato, al romperse la ilusión del filme.

Muchos otros planos, simplemente, sobran o no encajaban con el ritmo del corto. En la escena 03 las ideas de los planos eliminados se utilizaron en el proceso de edición para complementar los otros. En la escena 05, sin ir más lejos, el plano en el que se gira y abandona un escenario para moverse al otro se podía sustituir por una elipsis, sin necesidad de tener que mostrarlo todo. Y en la escena 07, aunque no cambió en esencia (está generada en su totalidad por ordenador), cambia la cámara. Vemos primero la nave descendiendo del cielo y luego cómo aterriza sobre la ciudad.

El corte más significativo, no obstante, fue el de la escena 04. La plasticidad de ese plano era tan distinta de las que lo rodeaban que finalmente se decidió no incluirlo, cortando también una de las estancias de la adaptación original del poema. El cambio fue muy favorecedor, y el plano fue movido a los créditos finales, donde gana al no estar tan sometido al resto, y pone el broche final a nuestro trabajo.

3.3.3. Diseño de vestuario



Fig.16 Diseño realizado por Mario Ceballos

No tener la posibilidad de agregar de manera efectiva elementos protésicos, o modificar partes de la anatomía mediante maquillaje especial, fue un gran limitante a la hora de hacer que pareciese de una raza alienígena. Por ello, lo que hicimos fue revisar aquellos referentes en que, a pesar de ser extraterrestres, poseen forma humanoide. El factor común más destacable fue el cambio de color de la piel. Ejemplos de esto los encontramos en el personaje del "Ingeniero" en *Prometheus* (2012), Diva Plavalaguna en *El quinto elemento* (1997) o la genéticamente modificada Ayesha (*Guardianes de la galaxia 2*, 2017). Mientras que los tonos fríos del ingeniero y la cantante se adaptaban a la sobriedad cromática que perseguíamos, el aspecto dorado y brillante de Ayesha, que muchos toman por una especie de diosa, nos permitía darle un porte más regio y solemne. El plateado como maquillaje corporal responde a la perfección con estos requerimientos, y sería el tono elegido también durante la elección de las telas para confeccionar el traje a posteriori.

Para nosotros, el apartado de vestuario en este proyecto es especialmente importante. Todos los escenarios se construyen en torno a Shalott, y su aspecto debe encajar con estos. Para que no hubiese discordancias estilísticas, por tanto, debía haber coherencia entre ambos ámbitos, lo que nos llevó a desarrollarlos al mismo tiempo. Uno de nuestros mayores miedos era que pareciese "una chica con un disfraz", en lugar de la solemne pero frágil monarca extraterrestre que es.



Fig.17 Diseño realizado por José Manuel Palenzuela

Con el objetivo de huir de esta apariencia artificial, volvimos la vista a los clásicos de ciencia ficción. De la saga de *Star Wars* tomamos de inmediato la idea de las capas. Casi todos los personajes que aparecen llevan una en un momento dado, convirtiéndose en un símbolo y un elemento vinculante con las películas de ciencia ficción, a pesar de tener tal vez unas reminiscencias más bien medievales en su origen. Las encontramos en distintos tipos de colores, materiales, acabados y texturas, siempre acorde con el estatus de quien las esté llevando. Nos decantamos por una capa de medio círculo hasta el suelo con capucha plana, el cuyo patrón fue creado específicamente para que se adaptase a la forma del peinado.

Hablando del estilismo del cabello, este es un diseño de inspiración *vintage* basado en los *victory rolls* tan popularizados por las modelos *pin-up*. Normalmente consisten en dos rizos, usando la totalidad o gran parte del cabello, colocados en la parte superior de la cabeza, con la raya a un lado. A falta de una corona o algún elemento que la relacionase de forma directa con la realeza, este tipo de peinado nos permitía, dar mayor presencia a Shalott. Conseguimos distanciarnos de esa estética terrenal invirtiendo el sentido del



Fig.18 Estudios para el desarrollo del vestuario

rizo, y acentuando la simetría con la raya en medio. Además, se añadieron algunas trenzas con el cabello sobrante, que se usaron tanto para decorar los *rolls* como para tapar la separación entre ellos.

Para el vestuario nuestras primeras opciones se movieron por un estilo *shapeless* sin costura, ajustado al cuerpo mediante cinturones o cintas. Existen numerosos ejemplos de este tipo de atuendo dentro del género. Fueron de gran influencia los diseños de Aleksandra Ekster, artista rusa y diseñadora de fama internacional, que realizó para *Aelita* en 1924, que demuestra cómo se puede hacer un vestido convincente enrollando unas piezas de tela alrededor del cuerpo.

La indumentaria de Shalott consiste en un *wrapped top* con doble vuelta en el cuello anudado en la espalda y una *draped skirt* atada en el frente, sin zapatos. Tras colocar todos los elementos juntos, comprobamos que el *outfit* encajaba perfectamente con todos nuestros requerimientos, uniendo la sencillez, con el exotismo y la fantasía, pero sin perder el aire majestuoso del personaje, y pasamos al proceso de rodaje.

3.3.4. Música y audio

El proceso de selección de un acompañamiento musical para nuestro corto fue un asunto algo comprometido. Había muchos elementos a tener en cuenta, con lo que la obra elegida debía ser muy específica para cumplir con todos los requerimientos. Durante el proceso de selección se utilizó una versión provisional grabada por mí mismo siguiendo la interpretación del poema antes desarrollada, hasta que Assumpta Campos se ofreció muy amablemente a doblar la versión final con su melodiosa voz y su perfecto inglés.

Antes de introducirnos en la búsqueda de una sinfonía que tal vez fuese demasiado agresiva o tuviese tal presencia que eclipsase lo demás, nos planteamos buscar un acompañamiento sonoro diferente. Algo que nos permitiese crear un ambiente propicio para el espíritu del corto, pero sin depender de una melodía concreta.

Así encontramos dos referentes fundamentales. Por un lado, la obra de John Cage. Uno de los principios del artista estadounidense fue que el sonido ambiental podía constituir una composición. Cage descubrió que el azar era tan importante como la voluntad artística que motiva la creación. Al desvincularse además de los instrumentos tradicionales, abrió nuevas vías de exploración y posibilidades, generándose entorno a su figura un movimiento cultural conocido como *Environment*.



Fig.19 Diseño para el peinado

Entre todas las piezas de este autor valoradas para formar parte del proyecto, queremos destacar "Five". Fue realizada en 1988, y forma parte de una serie de 43 composiciones creadas entre los años 1987 y 1992, que unidas forman las llamadas *Number Pieces*. El título indica la cantidad de intérpretes que participan en cada obra. Cada músico se le indican la nota que debe interpretar y la duración de la misma, pero no en qué momento debe hacerlo, dejando esto al propio gusto, sensibilidad y sentido del *timing* de cada artista. Los tonos prolongados de "Five" se combinan de forma etérea de forma simple y a la vez compleja, generando una sensación de incertidumbre y misterio en el contexto de una creación extremadamente simple en su esencia, pero con una carga intelectual y propuesta artística muy potente.

Cuando estudiamos el panorama musical actual, podemos ver que el segundo postulado de Cage, en el que hablaba de la aleatoriedad en el proceso de creación, está perfectamente integrado, a pesar de haber sido revolucionario en su momento. En este sentido, encontramos por ejemplo al músico galés Brian "Lustmord" Williams (1964). Es uno de los pioneros del *dark ambient*, creando "atmósferas asfixiantes y lúgubres, de los ambientes más profundos y sórdidos". En su producción trata grabaciones de audio de mataderos, cuevas y criptas, que mezcla con rituales religiosos, así como con tiroteos y actividades militares. De 1996 data la obra que seleccionamos para formar parte de nuestro trabajo, "Black Star", una de sus piezas más reconocidas. La combinación de sonidos generados de forma artificial propios del con aquellos editados digitalmente, ayudan a transmitir esa intranquilidad ante lo extraño y desconocido que aportan fisicidad al cortometraje.

En nuestro giro hacia un tipo de música más "programática" fue cuando encontramos la suite de *Los planetas* op. 32 de Gustav Holst, compuesta entre 1914 y 1916. En este conjunto, compuesto por siete movimientos, trata de pintar musicalmente una serie de cualidades atribuidas a las deidades relacionadas con los planetas del Sistema Solar, así como de sus caracteres y expresiones. Esta suite está cargada de reminiscencias clásicas, como los coros femeninos sin texto de Debussy, y la influencia en los instrumentos de aire de compositores como Strauss y Wagner. No obstante, su música no pierde las cualidades tan características del periodo en el que se encuentra, pudiendo encontrar ecos de "La consagración de la primavera" de Stravinski en ciertos motivos.

La decisión fue unánime acerca de "Neptuno", el místico. Con la intención de transmitir al público esa cualidad, experimentó con distintos instrumentos y recursos. El compositor entrelaza armoniosas melodías de arpa y cuerda, en perfecta sintonía con el coro, con notas muy alargadas. Tras una prueba

realizada con las imágenes que ya habíamos renderizado, comprobamos que existía muy buena química entre todos los elementos, y el resultado de la unión que formaban entre ellos era lo que habíamos estado buscando.

3.3.5. *Postproducción*

A continuación, hablaremos del proceso de edición y aplicación de efectos especiales en cada uno de los planos en los que trabajé. El programa informático utilizado fue Adobe After Effects CC 2017, y el formato 21:9.

Una de las escenas en el que el uso del croma es más importante es la escena 04, que se puede ver en el storyboard incluido en este dossier. En este plano podemos ver cómo unas proyecciones holográficas de la protagonista se colocan creando una suerte de composición simétrica. El uso de la pantalla verde, en este caso, permite grabar a la actriz en diferentes posiciones y, no solo eliminar el escenario para unir varios vídeos, sino que además puede transmitir la sensación de ingravidez de manera efectiva. Con esta composición tratamos de crear un efecto pictórico inspirándonos en las pinturas de bóveda clásicas, como las del interior de la cúpula de la catedral de Santa María del Fiore de Giorgio Vasari y Federico Zuccaro (1568-1579).

Con este propósito se utilizó el efecto Keylight (1.2). Dado que el color y apariencia de la modelo iba a ser modificado en capas de efectos posteriores, no era realmente necesario hacer un ajuste demasiado exhaustivo en el balance de sus valores para que el color de la piel quedase limpio, a diferencia de otros planos. En todo caso, lo importante es que no quedasen restos visibles de elementos del fondo, lo cual se consiguió encontrando un equilibrio entre los valores *Screen gain* y *Screen balance* (Fig. 20), además de la utilización de máscaras para hacer más precisa la limpieza de impurezas generadas por la contaminación de la imagen por elementos ajenos a lo que se quería conservar.



Fig. 20

Este proceso se utilizó en todos los planos, cambiando los niveles de las distintas variables que el software ofrece. De esta manera pudimos trabajar con la imagen de la actriz en limpio.

Tras disponer en la composición los vídeos sin el croma, procedemos a añadir los efectos visuales. Para hacer que parezcan hologramas reales necesitamos darle, por una parte, una cierta textura, y por otra, hacerle una corrección de color.

Como apunte, es muy importante aplicar los efectos en las precomposiciones. Estas funcionan como carpetas de Photoshop. De esta manera, establecemos una jerarquía, los efectos no interfieren unos con otros y lograremos mayor orden y limpieza en nuestro trabajo.

Para conseguir la textura, intentaremos la clásica deformación horizontal que se produce en ocasiones en las televisiones de cristal líquido. En la imagen adjunta podemos ver cómo a la primera figura se le ha aplicado un efecto llamado "Venetian Blinds", que imita rayas negras horizontales. En la segunda, aunque no es visible en imagen estática, se ha utilizado "Desplazamiento turbulento", que genera, como el nombre indica, unas turbulencias en la imagen. En la última, buscando una estética más *glitch*, se hace uso de "Deformación con ondas", reduciendo la altura de onda a un nivel bastante bajo (10 en este caso) y orientándola en horizontal (Fig.21). La intensidad de la interferencia puede incrementarse o disminuirse modificando la altura de onda a lo largo de la línea de tiempo.

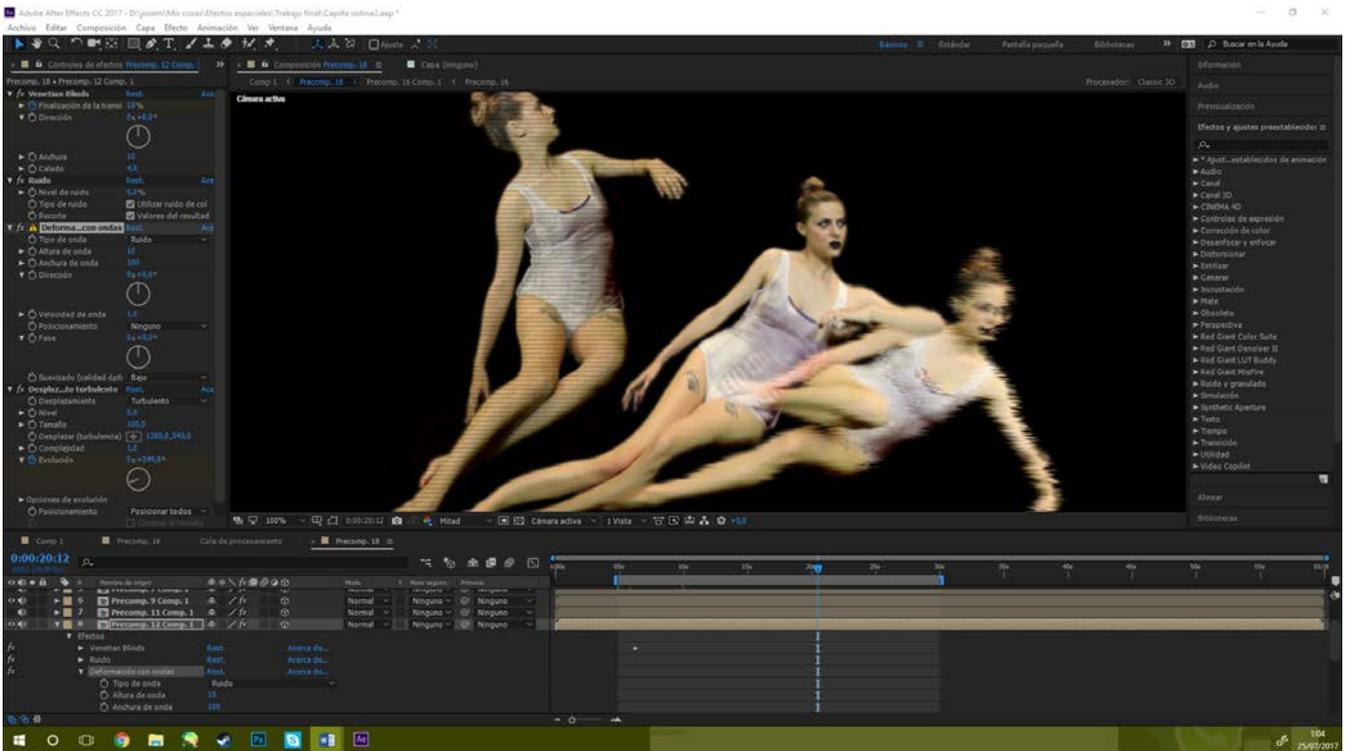


Fig. 21

Una vez hecho esto, procederemos a realizar la corrección de color. Los hologramas son fácilmente reconocibles por su color azul claro. Podemos controlar la presencia de cada uno de los canales de color mediante el uso del fx "Curvas". Como se ve en la imagen (Fig.22), aumentamos la cantidad de azul y bajamos la del rojo, casi proporcionalmente. La curva verde se dejará casi sin tocar, solo si es necesario en algún caso para mantener la consistencia del color entre los distintos clips que componen el mosaico final. Para darle un acabado brillante y que parezca que emiten luz, se usará "Resplandor". Por último, un poco de "Ruido" al 6% para hacer que todo quede bien integrado con el resto y romper la frialdad de la imagen nítida digital.

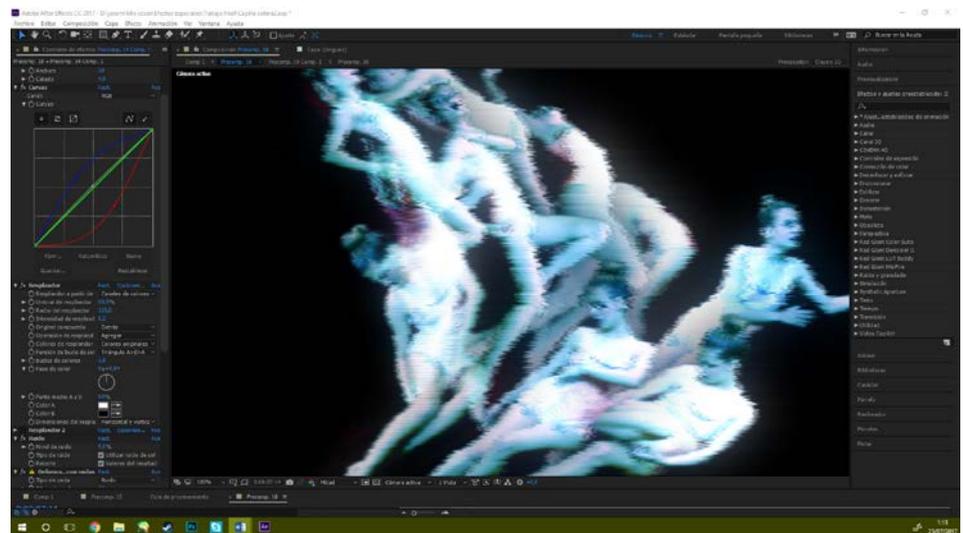


Fig.22

Cuando acabemos de realizar estas modificaciones, simplemente habrá que duplicarlo todo y voltearlo para obtener una composición simétrica. Para añadir mayor profundidad se colocarán algunas imágenes en el fondo repitiendo este mismo proceso, pero en menor escala y opacidad para dar sensación de distancia.

Para generar el movimiento de cámara vamos a crear, precisamente eso, una cámara. Si queremos que la cámara detecte los planos y calcule el tamaño de la imagen según su disposición en el espacio, debemos hacer que la precomposición final, es decir, la carpeta en la que están contenidos todos los vídeos editados, sea detectada como "capa 3D". Así, podemos mover la cámara con total libertad e indicar su posición a través de claves en la línea de tiempo (Fig.23).

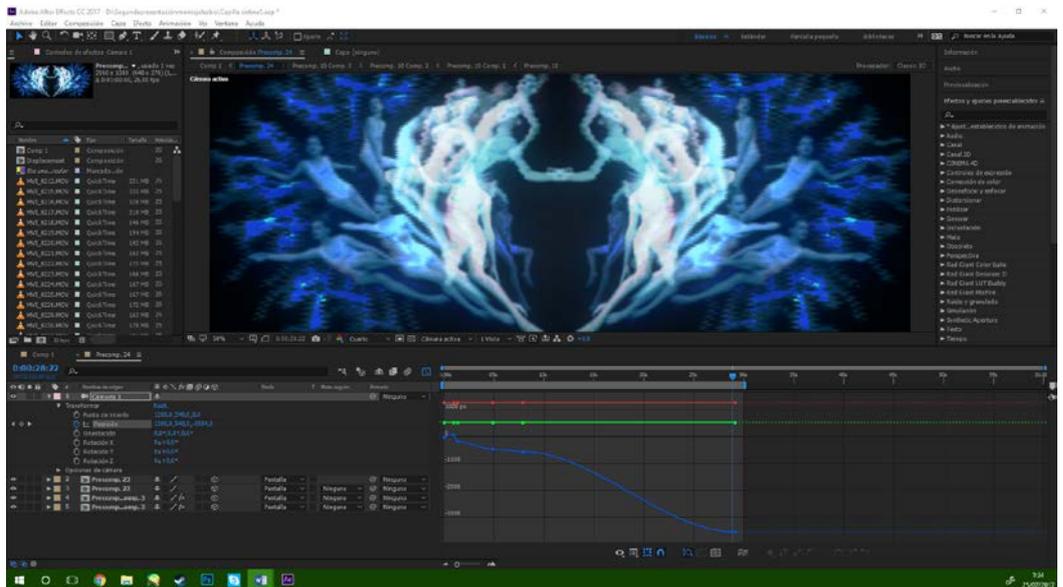


Fig. 23

Fig.24 Resultado final del plano



El procedimiento ya expuesto explica los pasos básicos a seguir en nuestro trabajo con los efectos especiales. Siguiendo esta premisa, encontraremos variaciones según las particularidades y exigencias de cada escena. Pasemos al siguiente.

En este plano, nuestra intención es la de crear la figura recortada de la protagonista caminando delante de una ventana, reflejándose en el suelo. Veremos que se agregan más efectos para eliminar el croma además del antes citado "Keylight". Esto se debe a que había una sombra arrojada en el croma, lo cual dificultó su eliminación. Para ello, usamos correcciones de color que nos permitieron hacer el verde más nítido, y así lo eliminamos sin problema. Para

crear el efecto de la silueta, le restamos saturación y luminancia a la imagen mediante "Color Finesse".



Fig. 25

Una vez hecho esto, colocamos la imagen de la Tierra detrás. Este es un vídeo creado en 3D por mi compañero Mario Ceballos. Utilizando una máscara de recorte hacemos que se adapte a la forma deseada. Para dar la sensación de que arroja luz sobre la silueta, utilizamos "CC Radial Fast Blur" y un ligero desenfoque. Para crear el reflejo en el suelo, lo único que tenemos que hacer es duplicar y voltear la imagen resultante. Para dar la sensación de perspectiva, señalamos la precomposición como objeto 3D y la rotamos hasta que veamos que encaja de forma satisfactoria (Fig. 26).



Fig. 26

Ahora necesitamos dar algo de atmósfera al plano y mayor fisicidad. Para ello aplicaremos algunos de los efectos ya mencionados ("Deformación con ondas", "Resplandor", desenfoques varios), pero además añadiremos algunos vídeos de humos y vapores, que contribuyen a crear un ambiente enigmático. Al reflejo en el suelo le daremos un cierto abombamiento de manera que sugiera una cierta deformación de lente, además de una ligera textura. Una vez terminado, utilizaremos el *plug-in* "Magic Bullet Looks", que permite hacer correcciones con mayor agilidad agregar algunos efectos, como destellos de lente. Esto nos permitirá mantener la estética del corto consistente a lo largo de las distintas escenas (Fig. 27).



Fig. 27



Fig.28 Captura del resultado final del plano tras agregar

El mismo vídeo de la Tierra antes mencionado volverá a utilizarse en otros planos con propósitos varios.

Trabajando también con siluetas recortadas, pasamos al primer plano de la sexta escena. El tratamiento de la imagen original es el mismo que en la anterior. En este caso, además, para que parezca que está a contraluz reduciremos la luminosidad de la imagen, y en el menú de “Estilos de capas” agregaremos un ligero resplandor, tanto interior como exterior. Para el fondo, deformaremos el vídeo para que se ajuste al tamaño que queremos. Con “Resplandor” y varios desenfoques conseguiremos dar una mayor opacidad al cristal, además de unas ciertas texturas. También podremos encontrar uso de *Normal maps*, un efecto que consigue que la imagen se deforme siguiendo una textura determinada. Tras juntar figura y fondo, haremos algunas correcciones de color, haremos un efecto “enfocado/desenfocado” modificando la intensidad de “Desenfocado gaussiano” en cada una de ellas en la línea de tiempo y agregaremos un destello de lente al final. (Fig. 29 y 30)

Fig. 29 y 30



Fig. 30

En el segundo plano de esta misma escena quisimos hacer que Shalott mirase por la ventana de forma melancólica, mientras el reflejo del planeta acercándose cada vez más le absorbe. Seguimos el procedimiento habitual (Fig. 31). Se puede apreciar que mediante capas de ajuste se oscureció los bordes para dar el efecto de que la opacidad de la ventana solo permite ver aquello que se encuentra próximo a su superficie.



Fig. 31

Tras esto, colocamos el clip de la tierra encima. El punto clave de este caso es conseguir que el reflejo parezca real. En las capturas a continuación se puede apreciar que el vídeo está sobredimensionado y en ligera perspectiva, para que sea más verosímil. Además, también se ha hecho uso de los ya socorridos "Resplandor" y desenfoques. Como vemos, para simular que se trata de una superficie real también se han colocado una serie de texturas en perspectiva forzada, dando mayor credibilidad a la nave. La guinda final fue la introducción de una luz artificial focalizada. Esta sigue el movimiento ascendente de la Tierra, de manera que va contaminando lumínicamente cada vez más el plano, hasta que eclipsa totalmente a la actriz. De nuevo, precomposición como objeto 3D, animar el punto de enfoque de la luz con claves, etc.



Fig. 32

Tras unos ajustes finales relativos al color como los ya mostrados (Fig. 32), decidimos ampliar más la imagen, poniendo mayor enfoque en la cara y acentuando la expresión de la protagonista, dotando de mayor carga dramática a la escena. (Fig. 33)

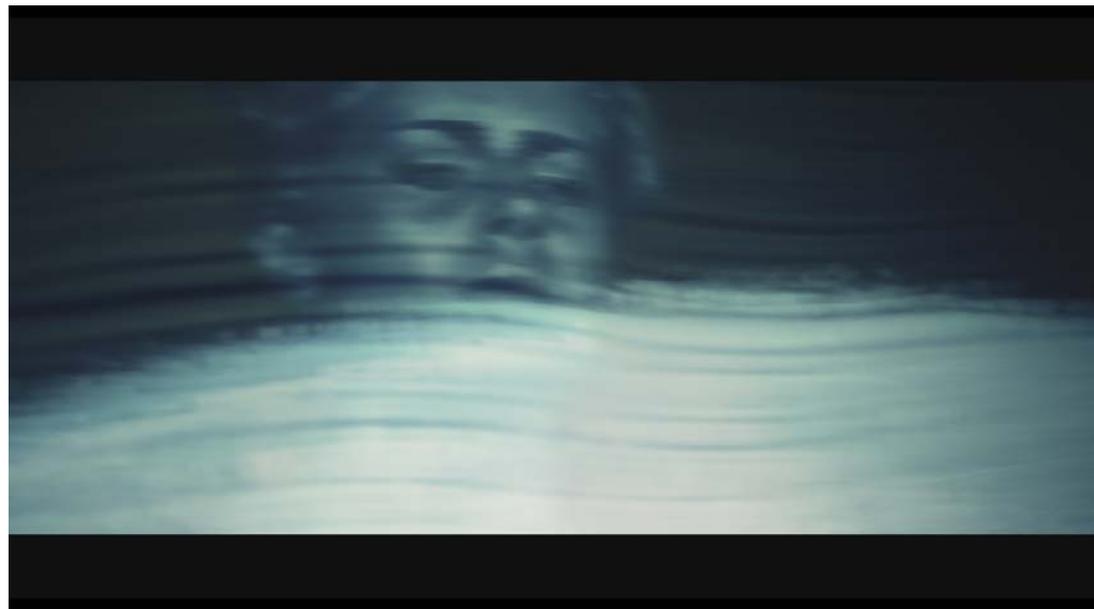


Fig. 33

Esta explicación puede utilizarse para describir también lo que hicimos en el primer plano de la tercera escena. Croma, texturas en perspectiva, luz enfocando a la figura y ajustes de color (Fig 34).

Con esto concluye el desarrollo de los planos que me encargué de editar. La aplicación de efectos especiales es una tarea larga que requiere mucha dedicación e ingenio técnico. No hay un manual que explique cómo realizar interiores de naves espaciales, pero creo que este apartado demuestra que, con un poco de imaginación y paciencia, incluso con escasos recursos se puede obtener un resultado satisfactorio.

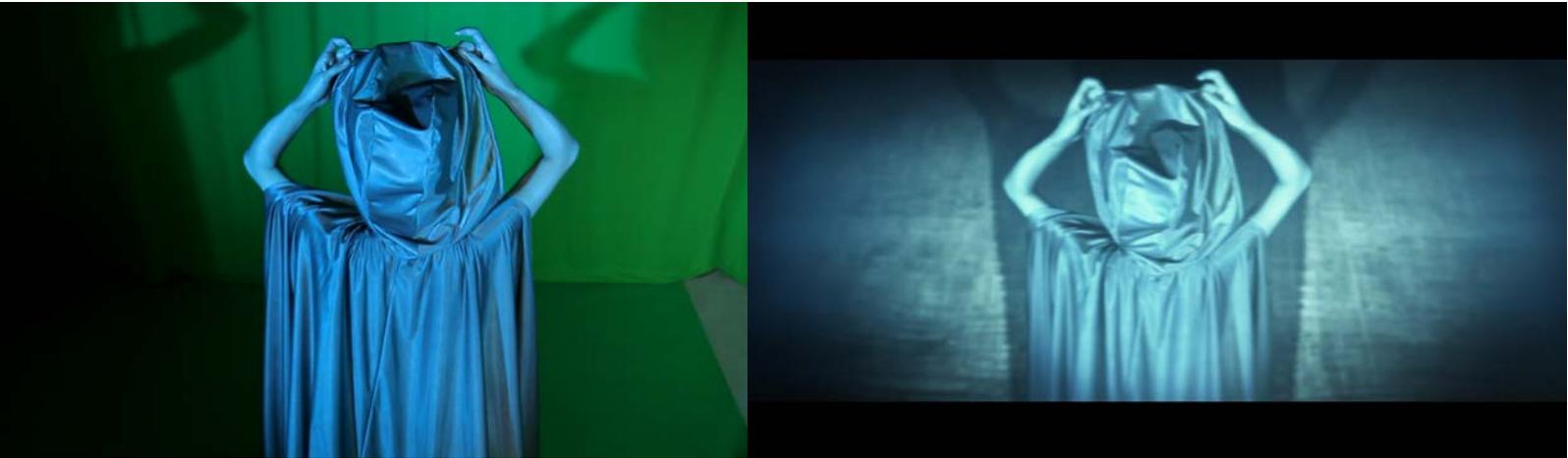


Fig. 34

3.3.6. Problemas y soluciones

Si bien ya se han comentado algunas dificultades, lo cierto es que todo aquello previo a la edición con efectos especiales se desarrolló de forma bastante orgánica. Ya hemos mencionado, en el apartado de vestuario, la presión que existía sobre la necesidad de confeccionar un atuendo sencillo, efectivo e inmediato. La división de la ropa en dos piezas de tela ajustables mediante nudos e imperdibles permitió ahorrar una gran cantidad de tiempo en confección y costura. Se puede decir que, comparado con lo que se avecinaba, apenas fue un mal menor.

Uno de los contratiempos concretos, sin embargo, lo pudimos encontrar en los cromas, literalmente aquello que aparecía en todos los planos. Debido a cuestiones relativas al origen de la luz en el plano, en ocasiones no podía iluminar correctamente la pantalla verde, así que la actriz generaba sombra, haciendo más difícil el proceso de eliminación del fondo. Aunque en algunas de las grabaciones se pudo retirar con facilidad, no fue así en muchas otras, cosa que retrasó bastante en ciertos casos el ritmo de trabajo. Finalmente, a base de cambiar los valores de los efectos, correcciones de color y máscaras de recorte, se pudo llevar a buen puerto.

Otros de los problemas técnicos que surgieron fueron debido a la potencia de mi ordenador. En general siempre que los archivos de After Effects se vuelven muy complejos o pesados, es normal que tarde más en procesar. Sin embargo, la cuarta escena (que más tarde fue movida a los títulos de crédito) fue casi imposible de exportar. Tardaba más de ocho horas, y en mitad del proceso el programa dejaba de responder. El mayor daño que provocaba era la pérdida de tiempo, dado que mientras tanto no podía hacerse otra cosa con el ordenador. Finalmente decidimos renderizar ese plano, de medio minuto de duración, en intervalos de cinco segundos, para después ensamblarlo todo.

3.5. RESULTADO

El cortometraje completo acabado puede visitarse en el siguiente enlace:



https://www.youtube.com/watch?v=uHBcmn_CGXs&feature=youtu.be

Nos gustaría señalar que, a pesar del atractivo de los efectos especiales, este resultado no habría sido posible sin la gran disposición e interpretación de Laia Alemany que, sin apenas referentes visuales, tuvo que actuar rodeada de croma verde. Este trabajo no habría sido posible sin ella.

4. CONCLUSIONES

Una vez concluido el proyecto, pudimos mirar en retrospectiva lo que ha supuesto para nosotros y si satisfizo las inquietudes artísticas y objetivos que planteamos al comienzo de este trabajo.

Hemos de decir que ha sido un viaje largo. A pesar de que el título de este TFG hace referencia directa a los efectos especiales, lo cierto es que hemos tenido la oportunidad de poner en práctica todos los conocimientos adquiridos a lo largo del grado, especialmente de asignaturas de este último año. Ocuparnos tanto de la preproducción, como del propio rodaje y vestuario, como de la postproducción, ha sido una experiencia muy enriquecedora, que nos ha ayudado a comprender y mejorar en todos los aspectos del desarrollo de un cortometraje, en lugar de centrarnos solo en un eslabón de la cadena. Consideramos que esto es muy positivo en pos de futuras empresas.

En este sentido, uno de los mayores retos fue la realización de efectos especiales que resultasen creíbles. Es por ello que, especialmente en la memoria escrita de Mario Ceballos, se realizó un estudio exhaustivo de referentes cinematográficos. Necesitamos un diseño artístico que nos permitiese realizar planos verosímiles, integrados unos con otros, optimizando recursos y haciendo uso de nuestro ingenio creativo. Creemos que hemos conseguido resolverlos de forma satisfactoria y una calidad que se ajustase a nuestros estándares.

Por último, mencionar la importancia del trabajo en equipo. A pesar de que hemos presentado una división del trabajo bien delimitada, cabe destacar la importancia de la comunicación a lo largo del proceso. Para nosotros, el consenso y la opinión del otro han sido fundamentales desde el principio, creándose un *feedback* constante que ha sido crucial en el término de nuestro film.

5. FILMOGRAFÍA

ARONOFSKY, D. (dir.) *Cisne Negro (Black Swan)* [película]. Estados Unidos: Protozoa Pictures, Phoenix Pictures, Fox Searchlight Pictures, 2010

BESSON, L. (dir.) *El Quinto Elemento (Le Cinquième Élément)* [película]. Francia: Gaumont, Gaumont Film Company, 1997

CAMERON, J. (dir.) *Avatar* [película]. Estados Unidos, Reino Unido: 20th Century Fox, 2009

CASANOVA, E. (dir.) *Pieles* [película]. España: Pokeepsie Films, Nadie es Perfecto, The Other Side Films, Netflix, 2017

GUNN, J. (dir.) *Guardianes de la Galaxia Vol. 2 (Guardians of the Galaxy Vol. 2)* [película]. Estados Unidos: Marvel Studios, Walt Disney Motion Pictures, 2017

LUCAS, G. (dir.) *Star Wars: Episode IV - Una Nueva Esperanza (Star Wars: Episode IV - A New Hope)* [película]. Estados Unidos: Lucasfilm, 20th Century Fox, 1977

PROTAZÁNOV, Y. (dir.) *Aelita: Reina de Marte (Aelita)* [película]. URSS: Mezhrabpom-Rus, 1924

SCOTT, R. (dir.) *Prometheus* [película]. Estados Unidos: Scott Free, Brandywine Productions, 20th Century Fox, 2012

VILLENEUVE, D. (dir.) *La Llegada (Arrival)* [película]. Estados Unidos: Lucasfilm, FilmNation Entertainment, 21 Laps Entertainment, Lava Bear Films, Paramount Pictures, 2016

6. BIBLIOGRAFÍA

Anthropos. Boletín de información y documentación. España: Anthropos, 1993, Nº Extra 39, ISSN 0211-5611

AUSTEN, J. *Pride and Prejudice.* Illinois: Project Gutenberg, 2011.

DISCOGS. *Lustmord – Strange Attractor / Black Star (Vinyl) at Discogs.* Portland. [consulta: 2017-07-26]. Disponible en: <<https://www.discogs.com/Lustmord-Strange-Attractor-Black-Star/release/91293>>

GADAMER, H.G. *Verdad y método: Fundamentos de una Hermenéutica filosófica.* España: Sígueme, 1977.

HOLMAN HUNT, W. *re-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood.* New York: Mcmillian, 1905.

KAREOL. *LUCÍA DE LAMMERMOOR.* 2000. [consulta: 2017-07-26]. Disponible en: <<http://kareol.es/obras/luciadelammermoor/acto1.htm>>

KLINGER, F. *Sturm Und Drang.* Berlín: Contumax Gmbh & Co. Kg, 2010.

LYRICS ON DEMAND. *Rapunzel Sonnets (Poem) Lyrics by Emilie Autumn – Lyrics on Demand.* [consulta: 2017-07-26]. Disponible en: <<https://www.lyricsondemand.com/e/emilieautumnlyrics/rapunzelsonnetspoemlyrics.html>>

MARTÍNEZ, A. *Arte del siglo XX: De Andy Warhol a Cindy Sherman.* Valencia: Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, 2000.

MUSICSALESClassical. *Gustav Holst – The Planets: Suite for large orchestra (1916) – Music Sales Classical.* Londres. [consulta: 2017-07-26]. Disponible en: <<http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/13079>>

NOVALIS. *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs.* Stuttgart: Kohlhammer, 1960.

NOVALIS. *Himnos a la noche / Cánticos espirituales.* Valencia: Pre- Textos.

PLATH, S. *The Bell Jar.* Nueva York: Harper & Row, 1971.

RAHMEYER, R. *Otilie von Goethe: das Leben einer ungewöhnlichen Frau.* Múnich: Heyne, 1993.

RAMONEDA, A. *Antología Poética de la Generación del 27.* Madrid: Editorial Castalia, 1990.

SHAKESPEARE, W. *Romeo y Julieta*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011

SCOTT, W. *The Lady of the Lake*. Illinois: Project Gutenberg, 2012.

SONTAG, S. *Bajo el signo de Saturno*. España: Contemporánea, 2006.

TENNYSON, A. *The Lady of Shalott*. Oxford University Press, 1999

THE VICTORIAN WEB. *Pictorial Interpretations of Tennyson's "The Lady of Shalott"*. Singapur [consulta: 2017-07-26]. Disponible en:
<http://victorianweb.org/authors/tennyson/loslist.html>>

THOMAS GRAY ARCHIVE. *Thomas Gray Archive: Texts: Poems: Elegy Written in a Country Churchyard*. Gotinga. 2000 [consulta: 2017-07-26]. Disponible en:
<<http://www.thomasgray.org/cgi-bin/display.cgi?text=elcc>>

THOMSON, J. *The Seasons*. Londres: James Wallis, 1805.

VARIOS AUTORES. *Antología de románticas alemanas*. Madrid: Cátedra, 1995.

VEIT, D. *Der Mensch soll seinen innersten*. Stuttgart: Liebespaare, 1989.

WORDSWORTH, W. *Lyrical Ballads*. Londres: Bristol, 1798.

YOUNG, E. *Night Thoughts*. Cambridge University Press, 2008.