

# **PROYECTO FINAL DE MÁSTER**

**CURSO 2010-2011**

## **MÁSTER DE ARTES VISUALES Y MULTIMEDIA**

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA (ESPAÑA)**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS**

**ALUMNO: TONI ARNEDO CALABUIG**

**TUTORA: TRINIDAD GRACIA**

**TÍTULO DEL PROYECTO:**

**MEMORIA DE REALIZACIÓN DEL  
CORTOMETRAJE DE FICCIÓN**

***LA CASA DE CITAS***

## ÍNDICE

<b>- Aclaración previa .....</b>	<b>3</b>
<b>- Introducción.....</b>	<b>6</b>
<b>- Base teórica.....</b>	<b>8</b>
Preámbulos.....	8
El tiempo, el ser y la imagen.....	10
Espectador, seducción, persuasión y fascinación.....	16
<b>- Memoria de preproducción.....</b>	<b>22</b>
Estilo visual.....	26
Problemas técnicos.....	28
Localizaciones .....	34
Planificación.....	35
<b>- Memoria de producción.....</b>	<b>36</b>
<b>- Memoria de postproducción.....</b>	<b>43</b>
<b>- Análisis del film.....</b>	<b>47</b>
<b>- Conclusión.....</b>	<b>59</b>
<b>- Listado de los documentos adjuntos en el DVD.....</b>	<b>60</b>
<b>- Índice de películas citadas.....</b>	<b>61</b>
<b>- Bibliografía.....</b>	<b>62</b>

## ACLARACIÓN PREVIA

El *Proyecto Final de Máster* que presento es la consecuencia de una serie de cambios y renunciaciones que han tenido lugar a lo largo de todo este curso que ahora culmina.

El planteamiento original que expuse durante el periodo de admisión en el Máster<sup>1</sup> consistía en la preproducción de un largometraje documental que giraba en torno al tema de la elaboración de los diferentes discursos y su papel en la configuración de lo que damos en llamar “realidad”. Esta propuesta surgía de mi interés personal por el cine y la filosofía, o más concretamente, de mi interés por el lenguaje, las formas de conocimiento y el medio cinematográfico como ejemplo y a la vez expresión plástica de éstas inquietudes de carácter epistemológico.

Comencé mi formación universitaria en Filosofía, aunque la abandoné para continuar estudios de Comunicación Audiovisual. Mi interés principal consiste fundamentalmente en la dirección y la realización cinematográficas, pero inicié éste Máster por tal de compaginar esta faceta con el desarrollo de una futura *Tesis Doctoral* cuya base, como se explicará más adelante en el apartado teórico, es el proyecto que finalmente aquí presento.

El *Máster de Artes Visuales y Multimedia* me brindaba la posibilidad de adentrarme en la investigación académica dentro de la producción artística.

Desde el primer momento tuve problemas de adaptación de mi proyecto a las líneas de investigación del propio Máster, ya que éste incidía más en aspectos de “nuevas tecnologías” y nuevos planteamientos artísticos, y menos quizá en un primer momento en la propia producción artística y la parte más tradicional del audiovisual.

Debido a esa falta de adecuación de mi perfil con una parte del Máster, traté de cambiar mi proyecto durante los primeros meses para acercarme a las líneas propuestas. Así me planteé en un principio un proyecto de instalación (ámbito en el que entonces no tenía ninguna experiencia) que pretendía trabajar sobre

---

<sup>1</sup> El archivo de video de la Carta de presentación en la que describo el proyecto a realizar se encuentra en el DVD adjunto.

el tema de los umbrales de percepción. Pero la insatisfacción plástica y narrativa que personalmente me fueron produciendo estas ideas hicieron que, unos meses más tarde, volviera a aproximarme a mis intereses originales.

Esta vez se trataba de una idea enmarcada en el entorno de la video creación y del video arte. El planteamiento consistía en la confección de una serie de piezas de video de carácter experimental cuyo tema central sería la representación de la ciudad y sus problemáticas de habitabilidad. Este proyecto me resultaba más atractivo y afín a mis inquietudes cinematográficas que el anterior, de hecho, lo presenté como anteproyecto durante el curso y elaboré para la presentación una primera pieza inacabada a modo de pequeño ensayo que se puede ver en el material adjunto a este texto<sup>2</sup>.

Finalmente esta idea tampoco cuajó debido a que el contenido argumental alrededor de los problemas de habitabilidad de una ciudad me resultaba demasiado forzado y limitado. Fue por éste motivo que la propuesta devino poco a poco en un planteamiento menos explícito en su contenido narrativo y mas protagonista en su forma. Así surgió la idea de la realización de un largometraje “documental” sobre la ciudad de Valencia titulado provisionalmente *Valencia Imaginaria*<sup>3</sup> y enmarcado dentro de lo que se ha dado en llamar el *Documental de Creación*<sup>4</sup>, que pretendía ahondar en una serie de referentes del cine contemporáneo más vanguardista<sup>5</sup> y de este modo configurar una imagen de la ciudad donde la propia imagen, en tanto que construcción de sentido y entredicho de la representación, fuese la protagonista.

*Valencia Imaginaria* empezó a desarrollarse en forma práctica en el mes de Mayo de 2011 y pronto me di cuenta de que el planteamiento original de largometraje debía ser abandonado a causa de la falta de tiempo para su

---

<sup>2</sup> Se trata de un video experimental en fase de prueba cuyo título es *Ruido*.

<sup>3</sup> El video de *Valencia Imaginaria* se encuentra en el DVD adjunto. Su duración ronda los diez minutos y es simplemente un esbozo previo y parcial todavía en fase de montaje.

<sup>4</sup> Desde la aparición del género del reportaje en televisión, el cine documental ha tenido que buscar nuevas formas de expresión, “un cine que no se preocupa de crear un modelo, ilusionista o no, de objetividad; un cine que se presenta como algo construido, haciendo énfasis en los protocolos previos (la negociación con el sujeto)”. Weinrichter, Antonio. *Desvíos de la real. El cine de no ficción*. T&B Editores. Madrid, 2005. Pag, 61.

<sup>5</sup> De una lista personal quería referirme a Alain Cavalier, Jose Luis Guerín, Terence Davies, Franco Piavoli, James Benning, Jia Zhang-Ke, Apichatpong Weerasethakul y Abbas Kiarostami entre otros.

correcta elaboración. Me puse a trabajar de éste modo en un película corta, casi un ensayo de la anterior propuesta.

Mientras desarrollaba este proyecto, paralelamente surgió otro que consistía en la realización de un cortometraje de ficción que también reflexionaba sobre las imágenes y su estatuto de verdad, es decir, su relación con la “realidad”, con nuestra forma de percepción y los modos de representación. Este nueva idea fue poco a poco eclipsando a la anterior, debido sobre todo a que su planteamiento era más claro, concreto y realizable en el periodo dado, por lo que finalmente acabó convirtiéndose en la parte práctica que acompaña a éste texto como *Proyecto Final de Máster*.

Con este pequeño resumen del itinerario que ha seguido el proceso de maduración del proyecto, espero haber aclarado al lector de este trabajo el origen de la propuesta que a continuación se va a presentar y desarrollar. Seguidamente pasamos a la introducción propiamente dicha del proyecto.

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia del cine, ya desde sus inicios, ha habido directores que se han preocupado por la especificidad de este medio como forma de expresión artística y han elaborado y escrito sus teorías en relación a este tema de manera más o menos sistemática vinculadas a su praxis artística.

Personalmente siempre me ha interesado esa capacidad teórica de algunos artistas y sus reflexiones directas sobre el arte que practican. A diferencia de los críticos de cine o los teóricos universitarios en este ámbito, el pensamiento reflexivo y crítico de un cineasta no aspira por lo general a “poner en tela de juicio la legitimidad de la obra” como expresa Aumont<sup>6</sup>, ni a crear férreas teorías que invaliden otras o que las contengan, sino que sirven fundamentalmente como diario de trabajo y material de reflexión para el desarrollo de su actividad artística y creadora. De este modo, entiendo la utilidad de una labor teórica o de investigación dentro del campo artístico, como herramienta personal que puede ayudar a desarrollar y plantear las diferentes etapas que conlleva la consecución práctica y material de una obra artística.

La utilidad objetiva de estas reflexiones en un contexto más amplio, fuera de la propia obra del autor y del trabajo de éste, es en mi opinión muy relativa y como mejor puede ser valorada en este sentido es en un contraste o comparación entre diferentes obras y modos de hacer de varios artistas, tal y como muestra Aumont en su libro.

Es por ello que éste trabajo escrito, desde sus primeros pasos hasta su consecución, no ha sido otra cosa originalmente más que una herramienta personal para reflexionar sobre las formas específicamente cinematográficas y sus bases teóricas, centradas en todo momento en el desarrollo y análisis del trabajo práctico presentado.

Así, la motivación inicial, surge justamente de la capacidad que tiene el cine específicamente de servirse del tiempo como elemento plástico, subrayando esta capacidad, haciéndola explícita, como veremos más adelante durante el análisis del trabajo práctico en el apartado *Memoria de realización*, y

---

<sup>6</sup> Aumont, Jacques. *Las teorías de los cineastas*. Ed. Paidós. Barcelona, 2004. Pag, 14.

proponiendo una serie de planteamientos teóricos que giran alrededor de este tema fundamental.

Algunos de estos planteamientos que mostraremos primero de forma más teórica en el apartado *Base teórica*, son: el estatuto ontológico de la imagen fotográfica y por ende cinematográfica, la relación entre cine y verdad y por último la recepción de la obra por parte del espectador, donde hablaremos un poco de la construcción del discurso y de la capacidad/necesidad de persuasión y seducción de la obra artística.

Una vez presentada la motivación original, apuntados ya los temas a tratar y la división fundamental en dos bloques, teórico y práctico, paso a desarrollar dichos temas en el apartado teórico.

## BASE TEÓRICA

### Preámbulo

Como ya avanzaba en la *Aclaración inicial* y en la *Introducción*, este proyecto surge de mis intereses personales por las formas de conocimiento a través del medio cinematográfico, y más específicamente, en el tratamiento del tiempo en su propia materialidad y en sus modos de representación, tanto teórica y conceptual como práctica y plástica.

Así pues, esta parte teórica se centrará en desarrollar conceptualmente estos temas: el tiempo y su relación con el ser; el tiempo y su relación con la verdad, la representación y el conocimiento; y finalmente el tiempo en relación con el espectador y los conceptos de seducción, persuasión y fascinación en relación con la recepción de la obra cinematográfica.

Como veremos en el apartado siguiente correspondiente al análisis de la propuesta práctica, todos los temas teóricos que vamos a tratar están relacionados con el proyecto práctico presentado, es decir, con el cortometraje de ficción. Sin embargo, pese a ello, he de hacer una advertencia para evitar cualquier confusión en este contexto, y es que, la obra artística presentada aquí como proyecto práctico es totalmente independiente y autónoma en este caso respecto del desarrollo teórico que sigue a continuación, pudiéndose considerar éste último como una base conceptual personal para la consecución material de la obra o simplemente como un complemento teórico de ésta en un ámbito más general.

Personalmente reivindico la obra plástica y su particular forma de relación y de comunicación con el espectador frente a la obra teórica, su total y radical autonomía de ésta. En este sentido, como espectador de la obra artística, la obra teórica resulta innecesaria, por ello sería deseable llegados a este punto que el lector de este trabajo hubiera visto previamente la obra cinematográfica presentada.

Por último, antes de empezar con el desarrollo conceptual, aclarar también que éste será limitado y básicamente indicador, dadas las características propias del proyecto y que la idea ya expresada un poco más arriba es desarrollar



estos temas de forma más profunda en un futura *Tesis Doctoral*, que deseo que tenga también su parte práctica.

## **El tiempo, el ser y la imagen.**

Para trazar una perspectiva histórica de la evolución de estos conceptos y su relación, nos tendríamos que remontar a los filósofos presocráticos como Parménides<sup>7</sup> que ya en el siglo V A.C, se planteaban cuestiones a cerca de qué es el ser en tanto que condición en si misma de los elementos de la existencia y en definitiva qué significa la condición de existencia mismo.

Posteriormente, los grandes filósofos y pensadores se han preguntado sobre los fundamentos de la existencia en cuestiones ontológicas, indagando sobre la condición y el sentido del ser. No podríamos dejar de citar la *Metafísica* de Aristóteles y su *Poética*, texto en donde acomete de forma sistemática el análisis de las formas de representación artística imperantes en su tiempo. El tema de la representación y de la imitación de la realidad es un tema fundamental de esta obra sobre el que luego volveremos.

Los filósofos de la patrística cristiana como San Agustín y más tarde durante la alta edad media Santo Tomás<sup>8</sup>, leyeron a Aristóteles, en muchos casos uno de los mayores aglutinadores de los saberes de la antigüedad, y también reflexionaron sobre estos temas, siempre desde la perspectiva de salvaguardar las verdades reveladas propias de sus creencias.

Pero cuando progresivamente, el pensamiento de occidente se va desprendiendo de su condición religiosa, es cuando el tema del tiempo comienza a adquirir su dimensión más profunda. Ya Descartes en el siglo XVII, con su famoso *cogito ergo sum*, otorga al pensamiento lógico-racional una importancia tal que es capaz de dotarnos de existencia misma. Descartes tuvo que corregir, dadas las presiones de la época, este desaire racionalista para asumir que detrás de su modelo matemático de la explicación de la existencia

---

<sup>7</sup> "Parménides es el fundador de la filosofía, entendida no como investigación de primer orden sobre la naturaleza de las cosas... sino como un estudio de segundo orden sobre lo que quiere decir el que algo exista". Kirk & Raven. *Los filósofos presocráticos*. Ed. Gredos. Madrid, 2008. Pag, 256.

<sup>8</sup> "El cristianismo plantea un nuevo reto a la curiosidad intelectual del ser humano... El nuevo pensamiento surge de la unión de varios componentes de la filosofía clásica con dos elementos ajenos a ella: una preponderancia de las cuestiones religiosas y ciertas trabas de carácter también religioso que acotan las respuestas permisibles." Höffe, Otfried. *Breve historia ilustrada de la filosofía*. Ed. Península. Barcelona, 2003. Pag, 95.

finalmente volvía a estar Dios (deus ex machina)<sup>9</sup>. Pero ya durante la Ilustración, Kant y después Hegel<sup>10</sup> y seguidamente en el siglo XX, Heidegger<sup>11</sup>, en la tradición alemana, pudieron acometer el tema del tiempo y de la existencia desde perspectivas más subjetivistas, poniendo el punto de atención en la percepción del sujeto y en las estructuras a priori de conocimiento del ser humano.

Pero tras esta fugaz perspectiva histórica volvamos a Aristóteles y su *Poética*, libro que personalmente encuentro fundamental para el análisis de cualquier obra artística, pues es una de las primeras fuentes de reflexión sobre este tema.

Para Aristóteles la poética consiste en saber cómo se construye un argumento o una obra dramática<sup>12</sup>. Y ésta se basa en la imitación de la vida, de modo que, según lo que imite y cómo lo imite, estaremos ante un género u otro de argumento u obra dramática. Para Aristóteles pues, la creación artística tal y como nosotros la entendemos hoy en día, consiste en la imitación de la vida. ¿Y qué significa eso de imitar a la vida? ¿Cómo es la vida...? podríamos preguntarnos.

Vida, existencia y realidad son términos difíciles de precisar, y esto es así porque apuntan directamente al cuestionamiento de sí mismos en tanto que términos de un logos. Wittgenstein, en sus *Investigaciones Filosóficas*, con un planteamiento más empirista en oposición a consideraciones más idealista o neoplatónicas, nos habla de la importancia del contexto y del uso concreto de los términos durante el aprendizaje del propio lenguaje<sup>13</sup>. El mismo Heidegger en *Ser y Tiempo* cuestionará la naturaleza del ser y la incesante búsqueda de

---

<sup>9</sup> Descartes, René. *El discurso del método*. Ed. Austral. Madrid, 1999. Pag, 79.

<sup>10</sup> "Según Kant, del concepto de una cosa no se sigue nunca su existencia; además, la existencia no forma parte de la perfección en el sentido de ser una propiedad deseable. Para Kant, Dios es «solo» un postulado de la razón práctica, puramente moral". Höffe, Otfried. *Breve historia ilustrada de la filosofía*. Ed. Península. Barcelona, 2003. Pag, 108.

<sup>11</sup> "¿Soy yo mismo el ahora y mi existencia el tiempo? ¿O es, por fin, el tiempo mismo el que en nosotros se procura el reloj? En el Libro XI de sus *Confesiones*, Agustín llevó la cuestión hasta el punto de si el espíritu mismo es el tiempo." Heidegger, Martin. *El concepto del tiempo* (1924). Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Santiago de Chile. Pag, 8.

<sup>12</sup> Aristóteles. *Poética*. Ed. Icaria. Barcelona, 1998. Pag, 19.

<sup>13</sup> Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Ed. Altaya. Barcelona, 1999. Pag, 72.

una justificación o una explicación lógica (mentalista o idealista) para la existencia<sup>14</sup>.

Volviendo a las nociones aristotélicas de imitación, Roland Barthes, en un artículo titulado *El efecto de realidad*<sup>15</sup>, reflexiona sobre los detalles aparentemente intrascendentes que forman parte de esa vida a imitar (o a recordar, a evocar) y que se encuentran dentro de una obra literaria pero sin ser parte esencial de ella. El tema al que se está apuntando con todo esto es al límite entre el lenguaje y la realidad, entre la representación y la vida. En definitiva, el eterno debate de lo subjetivo y lo objetivo.

Creo que no es difícil relacionar todos estos temas con el contenido de la obra cinematográfica que aquí presentamos. En la parte del análisis daremos cuenta de ello. Ahora sigamos indagando un poco más en aspectos filosóficos.

Siguiendo a Barthes, en su texto *El grado cero de la escritura*<sup>16</sup>, donde dice: “Desde hace cien años, toda escritura es un ejercicio de domesticación o de repulsión frente a esa Forma-Objeto que el escritor encuentra fatalmente en su camino, que necesita mirar, afrontar, asumir, y que nunca puede destruir sin destruirse a sí mismo como escritor.” ¿No nos hace pensar esto en un espejo? Por otra parte... ¿qué existe del relato sino es el relato mismo, su propio lenguaje, su propia forma? Como vemos, escritura, escritor y contexto se condicionan y dan vueltas uno sobre otro, volviéndose difícil una valoración separada de la obra, su entorno o su autor. El espectador, igualmente inmerso en un contexto de recepción tampoco resulta externo a este proceso de condicionamiento.

En el entorno cultural contemporáneo, la modernidad supuso una cierta objetivación de los medios de comunicación en general (y del sujeto), lo que provocó progresivamente que el lenguaje se volviera sospechoso de estar condicionando el mensaje, de ser imperfecto o no directo para la expresión del sentido que pretendidamente buscábamos, y por ello, también el medio se

---

<sup>14</sup> “La persona no es ni cosa, ni substancia, ni objeto. Con esto se pone el acento en lo mismo que insinúa Husserl cuando exige para la unidad de la persona una constitución esencialmente distinta de la exigida para las cosas naturales.”. Heidegger, Martin. *Ser y tiempo* (1927). Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Santiago de Chile. Pag, 57.

<sup>15</sup> Barthes, Roland y otros autores. *Lo verosímil*. “El efecto de realidad”. Ed. Buenos Aires. Pag, 95-101.

<sup>16</sup> Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1997. Pag, 13.

volvió más crítico. Concretando el término modernidad en el entorno cinematográfico, como dice el crítico Serge Daney citado por Domenec Font<sup>17</sup>; “Un alto en el espectador, un alto en la imagen: el cine ha entrado en su edad adulta. La esfera de lo visible dejó de estar totalmente disponible: hay ausencias y huecos, cavidades necesarias y llenos superfluos, imágenes que faltarán siempre y miradas para siempre insuficientes. Espectáculo y espectador asumen sus responsabilidades.” Esos “lentos superfluos” podrían asociarse con los detalles sin importancia de los que hablaba Barthes para crear el efecto de realidad. De nuevo el lenguaje y la realidad se aproximan y se confunden, ¿o acaso no son una misma cosa?... Estos temas, como podemos ver, se relacionan con la propuesta inicial de proyecto de la que hablé en el apartado de *Aclaraciones Previas*<sup>18</sup>. La realidad la configuran infinidad de discursos que buscan objetividad pero que nunca la tienen completamente y que están condicionados por sus propios planteamientos y los medios en que se expresan.

En esta confusión semántica y su consciente ausencia de finalidades últimas, es decir, el abandono de los anteriores planteamientos teleológicos, es donde comenzamos a hablar de postmodernidad. En la contemporaneidad, aunque resulte contradictorio o precisamente por ello, estamos inmersos en ella. Recordando de nuevo a Serge Daney<sup>19</sup> “espectáculo y espectador asumen sus responsabilidades”.

En este contexto, se entienden o al menos son hasta cierto punto esperables, tanto las formas como las pretensiones de discurso de la obra cinematográfica que adjunto con este trabajo. Sus características fundamentales son: el discurso explícitamente abierto, casi un no discurso (en apariencia) o más que un discurso, un discurrir en una cierta inercia, no importa demasiado cuál, o a la deriva; inconcluso, que fundamentalmente se dedica a dar pequeñas pistas, a sugerir más que a mostrar o explicar, a invitar en ocasiones a una cierta deriva a través de los elementos aparentemente insignificantes, y en definitiva

---

<sup>17</sup> Font, Domènec. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Ed. Paidós. Barcelona, 2002. Pag. 16.

<sup>18</sup> Me refiero al proyecto presentado en la Carta audiovisual que consistía en la preproducción de un largometraje documental sobre la elaboración de los discursos.

<sup>19</sup> Font, Domènec. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Ed. Paidós. Barcelona, 2002. Pag. 16.

a suscitar en el espectador el ánimo de una búsqueda propia y personal del sentido que sólo él puede otorgarle y que sólo puede suceder con él o a través de él. Pero volveremos sobre este tema cuando hablemos del espectador.

Dice Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario*<sup>20</sup>, “La imagen... el cinematógrafo Lumiere lleva en sí todas las potencialidades que, desde siempre, los hombres han atribuido a la imagen. Hay, aunque sea en el estricto reflejo de la naturaleza, algo distinto a la naturaleza” La imagen no solo no se confunde con la realidad, sino que tampoco la representa de forma inmediata ni la sustituye. Se convierte en trasunto y significado de ésta, como si la realidad fuera una suerte de materia bruta, inagotable e indefinible en sí misma, y solo mediante el lenguaje (la imagen como signo en este caso) pudiese ser dicha y por tanto, en alguna medida conocida. Siendo así, podemos considerar que todo conocimiento se inicia y se fundamenta en lo observable de su objeto de la forma en que sea. No vamos a entrar aquí en el problema del reconocimiento del conocimiento para que éste lo sea, en su necesaria exterioridad o diferenciación del sujeto. Simplemente apuntar que el conocimiento se inicia con la observación. Así, el cine podría considerarse como un instrumento que permite indagar sobre la realidad, que ayuda a observarla de un modo en que ésta se torna inteligible. Cada fotograma está clamando por el misterio de la existencia, del ser y del tiempo, por la irreductible pero a la vez necesaria actitud de identificación y de proyección con lo que vemos, como si objeto y sujeto se creasen mutuamente en su relación, recordando la cita que Daney hizo en su célebre artículo sobre *El travelling de Kapo*, las películas también nos miran al tiempo que nosotros las miramos a ellas<sup>21</sup>. El sujeto como objeto, la realidad cambiante construyéndose a sí misma.

Dice Edgar Morin<sup>22</sup> : “La obra de ficción es una pila radioactiva de proyecciones-identificaciones... proyección de proyecciones... pero esta obra es estética, es decir, destinada a un espectador que sigue siendo consciente de la ausencia de realidad práctica de lo que es representado”. De modo que el espectador sigue asumiendo la obra como proyección de afectos.

---

<sup>20</sup> Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Ed. Paidós. Barcelona 2001. Pag, 47.

<sup>21</sup> Artículo aparecido en la revista *Trafic*, nº4. 1992.

<sup>22</sup> Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Ed. Paidós. Barcelona 2001. Pag, 91.

Sigue Morin<sup>23</sup> “ Lo imaginario estético, como todo lo imaginario, es el reino de las necesidades y aspiraciones del hombre”. El universo fundamental de todo ser humano está inserto en las ficciones y se convierte en flujo de nuestras proyecciones, en reflejos, en vacilaciones y afirmaciones emocionales.

---

<sup>23</sup> Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Ed. Paidós. Barcelona 2001. Pag, 92.

## **Espectador, seducción, persuasión y fascinación.**

Siguiendo con Baudrillard en *La ilusión y la desilusión estéticas*<sup>24</sup>, dice a propósito del cine: “a medida que evoluciona, a medida que progresa técnicamente, del film mudo al sonoro, al color, a la alta tecnicidad de los efectos especiales, la ilusión (en el sentido fuerte del término) se retiró, se desvaneció. En la medida en que la técnica y la eficiencia cinematográficas dominan, la ilusión se va.” Aunque creo que habría que matizar el modo en que se utiliza la tecnología en el cine, ya que el cine ha de asumir, desde sus orígenes, ser el primer gran arte tecnológico junto con la fotografía, Baudrillard apunta aquí a un tema que hemos anticipado en el apartado anterior cuando hablábamos de obras que sugieren más que muestran, y que es sumamente importante. El cortometraje presentado, tal y como analizaremos más adelante en detalle, está realizado en alta definición y es en su formato original y en proyección como debería ser exhibido. Pero aunque aquí se han utilizado tecnologías muy sofisticadas, apelando a un mayor grado de fidelidad entre la percepción visual y sonora de la realidad y la imagen representada de ésta, esa aparente fidelidad o semejanza, no es algo tan sencillo como por ejemplo un mayor nivel de detalle en la imagen (información visual) o una mayor capacidad de representar los colores, etc. No se trata de eso. No se trata únicamente de “engañar” a nuestros sentidos de modo que realidad y representación “se confundan”. De nuevo tenemos que volver a Barthes y *El efecto de realidad*: “la <representación> pura y simple de lo <real>, el relato desnudo de <lo que es> (o ha sido) aparece así como una resistencia al sentido”... “como si, por una exclusión de derecho, lo que vive no pudiera significar (ser significativo) y recíprocamente”. Continúa Barthes ejemplificando lo que él llama “el reinado de la <objetividad>” con la enumeración de los medios capaces de testimoniar como la fotografía o la arqueología, para resumir que, “lo real” entendido así, no necesita una estructura de sentido o de enunciación, sino que se basta con el “haber estado allí” para obtener su valor. Como vemos, en todo esto vuelve a aflorar el tema primordial de la ontología como principio fundamental capaz de otorgar inmediatamente de “realidad” a cualquier cosa. ¿Es pues la realidad un

---

<sup>24</sup> Baudrillard, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Ed. Amorrortu. Buenos Aires, 2006. Pag, 13.



discurso, es decir, un sentido verosímil? En el cortometraje, como resulta muy evidente, se utiliza la propia condición de la fotografía, no solo como principio técnico del cine, sino como condición de un cierto valor de verdad o realidad por encima o más allá del cine. Del mismo modo, en diferentes partes de la película, otros efectos de realidad de los que hemos hablado con Barthes, sirven para construir diferentes discursos del ser bajo estéticas muy concretas, como las descripciones realistas aparentemente no funcionales al sentido global de la obra, pero que no obstante sí que operan en él. Esto se ve sobre todo en dos momentos; las breves conversaciones con el anciano y con el vendedor del rastro. Pero trataremos esto mas tarde.

Barthes habla finalmente en el mismo artículo de lo que él dice, parece ser “el gran problema de la modernidad: la desintegración del signo”... “hacer de la notación el puro encuentro de un objeto y su expresión”<sup>25</sup>. Esto nos puede hacer pensar en la fenomenología de Husserl en tanto que para ella, en sus planteamientos originales, la única forma de conocimiento es la inmediatez de su apariencia, es decir, de aquello que percibimos<sup>26</sup>. Ya no hay, respecto de las cosas, un ser en sí o una esencia, ya no hay un discurso detrás que las ubique o les dé una finalidad, sino que la propia presencia y su percepción es el sentido mismo de ellas. Esta ausencia de toda trascendencia nos hace recordar de nuevo a Baudrillard y sus reflexiones sobre la ilusión, que sí que apuntan, por el contrario, a un planteamiento trascendental y apriorístico de la percepción.

La imagen, en toda su compleja indefinición, desde servir de testimonio neutro de la existencia hasta ser portadora de un sentido implícito o explícito, nos muestra que la supuesta neutralidad o no de su propia naturaleza, no es cosa de ella, sino asunto sobre todo de quien la mira, de su espectador, del que descifra o decodifica dicha imagen. Por tanto, la condición fenomenológica de toda existencia, inmediata o mediada a través de un procedimiento de

---

<sup>25</sup> Barthes, Roland y otros autores. *Lo verosímil. “El efecto de realidad”*. Ed. Buenos Aires. Pag, 95-101.

<sup>26</sup> “En la actitud espiritual natural estamos vueltos, intuitiva e intelectualmente, a las cosas que en cada caso nos están dadas... En la percepción, por ejemplo, se halla obviamente ante nuestros ojos una cosa; está ella ahí, en medio de las otras cosas; de las vivas y las muertas, las animadas y las inanimadas; es decir: en mitad de un mundo que, en parte, como las cosas singulares, cae bajo la percepción, y, en parte, está también dado en nexos de recuerdos.”. Husserl, Edmund. *La idea de la fenomenología*. Ed. Fondo de cultura económico. Mexico, 1982. Pag, 25.

extensión de su ontología (la fotografía, el cine...) nos remite directamente al espectador de dicha existencia, pues su misma condición de existir se completa o se logra precisamente en la percepción y no por sí misma (objetividad).

Independientemente de la coherencia o profundidad filosófica de estos argumentos y de las problemáticas que surgen respecto de la fenomenología y sus formas de conocimiento, lo que nos es útil aquí ante todo para reflexionar sobre el medio cinematográfico, es el grado de consideración que se tiene, a la hora de elaborar cualquier imagen, hacia el espectador como parte integrante de la obra y como parte activa en la configuración de ésta. Es fácil encontrar en el cortometraje, dado su ritmo sobre todo, la pretensión constante de participación activa del espectador, sobre todo en consideración a su percepción del tiempo y a la persistente invitación a una cierta actitud, digamos, contemplativa. No hace falta recurrir a ninguna fuente para constatar que la mayor parte del audiovisual que se consume actualmente no solo no tiene estas pretensiones sino que parece precisamente esforzarse en todo lo contrario, es decir, no hacer participar al espectador de forma activa, sino básicamente proporcionarle estímulos cambiantes constantemente, a una velocidad en que no es posible ningún tipo de suspenso que pueda dar cabida a la complejidad, a la subjetividad creativa o a la ambigüedad (a la generación de otros puntos de vista u otras interpretaciones válidas en sí mismas). Parafraseando a Barthes, la mayor parte del audiovisual contemporáneo apela al cierre del sentido, aunque paradójicamente la información que otorga en general sea superficial, parcial y confusa, pero esto desde un punto de vista crítico, no como aspiración narrativa o estética consciente, aunque sin duda deliberada. Sus imágenes no invitan a pensar o a imaginar, tienden a lo explícito y a lo espectacular de modo que agotan nuestra percepción y nuestra sensibilidad por saturación en lugar de ser un estímulo creativo. Su ritmo no nos permite insertarnos como cocreadores o finalizadores de la obra, sino que nos relega al mero consumo pasivo.

Ranciere, en *El espectador emancipado*<sup>27</sup> habla de la necesidad de “un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos”.

Cualquier discurso deja entrever las intenciones de quien lo elabora y a su vez el provecho que el receptor de dicho discurso pretende sacar de él. Por lo tanto, aunque en efecto hay discursos panfletarios y espectadores crédulos o poco críticos, no existe la pasividad absoluta ni tampoco el cierre absoluto del sentido de un texto. La idea de reflejo sigue estando muy presente en la consideración de la utilidad para la vida de un arte narrativo y de la representación. Ranciere cita en su texto una frase que lo muestra muy bien a propósito del teatro<sup>28</sup>: “El teatro sigue siendo el único lugar de confrontación del público consigo mismo como colectivo”. Esta frase, que podría decirse a finales del siglo XIX, durante el siglo XX podría haberse dicho del cine y durante el XXI, con sus matices, podría decirse del audiovisual.

De nuevo estamos ante la relación entre la vida y su presentación o representación. Ranciere se pregunta<sup>29</sup>: “¿Cuál es, en efecto, la esencia del espectáculo según Guy Debord? Es la exterioridad. El espectáculo es el reino de la visión y la visión es exterioridad, esto es, desposeimiento de sí.” Luego cita a Debord para resumir esa enfermedad del espectador: “Cuanto más contempla, menos es”<sup>30</sup>. La noción de contemplación aquí es contraria a la contemplación platónica de las ideas. Debord denuncia unas imágenes que pretenden anularnos como individuos social y políticamente activos. Ranciere se plantea en este punto volver a pensar la problemática de la prohibición platónica del teatro. Para Platón el teatro era apariencia y las apariencias eran engañosas para el conocimiento de la verdad<sup>31</sup>. Platón no consideraba el juego de la representación como medio para llegar a una verdad, sin embargo diseñó

---

<sup>27</sup> Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Ed. Ellago. Castellón, 2010. Pags, 11.

<sup>28</sup> Ibid. Pag, 13.

<sup>29</sup> Ibid. Pag, 13.

<sup>30</sup> Debord, Guy. *La société du spectacle*. Ed. Gallimard. París, 1992. Pag, 16. (tr. esp. de José Luis Pardo, *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos, Valencia, 2009).

<sup>31</sup> “Platón entiende por idea la forma pura, invisible en sí misma, pero que se encuentra en la base de las cosas que vemos”. Höffe, Otfried. *Breve historia ilustrada de la filosofía*. Ed. Península. Barcelona, 2003. Pag, 45.

toda una coreografía social para simular el orden necesario de las ideas en su obra *La república*. La vida convertida ella misma en la representación de unas ideas. Otra vez podemos ver que la realidad se construye a cada paso. ¿Significa esto que es imposible el conocimiento? Ranciere lo expresa en la paradoja del propio teatro enseñando a sus espectadores a dejar de serlo<sup>32</sup>: “el teatro se da como una mediación tendida hacia su propia supresión”. En efecto, en un mundo donde todos podemos ser espectadores a la vez que creadores ¿qué trataríamos de enseñar al resto? Este planteamiento tiene sentido si seguimos a Ranciere en su noción de *saber*: “el saber no es un conjunto de conocimientos, sino una posición”<sup>33</sup>. Al eliminar las jerarquías habituales de creador y espectador, ¿acaso no cambia entonces el sentido de los términos de espectáculo, seducción o fascinación? Uno puede ser seducido y dejarse seducir si a su vez él mismo es capaz de seducir a otros y aceptar entrar en ese juego. Dicho con Ranciere: “el maestro ignorante (que ha abolido esa distancia jerárquica) no les enseña a sus alumno su saber (de él), sino que les pide que se aventuren en la selva de cosas y de signos, que digan lo que han visto y lo que piensan de lo que han visto, que lo verifiquen y lo hagan verificar.”<sup>34</sup>. Esto es justamente lo que he tratado de hacer en la parte práctica de éste proyecto. El cortometraje, como ya he dicho, es una invitación a desentrañar aquello que cada uno vaya encontrando, de forma individual, en la propia obra. Éste es un tema fundamental en la naturaleza de la propia propuesta y condiciona el trabajo en todos los aspectos, tanto formales como de contenido y en la pretensión que éste pueda tener. En la parte que corresponde a la memoria me dedicaré a analizar mi propia visión y apuntaré ideas que me sugiere y que no necesariamente estaban planteadas en la etapa de preproducción.

Concluyendo, como dice Ranciere refiriéndose a la emancipación del espectador, ésta “comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las oposiciones”<sup>35</sup> (mirar/actuar, espectador/actor). Y cuando una obra se convierte en un

---

<sup>32</sup> Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Ed. Ellago. Castellón, 2010. Pag, 15.

<sup>33</sup> Ibid. Pag, 16.

<sup>34</sup> Ibid. Pag, 17.

<sup>35</sup> Ibid. Pag, 19.

estímulo para cualquier movimiento “interno” de nuestro “espíritu” que a su vez puede generar otros “externos” (como si la distinción interno/externo fuese fácil de hacer), entonces esa obra ya no se puede considerar simplemente una representación, ni siquiera una presentación sino que sencillamente es parte de la vida, de la existencia, una cosa más de la totalidad de ésta, en la que somos a la vez espectadores y actores.

## MEMORIA DE PREPRODUCCIÓN

La preparación para la realización de la idea comienza en el mes de Mayo de 2011 y ésta surge a raíz de la coincidencia de varias circunstancias. Desde el principio se planteó como un trabajo de colaboración no remunerada en un contexto de producción no profesional donde el presupuesto iba íntegramente destinado a la obtención de las necesidades materiales y técnicas básicas. Las diversas circunstancias coincidentes son las que siguen.

Por un lado está la presencia del barrio del Cabanyal en la ciudad de Valencia, lugar donde residí desde Septiembre de 2010 hasta Agosto de 2011. Desde un principio, ya al mismo inicio del curso, me planteé en varias ocasiones relacionar mi proyecto con la vida en el barrio y particularmente con la problemática de la prolongación de la avenida Blasco Ibáñez<sup>36</sup>. Dada la gran cantidad de información y de trabajo realizado alrededor de este tema, no me interesaba volver a plantear la problemática en términos explícitamente políticos y sociales. Sí me llamaba la atención no obstante la división de opiniones dentro del mismo entorno del barrio, unos a favor de la prolongación de la avenida con el argumento de la “modernización” y del “saneamiento” del barrio, y otros en contra de la prolongación argumentando también la necesidad de un “saneamiento” pero conservando la estructura arquitectónica y urbanística tradicional y peculiar del entorno. Esta diversidad de opiniones escuchadas a pié de calle a la gente del barrio me hizo pensar en el arquetipo de “lo viejo y lo nuevo” junto al tema del paso del tiempo, y me vinieron a la cabeza varias películas y cineastas que tratan este asunto de forma más o menos explícita. *Lo viejo y lo nuevo* de S. Eisenstein (Staroie i Novoie o Generalnaia Linia, URSS, 1929), *En construcción* de J.L. Guerín (España, 2001) *One way Boogie – 27 years later* de James Benning (EEUU, 2005), *Naturaleza muerta* de Jia Zhang-Khe (Sanxia haoren, China, 2006) entre otras. Estas películas venían a incidir en el cambio de un paisaje a través del tiempo y de la transformación de la sociedad. En el orden citado: la llegada del ferrocarril y la mecanización del campo en los optimistas inicios de la Rusia Soviética; la demolición de viejos edificios en el barrio del Raval de Barcelona (antiguo

---

<sup>36</sup> Más información en *Plataforma Salvem el Cabanyal* ( <http://www.cabanyal.com> ).

barrio Chino) y la construcción de nuevos inmuebles; la observación del paso del tiempo a lo largo de casi 30 años y de las transformaciones en una zona industrial de EEUU; y la desaparición de casi toda una ciudad anegada por el río Yangtse a consecuencia de la construcción de una presa.

El tema de la transformación del paisaje y del paso del tiempo, como ya he hablado en otros apartados, es un tema que me interesa personalmente. Pero en este caso no solo se trataba de un interés personal sino que el asunto estaba a mi alrededor de forma cotidiana en el entorno en el que viví durante casi un año. Las calles, casas y fachadas del Cabanyal, así como el propio conflicto en el que está inmerso, me traían constantemente a la imaginación esta idea de trabajar sobre el paso del tiempo.

Otra de las circunstancias capitales que dieron origen a la realización del cortometraje fueron las manifestaciones populares que se sucedieron en España a partir del 15 de Mayo de 2011 (15M)<sup>37</sup> y más tarde por todo mundo. La importante trascendencia social y mediática de estas revueltas sociales hizo que se produjeran vínculos y uniones entre diferentes grupos de personas de modo que se organizaran para crear diversas actividades alrededor del movimiento. En el contexto de estos grupos de trabajo fue donde conocí a las personas que más tarde me ayudarían en la realización del cortometraje de ficción y que compartirían conmigo el rodaje durante el mes de Julio de 2011.

Por último, lo que inició el surgimiento de la idea concreta fue la amistad con Stavros Kassis<sup>38</sup>, el actor principal, y su afición por las fotografías antiguas y por el cine. Además, la anécdota incluida en la narración cinematográfica de alguien que, en plena noche, llama al timbre preguntando por “la casa de citas” está basada en hechos reales, ya que a Stavros le sucedió realmente esa situación en plena madrugada. Anticipándome al apartado de *Memoria de producción* diré ahora a propósito de esta anécdota que, durante el rodaje, descubrimos la verdadera “casa de citas” y como era de esperar, estaba justo enfrente de la localización donde trabajamos.

---

<sup>37</sup> Más información en <http://www.democraciarealya.es/> ¡Democracia real ya! WordPress. 2011.

<sup>38</sup> Currículum Vitae adjunto en el DVD de los documentos.

Con todos estos elementos empecé a plantearme la posibilidad de un cortometraje de ficción y a elaborar un primer esbozo de guión<sup>39</sup>.

Fundamentalmente se trataba de subrayar el tema de “el paso del tiempo” a través de todos los elementos que íbamos encontrando. La afición por las fotografías antiguas nos dio un marco de acción, junto con el entorno en el que iba a suceder la historia. Nuestro personaje haría fotografías de la degradación de un barrio o de las huellas del tiempo y a la vez estaría interesado por la imagen conservada de su pasado. El carácter romántico y contemplativo del personaje se dejaba ver claramente en estos aspectos.

Éste fue el arranque del planteamiento de la historia. Al principio teníamos tres bloques claros. Las fotografías del barrio, las fotografías antiguas y la alusión a “la casa de citas”. Con estas tres partes comenzamos a trabajar en una historia de fantasmas inspirada sobre todo en *Cuentos de la luna pálida de agosto* de Kenji Mizoguchi (Ugetsu monogatari, Japón, 1953) y *El resplandor* de Stanley Kubrick (The shining, EEUU/UK, 1980). Luego surgieron otros referentes como *Tren de sombras* de J.L.Guerín (España, 1995) o *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice (España, 1973).

¿Por qué una historia de fantasmas? Porque era el modo más sencillo, inmediato y eficaz de comenzar a trabajar con las emociones a partir del material que teníamos. Los fantasmas (los miedos) son las proyecciones de nuestras emociones y el cine es a su vez una doble proyección de ellas tal y como veíamos con Morín, “proyección de proyecciones, cristalización de identificaciones, se presenta con todos los caracteres alienados y concretizados de la magia”<sup>40</sup>. Y la magia para Morín es cuando la percepción subjetiva se hace objetiva, “si nuestros sueños -nuestros estados subjetivos- se desprenden de nosotros y forman cuerpo con el mundo, tenemos la magia”<sup>41</sup>. Pero una historia de fantasmas es también una historia de sueños, y el cine mismo es un sueño. “Era como una película” se suele decir de algunos sueños. Por eso, lo que en principio iba a ser una historia de fantasmas, de seres de otro tiempo que, de alguna manera vuelven al presente, como en *Cuentos de la*

---

<sup>39</sup> Story Board adjunto en el DVD de los documentos.

<sup>40</sup> Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Ed. Paidós. Barcelona 2001. Pag, 91.

<sup>41</sup> Ibid. Pag, 83.



*luna pálida de agosto*, donde un trabajador de la cerámica va a la ciudad a vender sus vasijas y acaba en una casa llena de espíritus, nuestro corto finalmente pasó a ser un sueño en lugar de un relato explícitamente fantástico. Como en la película de Mizoguchi, hay también una primera parte digamos más objetiva o descriptiva en donde situamos la historia, pero sobre todo le otorgamos con ese punto de vista a la narración una estética más documental que sirve como contrapunto (también en Mizoguchi) a la parte fantástica. De la misma manera que en *El resplandor* de Kubrick, la posible explicación de lo fantástico sólo tiene índices y apuntes, flechas que señalan diversas opciones pero que finalmente no concluyen nada. La arbitrariedad que provoca el conjunto de posibilidades se convierte en parte del misterio. En el cortometraje no hay elementos propiamente de fantasía, pero el sueño (al que por cierto no se le delimita claramente al principio, de modo que se genera una deliberada confusión circunstancial entre lo real y lo fantástico) contiene otros propios de lo onírico cuya explicación también queda en el aire (como les ocurre a los propios sueños muchas veces).

De este modo, la propuesta inicial consistía en una chica que, viendo la obsesión del fotógrafo por los retratos antiguos, se hacía pasar por una joven de aquellos tiempos venida del más allá con la intención de impresionar al muchacho. Semejante lío argumental tenía que salvar varias dificultades: primera, engañarnos haciéndonos creer en fantasmas y, segunda, devolvernos a la realidad social y psicológica de una joven capaz de semejantes engaños y de un joven a su vez en disposición de sufrirlos. Fue por estas complicaciones narrativas que finalmente se simplificó el argumento con el recurso de lo fantástico/onírico.

A continuación, como guía narrativo/visual, simplemente se esbozó un pequeño *Story Board* que se puede ver en los archivos adjuntos, por lo que en ningún momento existió propiamente dicho un guión literario. Los detalles siguientes surgieron en la fase de preproducción, durante la discriminación y la búsqueda de todo lo necesario para la realización del cortometraje, como ahora daremos cuenta.

Fue el planteamiento del sueño lo que dio cabida de forma inmediata y “natural” a la incursión de la anécdota ya descrita sobre “la casa de citas”. Y esa anécdota a su vez dio pie igualmente al planteamiento de poner en escena la propia “casa de citas”. Un hecho aparentemente “aislado” de la narración en mitad de la noche, en plena madrugada, se convierte en el detonante del sentido (o mejor dicho, en la invitación a la búsqueda de éste) de todo lo visto anteriormente, una especie de aglutinador de búsquedas de sentidos anteriores suspendidos surgido casi inadvertidamente. Ese es el punto de giro de la propuesta narrativa. Más adelante se analizará en detalle la intención y el significado de esta estrategia en el discurso general.

Una vez confeccionada la trama y teniendo ya una idea bastante concreta de su configuración visual, inicié la colaboración con el resto del equipo por tal de lograr todo lo necesario para la realización del cortometraje y urdir un plan de rodaje. Esta etapa se inició a mediados del mes de Junio y duró prácticamente hasta el inicio del rodaje en la última semana de Julio. Había mucho trabajo por hacer. Definir el estilo visual, tanto en la realización como en la escenografía, resolver problemas técnicos que se planteaban a causa del tipo de realización que involucraban sobre todo a los movimientos de cámara y a la iluminación. Decidir cómo y cuáles iban a ser los elementos de vestuario y atrezzo necesarios. Buscar las localizaciones de rodaje concretas y finalmente hacer una planificación de éste.

## **Estilo visual**

Ya he hecho mención a algunas referencias cinematográficas, pero en general buscaba una estética cercana al naturalismo en la ambientación y en la iluminación, así como en la elección de puntos de vista y utilización de las ópticas. En este sentido me alejé del expresionismo de ciertos momentos de *Cuentos de la luna pálida de agosto*. Más próxima está *El resplandor*, pero la película que podría ser referencia ambiental y atmosférica sería *Histoire de*

*Marie et Julien* de Jacques Rivette (Francia, 2003)<sup>42</sup>. En ella abundan las zonas en penumbra, la luz suave y tamizada, al estilo Caravaggio y una puesta en escena con abundantes movimientos de cámara que dan cuerpo y materialidad al espacio y por ende al tiempo. En el material adjunto en el DVD se pueden ver muestras de ello. En cualquier caso la tomé como punto de partida inicial y posteriormente, como se puede comprobar, mezclé varios estilos, en mi opinión no siempre acertadamente.

La escenografía y los vestuarios de “época” se inspiraron en algunos cuadros de Toulouse-Lautrec y en fotografías de la época, tomando como referencia la gama de colores, la iluminación, los elementos de atrezzo y decoración y también el vestuario. En la documentación adjunta se puede ver más en detalle el trabajo realizado en este sentido durante la fase de producción. Aquí podemos ver una imagen de las que inspiraron el diseño de decorados y vestuario.

Au Salon de la rue des Moulins (Toulouse-Lautrec, 1894)



---

<sup>42</sup> Es ésta una película de fantasmas que no lo parece en absoluto. Cuenta la historia de un amor muy intenso y misterioso de una pareja que se reencuentra después del tiempo. Él es relojero y vive en una casa grande con jardín. Poco a poco descubriremos que ella en realidad está muerta, ya que se suicidó por amor. Pero el nuevo amor que surge entre ellos la hará volver al mundo de los vivos.

En el apartado de *Análisis del film*, abundaremos más sobre aspectos del estilo visual y referencias cinematográficas.

### **Problemas técnicos**

Como ya hemos dicho, las principales dificultades técnicas se debieron a la iluminación y a los movimientos de cámara. Pero antes de entrar sobre ellas vamos a hablar un poco del equipo técnico utilizado en la producción.

El rodaje se realizó con una cámara DSLR (Digital Single Lens Reflex) concretamente el modelo DMC-GH2 de Panasonic<sup>43</sup>. Se trata de una cámara de fotos de ópticas intercambiables con opciones de grabación de video en alta definición (1920x1080 píxeles), es decir, una resolución muy cercana a la que sería la resolución equivalente estándar de proyección de cine en 2K (2048 píxeles de resolución horizontal)<sup>44</sup>.

Básicamente consiste en una cámara muy similar en comportamiento y prestaciones a las antiguas cámaras réflex de película de 35mm, pero en lugar de utilizar la película fotosensible como captor de la imagen utiliza un sensor CMOS<sup>45</sup> que cumple la misma función que la película, pero en este caso traduciendo la luz recibida a voltaje, y éste a su vez en información que, almacenada en tarjetas de memoria, posteriormente se representará visualmente.

La ventaja de trabajar con estas cámaras frente a otros modelos de cámaras de video existentes en el mercado es que, sus características como cámaras de fotos las aproximan más a los logros técnicos y estéticos de la tradición estética cinematográfica, y al permitir opciones de grabación de imágenes en movimiento resultan ideales en muchos aspectos para la creación cinematográfica de bajo presupuestos.

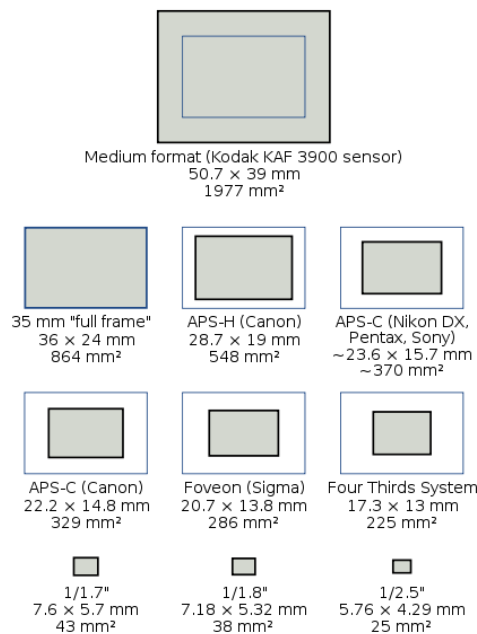
---

<sup>43</sup> Más información en [www.panasonic.es](http://www.panasonic.es) Productos. G micro System. Cámaras Lumix G. DMC-GH2K. Panasonic Europe Ltd. 2011.

<sup>44</sup> Más información en [http://es.wikipedia.org/wiki/Digital\\_Cinema\\_Initiatives](http://es.wikipedia.org/wiki/Digital_Cinema_Initiatives). Categoría cine Especificaciones técnicas básicas. Última modificación 19 Julio de 2011.

<sup>45</sup> Más información en [http://es.wikipedia.org/wiki/Sensor\\_CMOS](http://es.wikipedia.org/wiki/Sensor_CMOS) Categoría circuitos electrónicos. Última modificación 4 de Agosto de 2011.

El sensor de esta cámara pertenece a un estándar creado por los fabricantes Panasonic y Olympus y llamado Micro 4/3<sup>46</sup>. Esta nomenclatura se refiere a la relación de aspecto del sensor y también hace referencia al tipo de bayoneta y al tamaño del sensor en relación a la película de 35mm estándar. En la imagen siguiente se muestra una comparativa entre tamaños de sensores de diferentes cámaras para que podamos hacernos una idea de la importancia de este dato en las decisiones técnicas y estéticas posteriores.



El tamaño del sensor y su resolución influye en muchos aspectos decisivos de la imagen. La resolución original del sensor de la GH2 es de 16 millones de píxeles, dado que estamos ante una cámara de fotos que permite resoluciones de imagen fija de hasta 14 millones de píxeles (14 Megapíxeles). En video como hemos dicho, la resolución final que nos proporciona la cámara es de 1920x1080 píxeles que corresponde con la resolución estándar de Full HD y su correspondiente proporción de cuadro 16:9 (widescreen).

Como se puede ver en la imagen comparativa de los diferentes tamaños de sensores, el sensor del sistema cuatro tercios de la GH2 tiene un tamaño menor que el sensor de 35mm *Full Frame*, concretamente corresponde al tamaño de la película de cine de 16mm. Por este motivo, las ópticas del

<sup>46</sup> Four Thirds System. Más información en [http://es.wikipedia.org/wiki/Cuatro\\_Tercios](http://es.wikipedia.org/wiki/Cuatro_Tercios) Categoría Fotografía Digital. Última modificación 6 de Agosto de 2011.

sistema de 35mm tienen un factor de multiplicación x2 en esta cámara. Esto significa que si tenemos un objetivo 35mm de focal y lo colocamos en la GH2, habrá que multiplicar la focal original x2, en este caso, el resultado sería una perspectiva propia de un objetivo de 70mm.

Durante el rodaje se utilizaron en efecto tres ópticas de focal fija de antiguas cámaras réflex fabricadas para cámaras de película de 35mm. Concretamente se montaron durante la filmación tres objetivos de la antigua montura FD de Canon<sup>47</sup>, el 20mm f2.8, el 24mm f1.4 serie L y el 50mm S.S.C f1.4. En la GH2, las focales resultantes como hemos visto son respectivamente 40mm, 48mm y 100mm. La letra f indica la apertura máxima de diafragma de los objetivos. Aquí podemos ver una foto de las lentes utilizadas.



Teniendo en cuenta el tamaño del sensor respecto de la película de 35mm y la luminosidad de los objetivos indicados, podemos hacernos una idea de un elemento estético fundamental dentro del cortometraje como es el trabajo con la profundidad de campo. La profundidad de campo es el rango de imagen que queda enfocado y nítido frente al que se encuentra fuera de foco. Cuanto mayor es el rango de enfoque mayor es la profundidad de campo y a la inversa. En general se trabajó con la menor profundidad de campo posible (esto es, con un rango de imagen enfocada corto o pequeño) de modo que podíamos discriminar mejor el punto de foco que queríamos. Esto nos proporciona la

---

<sup>47</sup> Más información en [http://en.wikipedia.org/wiki/Canon\\_FD\\_lens\\_mount](http://en.wikipedia.org/wiki/Canon_FD_lens_mount) Última modificación 6 de Agosto de 2011.

capacidad de dirigir mejor la mirada en el encuadre y también de acentuar la sensación de profundidad de la escena.

Siendo el realizador, como ya he apuntado en otros apartados, me era muy importante en este cortometraje acentuar el valor plástico del espacio y su profundidad. Dos aspectos técnicos que me ayudaban a ello eran, por un lado jugar con el enfoque selectivo y la profundidad de campo y por otro los movimientos de la propia cámara en el espacio.

La utilización de estos objetivos específicos responde a dos cuestiones fundamentalmente. Por un lado sus rápidas aperturas, ya que la mayor parte del rodaje ocurría de noche y en interiores poco iluminados por lo que necesitamos ópticas luminosas. Esas grandes aperturas nos proporcionaban también la poca profundidad de campo de la que hemos hablado antes. Y por otro, las perspectivas logradas con un 40mm, un 48mm y un 100mm respondían a ángulos de visión muy cercanas al del ojo humano (50mm). La utilización de estas perspectivas perseguía la búsqueda estética de una imagen aparentemente naturalista, similar a la realidad percibida, sin distorsiones ni aberraciones ópticas, de ahí el servirnos de dichas focales.

Yasujiro Ozu rodó prácticamente todas sus películas con un solo objetivo de 40mm, muy cercano a la perspectiva del ojo humano y llegaba a modificar y construir los decorados para que se amoldaran a esa visión de la lente<sup>48</sup>. Le preocupaba mucho el respeto por el espacio y la conservación de unas proporciones a la hora de conocer el espacio a través del montaje. Dicho de otra manera, el espacio fragmentado mostrado a través de los diferentes encuadres encadenados tenía que ser, para Ozu, fiel y respetuoso con la percepción del espectador y mantener unas relaciones de proporcionalidad y de punto de vista entre si. Con la misma intención de buscar unidad y respeto por la descripción del espacio, prácticamente la totalidad de planos rodados en interiores se hicieron únicamente con el objetivo 24mm f1.4, que es un objetivo que, en el equipo utilizado para la filmación nos da un ángulo de visión muy similar al del ojo humano, como ya se has explicado. Más adelante, en el

---

<sup>48</sup> Taller de Realización cinematográfica con Víctor Erice. Aula de cultura de la CAM. Alicante. Junio de 2006.

análisis, volveremos a insistir en la importancia de las ópticas en relación a la intencionalidad estética.

La resolución de los problemas técnicos de los movimientos de cámara fue quizá lo más complicado y también lo más trabajoso. Para lograr los movimientos deseados tuvimos que confeccionar una pequeña grúa con ruedas, lo que en la jerga del cine se conoce como *dolly*, pero adaptada para este tipo de cámaras, ya que son cámaras muy ligeras y de pequeño tamaño. En las fotografías adjuntas en la documentación digital se pueden ver detalles durante el rodaje. Aquí presentamos una imagen de la grúa.



La ideación y fabricación de dicha grúa se realizó en un contexto complementemente doméstico y experimental, a partir del principio de ensayo/error. Su fundamento es sencillo, básicamente se trata de dos pértigas paralelas que se balancean de forma equidistante a modo de columpio y en cuyos extremos tienen pesos equivalentes para lograr un equilibrio respecto del centro (el eje del movimiento vertical). Esta pequeña grúa se sostiene sobre un carro que se desplaza sobre cuatro ruedas neumáticas de pequeño tamaño como puede verse en las fotografías adjuntas en el DVD.

El principal defecto de la grúa y que supuso muchas dificultades durante el rodaje, fue la utilización de una antigua rótula de fotografía que se colocaba en



el extremo y sobre la que iba montada la cámara. Al no ser una rótula completamente fluida nos deparó muchos contratiempos dada la complejidad de los movimientos de cámara. A día de hoy estoy trabajando en un método que trata de servirse de motores servo para el movimiento a distancia y sin cables de la cámara. En la imagen siguiente se puede ver la pieza que servirá para adaptar los motores y el equipo de radiofrecuencia.



La iluminación no pudo ser trabajada lo suficiente como hubiéramos deseado debido a la inexperiencia, falta de medios y falta de tiempo. Personalmente considero que es uno de los aspectos más complejos de un rodaje. Contábamos con varios focos de luz de tungsteno de 500w que nos prestó el departamento de escultura de la Universidad y de los cuales nos servimos como luz rebotada para lograr la intensidad mínima necesaria para trabajar y obtener una iluminación suave y sin sombras duras. No se pudo lograr el ambiente tenue deseado, casi de penumbra, para el espacio de “la casa de citas” debido a que necesitábamos una iluminación mínima para filmar. En el resto de escenas se trabajó también con luz difusa proveniente de pequeños focos de LED con potenciómetros a veces utilizados también como luz rebotada. En exteriores únicamente trabajamos con luz natural. Más tarde en el

análisis entraré en más detalle sobre la luz desde una perspectiva de la intencionalidad y no tanto centrada en aspectos técnicos o logísticos.

Por último el sonido fue captado con un grabador digital de audio modelo Zoom H4n<sup>49</sup> y un micro direccional de cañón Sennheiser MKH416<sup>50</sup> junto con un equipo de pértiga más zepelín. Estos micrófonos de alta sensibilidad y direccionalidad permiten discriminar el sonido de modo que registran con un ángulo de escucha de hasta 30° por lo que son muy aconsejables para sonido directo tanto en interiores como exteriores. El audio original se capturó a una frecuencia de muestreo de 96Khz con una profundidad de bits de 24 y posteriormente fue exportado al estándar de video de 44.1Khz y 16 bits. De nuevo indicar que en el apartado de análisis nos será más fácil desarrollar el tratamiento del sonido, ya que hablaremos entrecruzadamente de aspectos técnicos pero sobre todo semánticos.

## **Localizaciones**

Todas las localizaciones están ubicadas en Valencia, y casi la totalidad de ellas en los Poblados Marítimos de Valencia y en Alboraiá. Concretamente en las playas de la Malvarrosa, Cabanyal y Patacona. En las imágenes se puede reconocer el Mercado del Rastro de Valencia, situado junto al Estadio de Fútbol del Mestalla y el antiguo edificio de la Lonja del Cabanyal en la calle Eugenia Viñes entre las varias edificaciones típicas del modernismo popular marinero en el barrio del Cabanyal.

El interior pertenece a una edificación de los años cincuenta situada en la esquina entre la calle de la Iglesia del Rosario y la calle de la Reina, en el barrio de Canyameler. Como ya hemos explicado más arriba la ubicación espacial de la narración responde a la circunstancia concreta de mi residencia personal en el barrio y al hecho de que sus particularidades suscitan de modo especial el tema del paso del tiempo y del proceso de transformación de un entorno.

---

<sup>49</sup> Más información en <http://www.zoom.co.jp/english/products/h4n> Zoom Corporation. 2005-2010.

<sup>50</sup> Más información en <http://www.sennheiser.com> Audio profesional. Micrófonos con cable. MKH 416.

## **Planificación**

Durante buena parte del mes de Junio y casi todo Julio se estuvieron preparando las necesidades para el rodaje. Para atrezzo se consiguieron telas con las texturas y los colores de los cuadros citados de Toulouse-Lautrec, espejos de pared con marcos decorativos, cuadros igualmente recargados, un gramófono, fotografías antiguas del barrio, una pequeña sombrilla de época, varias lámparas de estilo similar y diferentes elementos de vestuario, como medias, ligeros, corsees, zapatos de tacón, etc. Se estuvo preparando la grúa y se hicieron las pruebas de funcionamiento pertinentes. Nos reunimos en varias ocasiones en las diferentes localizaciones para evaluar las necesidades de iluminación y de puesta en escena. Durante todo ese tiempo se fueron proponiendo posibles fechas de rodaje de manera que todo el equipo pudiera coordinarse. Al tratarse de una producción no profesional en donde todo el presupuesto iba dedicado a la obtención de los elementos materiales necesarios y ninguno de los colaboradores obtenía beneficio económico alguno, era necesario una mayor flexibilidad en la coincidencia de horarios. En los documentos adjuntos se puede ver la ficha de planificación de rodaje con todos los elementos concretos y los días de filmación. En la ficha técnica y artística también adjunta al final de este trabajo se puede una relación de los participantes y sus diferentes funciones.

## MEMORIA DE PRODUCCIÓN

La planificación del rodaje contemplaba cuatro jornadas de trabajo con horarios diferentes y organizadas en función de las localizaciones en primer lugar, de la acción en segundo y de las condiciones de luz en último lugar.

El domingo 24 de Julio, tal y como se puede ver en el documento adjunto referido a la planificación, se realizaron las tomas pertenecientes a la localización del Mercado del Rastro de Valencia junto al Estadio del Mestalla. Las imágenes se filmaron entre las nueve y las once de la mañana con la intención de que ésta luz, más tarde en el montaje durante la fase de postproducción, pudiese ser adecuada de modo que aparentara ser un momento del atardecer y así tener continuidad con la narración.

Sin haber concertado previamente ningún encuentro, nos dispusimos a pedir la colaboración desinteresada e improvisada de alguno de los vendedores del rastro, de modo que pudiéramos resolver la secuencia planeada. Después de dos intentos en los que la colaboración fue rehuida, finalmente obtuvimos la ayuda necesaria de uno de ellos, el señor Jordan, profesor de historia jubilado que dedica parte de su tiempo a la compra-venta de objetos antiguos por afición y que se prestó a participar muy amablemente poniendo todas las facilidades a su alcance y apoyando, como el mismo indicó, un proyecto en condiciones de producción todavía incipientes.

La secuencia fue filmada casi en su totalidad con el 20mm f2.8, a excepción del primer plano contrapicado del personaje observando las fotografías en el eje de cámara, que fue filmado con el 50mm f1.4.

La escena en su conjunto tiene una intención descriptiva y un estilo documental debido a su carácter casi improvisado y a la incursión de un contexto previo ajeno completamente a la producción. Esa jornada en el equipo éramos únicamente cuatro personas; operador, sonido, foto fija y el actor.

Ese día de rodaje fue exclusivo para la escena del Rastro ya que el Mercado se monta únicamente los domingos por la mañana.

El lunes 25 de Julio se realizaron las tomas pertenecientes a la parte inicial del cortometraje, es decir, las tomas que simulan el visor de la cámara réflex, las propias fotografías que aparecen y las breves tomas referidas al personaje que sirven como presentación de éste y del contexto.

El rodaje se realizó con dos cámaras, la GH2 ya reseñada y la GH1, el modelo anterior y muy similar a su predecesora. Una de ellas captaba la parte correspondiente a la filmación del movimiento a través del visor réflex y las propias imágenes fijas, y la otra captaba la parte de la interpretación del actor. La GH1, que se encargaba de las fotografías y la parte del visor, utilizó un objetivo zoom estabilizado, el 14-140mm f4-5.6 para el estándar micro cuatro tercios de Panasonic, que en el sensor de esa cámara equivale como ya hemos explicado a un 28-280mm. La GH2 llevaba montado el 24mm f1.4 de Canon FD serie L y se sustentaba en un trípode estándar de video de cabeza fluida.

La filmación comenzó sobre las seis de la tarde en las calles próximas a la playa de la Malvarrosa y se extendió hasta la playa de la Patacona en Alboraiá, cerca de las nueve de la tarde. El equipo en este caso estaba configurado por diez personas: dos operadores, operador de sonido, tres encargados de producción, foto fija, los dos actores y el realizador.

Básicamente se trataba de un rodaje en dos bloques que se desarrollaban simultáneamente. Por un lado las imágenes captadas por el personaje y por otro, las propias imágenes del personaje.

Puesto que se trataba de un contenido fundamentalmente acumulativo y reiterativo en la narración, no había una planificación de rodaje estricta. Se trataba de captar varios espacios donde el paso del tiempo mostrara de forma evidente su degradación y su progresivo retorno a un estado "natural". En este sentido se fueron acumulando planos con idéntica intención y los planos referidos al actor se elaboraron teniendo en cuenta fundamentalmente la posición opuesta de contra plano a los otros planos realizados. Posteriormente durante la fase de montaje, en esta parte concretamente, hubo una importante labor de criba, ya que había muchos planos que resultaban redundantes.

El martes 27 de Julio la jornada de filmación se dividió en dos bloques. Desde las seis de la tarde se rodarían las escenas restantes en la playa con toda la figuración, y por la noche, a partir de las diez, se continuaría con las localizaciones en interiores.

De nuevo, como en la jornada anterior, la secuencia de la playa fue acometida con dos cámaras y exactamente la misma planificación. Una de ellas captaría las imágenes que realizaba el propio personaje y otra filmaría las acciones de éste.

Para las acciones del personaje en este caso recurrimos a la grúa, ya que había que elaborar un movimiento paralelo de seguimiento del actor. En las fotos de la documentación se puede ver claramente las condiciones del rodaje. Esa tarde de producción éramos más de quince personas en el equipo, entre la parte técnica y artística.

Los movimientos de seguimiento o *travelling* resultaron bastante complejos de realizar ya que se trataba de coordinar el paso del actor con la velocidad de desplazamiento de la cámara sobre la grúa, y al mismo tiempo atender al encuadre y al foco y a la interpretación. Como ya hemos comentado, la cabeza de rótula de la disponíamos no era la más adecuada y ello nos causó un retraso en toda la planificación del rodaje, que mermó, como veremos más adelante, la calidad general de la obra presentada. El aspecto logístico y de producción es fundamental en toda realización de cualquier tipo, tenga o no pretensiones artísticas. En este caso, el retraso en la planificación supuso una forma de trabajo más estresada que hizo que otros elementos del rodaje, por así decir más evidentes, carecieran de la atención y del rigor deseados, resultando finalmente insuficientes y perjudicando la calidad general. Esto demuestra que las pruebas técnicas y de funcionamiento realizadas con la grúa en su fase de elaboración previa no fueron del todo adecuadas o lo suficientemente exigentes para las posteriores condiciones del rodaje. En próximas producciones procuraremos dar más importancia a los necesarios ensayos técnicos.

Otra de las reflexiones suscitadas al hilo de la elaboración de la producción y de sus aspectos logísticos es que, pese a que los medios materiales y técnicos

puedan ser propiedad del propio equipo de producción, beneficiándose de este modo al verse liberado de gastos y responsabilidades, el límite fundamental que supone el tiempo sigue condicionando la organización y la elaboración de la obra. Esto que puede parecer obvio, personalmente me sigue pareciendo tan importante que no quiero dejar pasar la oportunidad de indicarlo en esta memoria. Personalmente llevo años esforzándome en ser lo más autónomo posible respecto de las producciones que realizo por también obvia ventajas, bien sean encargos o trabajos de iniciativa propia. Y pese a la autonomía que te puede brindar el disponer de los materiales necesarios básicos, el factor tiempo y la dependencia de la organización de un equipo humano hace que siempre se haya de tener en cuenta, pese a todo, la dependencia de unas circunstancias hasta cierto punto imprevisibles y por tanto, de las que dependes y a las que te tienes que adecuar. Insisto en que puede parecer obvio, pero creo que se olvida con frecuencia pese a ello o no se lo tiene lo suficientemente en cuenta.

Volviendo a las secuencias de la tarde en la playa y como decía, a causa de los retrasos sufridos, la calidad de la luz empeoró bastante y la secuencia en que el personaje femenino protagonista debía de desaparecer “misteriosamente” como estaba previsto en el guión, no fue resuelta del todo como se había planificado. Los dos equipos de cámara que habían en ese momento no fueron tampoco todo lo deseablemente sincronizados que se esperaba y aunque el resultado es suficiente a la vista del montaje general, esa suficiencia va deteriorando el resultado general.

Como contrapartida y pese a lo costoso que resultó o precisamente por ello, los movimientos de *travelling* se lograron bastante satisfactoriamente.

El martes 27 por la noche, en las localizaciones de interiores, fue cuando se sufrió un mayor retraso. La planificación original aventuraba acabar el rodaje de esa noche en la primera madrugada, cerca de las dos o las tres de la mañana. Parte del equipo trabajaba a la mañana siguiente y queríamos respetar en la medida de lo posible sus horas de descanso. Sin embargo, a causa sobre todo de los problemas técnicos mencionados, el rodaje concluyó casi al amanecer,

cerca de las siete de la mañana, con todas las consecuencias que ello conlleva para la planificación general.

Otro de los errores fundamentales de esa noche de rodaje fue el orden planificado de filmación de las diferentes secuencias. En la planificación original se habían dejado para el final las escenas que requerían de un mayor grado de esfuerzo por parte de los actores y se comenzó por aquellas técnicamente más complejas. Sucedió como era lógico, que los actores, como el resto del equipo estaban ya muy fatigados cuando se les pidió ese esfuerzo, de modo que no pudieron rendir ni dar todo lo que se esperaba de ellos, perjudicando de nuevo el conjunto de la obra. Esta situación fue subsanada inmediatamente en la jornada siguiente, donde el arranque del rodaje se inició con las escenas en que los actores tenían una mayor labor. El resultado es visiblemente mejor comparado, como después señalaremos en detalle durante el análisis.

Como ya habíamos señalado en otro apartado, no pudimos rodar únicamente con las luces propias del escenario y atrezzo, debido a la falta de luz mínima. En general, en interiores se trabajó entre 1000 y 2000 ISO<sup>51</sup>, rango en el que el sensor de la cámara se comporta bien y proporciona un grano o ruido aceptables sin excesiva pérdida de detalle. Aún así, son muy visibles las diferencias de calidad entre las imágenes algo subexpuestas y las que se expusieron correctamente. Como decíamos, tuvimos que iluminar con elementos ajenos al decorado y cuya potencia era difícil de controlar por lo que la iluminación quedó algo más plana de lo deseado. Se buscó en un principio conseguir un ambiente íntimo y algo recargado, denso, con atmósfera, donde abundara la penumbra, pero finalmente se tuvo que renunciar a esta idea para lograr una calidad visual aceptable de modo que se apreciaran todos los detalles.

El trabajo de decoración y de vestuario fue excelente desde mi punto de vista. Las tomas en el interior del salón no hacen verdaderamente justicia a la labor que se realizó. Se trata de otro de los errores importantes a tener en cuenta, esta vez por exceso en lugar de por defecto. En la medida de lo posible han de

---

<sup>51</sup> El valor ISO o ASA indica la sensibilidad de la película o del sensor. Más información en [http://es.wikipedia.org/wiki/Escala\\_de\\_sensibilidad\\_fotográfica](http://es.wikipedia.org/wiki/Escala_de_sensibilidad_fotográfica). Categoría Fotografía. Última modificación 18 de Enero de 2011.



coincidir los medios disponibles con las intenciones de la realización, para lo cual el equipo de vestuario, atrezzo y decoración han de coordinarse con fotografía y realización. Recuerdo una divertida anécdota a este respecto que contó el director español Víctor Erice<sup>52</sup> durante un curso en Alicante<sup>53</sup> sobre la producción de una película inacabada de Robert Bresson<sup>54</sup> con el famoso productor Dino De Laurentiis<sup>55</sup> y que trataba sobre temas bíblicos. Durante el rodaje de la parte correspondiente al *Arca de Noé*, De Laurentiis, con intención de lucir su poderío como productor trajo animales exóticos de todas partes. Bresson le dijo que únicamente le interesaban las huellas de los animales en la arena. Cuando De Laurentiis oyó esto automáticamente canceló la producción con el director francés.

Volviendo al rodaje que nos ocupa, en realidad, no se les pudo sacar más partido a los elementos que se consiguieron, de nuevo por falta de tiempo y de alteraciones en la planificación. El plano de entrada al salón en cámara subjetiva, por ejemplo, estaba previsto originalmente que fuera un solo y único plano secuencia desde la entrada hasta el rostro de ambos actores de perfil. No se pudo realizar de este modo por las dificultades técnicas ya referidas sobre la grúa y la rótula. Esas exigencias de realización y las dificultades técnicas para realizarlas ocasionaron los retrasos que impidieron captar planos recurso que, aun estando previstos, no hubo tiempo de filmar. Personalmente es uno de los errores que más me reproché durante el rodaje y los días posteriores a éste, el no haber sacado el suficiente partido al extraordinario trabajo de mis compañeros respecto a la decoración y al vestuario. Si se comparan las fotografías adjuntas que documentan el rodaje con el resultado visual del cortometraje en esa parte concretamente se entenderán mejor estas líneas.

---

<sup>52</sup> Director de cine español (Carranza 1940) autor de películas tan importantes como *El espíritu de la colmena*, *El sur* o *El sol del membrillo*. Arocena, Carmen. Víctor Erice. Ed. Cátedra. Madrid, 1996.

<sup>53</sup> Taller de realización cinematográfica con Víctor Erice. Aula de cultura de la CAM. Alicante, Junio de 2006.

<sup>54</sup> Director de cine francés (Bromont-Lamothe 1901 – París 1999) autor de Notas sobre el cinematógrafo. Ed. Árdora. Madrid, 1997. Zunzunegui, Santos. Robert Bresson. Ed. Cátedra. Madrid, 2001.

<sup>55</sup> Productor de cine italiano (Torre Annunziata 1919 – Los Ángeles 2010) reconocido internacionalmente por numerosas películas exitosas de su historial. [http://es.wikipedia.org/wiki/Dino\\_De\\_Laurentiis](http://es.wikipedia.org/wiki/Dino_De_Laurentiis) Última modificación 31 de Agosto de 2011.

De todas formas, pese a las dificultades técnicas, la secuencia está lograda en sus ambiciones y esencialmente respetada desde el guión. A estas alturas y habiendo realizado ya varios pases del cortometraje a personas ajenas al rodaje, el balance general es positivo. Pero siendo una memoria de producción me gustaría señalar sobre todo los aspectos conflictivos para poder mejorarlos en futuras producciones.

El último día de rodaje, el miércoles 27 de Julio, de nuevo se volvieron a repetir los inconvenientes ya mencionados. Se mejoró, como hemos dicho, el trabajo con los actores pero continuamos teniendo problemas técnicos de iluminación y de movimientos de cámara. También hay que reconocer que esta última jornada estaba más cargada de trabajo que el resto, aunque, dado que la parte de figuración era más sencilla, se pensó que podría ser asumible. De nuevo el trabajo acabó de madrugada, prácticamente con el alba, desbordando de nuevo las previsiones. Es quizá la última reflexión acerca de la producción y de su logística; se necesita mucho tiempo para elaborar un buen plano en todos sus aspectos, por lo que hay que tratar de prever las necesidades de elaboración y contabilizarlas a poder ser tratando siempre de ser generoso con el tiempo de rodaje de cada plano. En este caso no se contabilizó en detalle cada composición visual, por lo que el trabajo se fue acumulando, en contra de lo previsto y realizando con más presión.

## MEMORIA DE POSTPRODUCCIÓN

El montaje del cortometraje se realizó durante la primera quincena de Agosto de 2011. Para su edición se utilizó un equipo informático portátil con procesador Intel Core i5 y el sistema operativo Windows 7, Home Premium, Service Pack 1. El software de edición con el que se trabajó fue Sony Vegas v10.0<sup>56</sup>. Audio y video se post produjeron en el mismo entorno de trabajo. Se utilizó un monitor externo de alta definición (Full HD) de 23 pulgadas para monitorizar correctamente el montaje previo que se iba realizando, y el audio a su vez se monitorizó a través de una tarjeta externa M-Audio<sup>57</sup> con entradas y salidas balanceadas<sup>58</sup>.

Dado que la estructura del guión o *Story Board* era bastante precisa, durante la edición no hubo modificaciones o alteraciones importantes del orden de las secuencias previsto. La parte que requirió de una mayor elaboración y selección del material fue la del inicio del cortometraje, correspondiente a la presentación del espacio y del personaje.

Se utilizaron cinco pistas de video y seis pistas de audio como se puede apreciar en la imagen adjunta en la página siguiente\* del entorno gráfico del software de edición correspondiente a la línea de tiempo.

La mayor complejidad dentro de la edición, como suele ocurrir, vino de parte del audio. El sonido directo registrado durante el rodaje no resultó tan adecuado como se esperaba, por lo que el sonido se enriqueció con fuentes de librería. Concretamente me serví de muchos sonidos obtenidos en el *Banco de Imágenes y Sonidos* de la página web del Ministerio de Educación<sup>59</sup>. Otros sonidos fueron grabados posteriormente al rodaje y sincronizados más tarde,

---

<sup>56</sup> Se trata de un software de edición de audio y video similar a otros entornos de edición digital como Premiere Pro, Avid o Final Cut. Más información en [www.sonycreativesoftware.com](http://www.sonycreativesoftware.com) Vegaspro. Sony Creative Software. 2003-2011.

<sup>57</sup> Más información en [www.maudio.co.uk](http://www.maudio.co.uk) USB audio interfaces. Fast Track Pro. Avid Technology, Inc. 2011.

<sup>58</sup> Las conexiones de audio balanceadas evitan la presencia de posibles interferencias electromagnéticas. Más información en [www.es.wikipedia.org/wiki](http://www.es.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADnea_balanceada_de_audio) Línea balanceada de audio. Categoría Electroacústica. Última modificación 3 de Junio de 2009.

<sup>59</sup> Más información en <http://recursostic.educacion.es/bancoimagenes/web/> Ministerio de Educación. Instituto de Tecnologías Educativas. Madrid, 2011.

entre ellos sonidos de pasos y en general los sonidos naturales en interiores. El sonido de los diálogos no fue doblado como puede apreciarse.

\*Imagen del cortometraje en la línea de tiempo del software de edición:



Del aspecto simbólico y significativo del audio y de su relación metafórica y semántica con la imagen hablaremos en detalle en el siguiente apartado de análisis. Aquí me limitaré a señalar aspectos más bien técnicos y de organización.

El conjunto de los datos manejados superaba los 50 Giga Bytes en el disco duro de almacenaje del equipo informático y aproximadamente contaría con casi hora y media de material de video y audio a causa de la gran cantidad de tomas realizadas durante la filmación.

En el entorno de Sony Vegas, el proyecto tenía las siguientes características estándares: La resolución era Full HD (1920x1080p pixeles) a una frecuencia de cuadro de 24 fotogramas progresivos por segundo (es el estándar de cine cuyo equivalente en imagen electrónica es 23,976 fotogramas por segundo). La relación de aspecto era 16:9 (formato panorámico) y la proporción del pixel era 1:1 (formato cuadrado).

El sistema de compresión y codificación de la fuente original de video es AVCHD<sup>60</sup> a un ratio de bits por segundo de entre 17 y 24 Mbps (Mega bits por segundo)<sup>61</sup>. En este sistema no hay conversión ni captura de video a la hora de trasladar el material audiovisual de la cámara de registro al equipo informático. Sencillamente es un trasvase de datos directo y sin recompresión de ningún tipo, desde la memoria de almacenaje de la cámara a la memoria del ordenador íntegramente. El entorno de Sony Vegas 10 está preparado para la aceptación del códec ya mencionado sin que tenga la necesidad de reconvertir los archivos a otros sistemas, como si les ocurre por ejemplo a Adobe Premiere Pro o Final Cut, que se ven obligados a realizar una captura o reconversión de video a códigos de compresión más adecuados para su procesamiento.

La labor de edición es un trabajo lento y laborioso que requiere de mucha dedicación y cuidado. Hay múltiples aspectos a los que prestar atención simultáneamente. El ritmo visual resultante de la unión de diferentes planos que ha de ser medido al nivel del fotograma, que es la unidad mínima del montaje. La relación entre planos atendiendo a su nivel de luminosidad y calidad del color. El proceso que iguala las luces y el color de los planos entre si se llama etalonaje. Los diferentes tipos de correspondencia entre planos, lo que se conoce como *raccord*<sup>62</sup>. Existen múltiples tipos de *raccord* o continuidad entre los planos. Hay *raccord* de movimiento o de acción, de iluminación, *raccord* emocional, etc. Muchas veces no es imprescindible una total perfección en la continuidad para que la escena se comprenda e incluso pase desapercibido ese error de *raccord*, en el cortometraje que nos ocupa hay varias pruebas evidentes de ello. Lo más importante es que haya fluidez entre las partes y que la narración avance adecuadamente sin que el ritmo resulte excesivamente irregular. En general, nuestro cortometraje tiene un ritmo constante premeditadamente contemplativo y descriptivo en general, adecuado a la

---

<sup>60</sup> "AVCHD (Advanced Video Codec High Definition) es un nuevo formato de grabación de alta definición lanzado por Sony y Panasonic... que usa la compresión de video MPEG-4" Más información en <http://es.wikipedia.org/wiki/AVCHD> . Categoría Tecnología de video y cine. Última modificación 30 de Agosto de 2011.

<sup>61</sup> Panasonic. *Manual de instrucciones DMC-GH2K*. Panasonic Corporation 2010. Pag, 197.

<sup>62</sup> Raccord es la palabra de origen inglés que se refiere a la continuidad en el cine. Más información en [http://es.wikipedia.org/wiki/Continuidad cinematográfica](http://es.wikipedia.org/wiki/Continuidad_cinematogr%C3%A1fica). Última actualización 10 de Agosto de 2011.

propuesta narrativa que se pretendía como ya hemos señalados en otros apartados y que analizaremos en detalle en la parte siguiente.

Siempre es compleja la cuestión del ritmo en un audiovisual ya que resulta algo tremendamente subjetivo. Y su dificultad radica justamente en la necesidad que tiene el montador/realizador de anticipar o imaginar en alguna medida la percepción de su espectador. Decía Truffaut en *El cine según Hitchcock*<sup>63</sup> que el autor de origen británico se jactaba de ser el primer director en dirigir no solo los elementos propios del film, sino al propio espectador. Esa capacidad de conducir la atención del espectador en cada momento, en un sentido o en otro, a voluntad del realizador es verdaderamente algo muy característico del cine de Hitchcock y una baza fundamental en la elaboración de narraciones. Sin embargo siempre es difícil anticiparse a la libertad de atención del espectador o saber el modo en que éste realiza sus concatenaciones mentales y, sobre todo, saber que es aquello que le mantiene en vilo o que atrae más sus emociones o su atención. Hemos hablado un poco de este tema en la parte de la base teórica. En el análisis de la obra que sigue a continuación ahondaremos un poco más en esta cuestión.

---

<sup>63</sup> Truffaut, François. *El cine según Hitchcock*. Ed. Alianza. Madrid, 1994. Pag, 237.

## ANÁLISIS DEL FILM

Antes de comenzar con el análisis de la obra quiero recordar que, pese a ser el responsable máximo de ésta, las ideas expresadas a continuación son completamente personales y parciales por lo que lo deseable y lo verdaderamente importante es que cada espectador sea capaz de formarse sus propias ideas a propósito del cortometraje y sobre todo experimente sus propias impresiones alrededor de éste. Vuelvo a insistir en la necesidad de la relación directa entre la sensibilidad de la obra y la del espectador. Por tanto esto no es más que una interpretación o una lectura, si se prefiere, entre muchas otras posibles.

“Se diría que solo el mar permanece”. Es una de las frases con las que comienza el director vizcaíno Víctor Erice la narración en off con su propia voz de su mediodrama *La morte rouge* (España, 2006)<sup>64</sup> película donde nos cuenta en tono de diario íntimo cuales fueron sus inicios con el cine. Pues bien, de alguna forma esa era mi intención al iniciar el cortometraje que aquí se presenta con las imágenes de las olas del mar llegando a la playa, hablarle al espectador de aquello efímero y de aquello perdurable, en definitiva, del paso del tiempo.

Cada ola es una forma de marcar ese devenir, es el devenir mismo hecho espuma y tránsito, exactamente igual que el desplazamiento sobre su eje de las agujas de un reloj. Pero el oleaje y su sonido no solo nos remiten al suceder de las cosas, sino que nos hablan también de todas las posibilidades del tiempo, del pasado irrecuperable, del propio desgaste de la materia, del sentimiento de la nostalgia, de la erosión como transformación o muerte de las cosas y por supuesto de la eternidad, donde el movimiento perpetuo y la repetición nos hacen pensar en Nietzsche y su concepción del eterno retorno. Jordi Balló reflexiona en su libro *Imágenes del Silencio, los motivos visuales en el cine*, sobre el horizonte como tema fundamental en la historia del cine<sup>65</sup>. Recordando el final de *El rayo verde* de Eric Rohmer (Francia, 1986) habla

---

<sup>64</sup> El texto de la voz en off de *La morte rouge* se puede encontrar en: Centro de cultura contemporáneo de Barcelona. *Erice-Kiarostami. Correspondencias*. Ediciones del CCCB. Barcelona, 2006. Pag, 87.

<sup>65</sup> Balló, Jordi. *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2000. Pags, 184-203

Balló de las películas que “buscan en la fragilidad del paisaje y de la propia obra una manera profunda de expresar la comunión con la naturaleza”<sup>66</sup>. La primera parte del cortometraje responde esencialmente a esta idea, la de transmitir al espectador la fragilidad de la existencia y por tanto la relatividad del tiempo y el valor personal que le otorgamos.

El personaje tiene delante suyo un entorno degradado, visiblemente transformado por el paso de los años, acuciado simbólicamente y explícitamente por la constante presencia del sonido del oleaje que insiste en la idea de desintegrar la materia y reconvertirla de nuevo en sus elementos básicos. Paradójicamente, el fotógrafo realiza justo sobre esas imágenes una ilusoria y momentánea acción por tal de detener ese desgaste; fotografía la materia, es decir, congela su apariencia en un instante dado, capturando precisamente la huella de ese tiempo que ya ha pasado sobre las cosas. En definitiva, captura el tiempo mismo, pretende encapsular el tiempo o lo que es lo mismo, negarlo, abolirlo. Pero el fotógrafo vive en su experiencia tres tiempos simultáneos; el tiempo detenido de las fotografías, el tiempo que sucede imparables entre los sonidos del obturador y que muestra la realidad casi inaprensible, y por último el tiempo de la nostalgia, que es esencialmente la constatación de la imposibilidad de detener el tiempo pese a todo.

La nostalgia se manifiesta en el hecho redundante de capturar lo que ya ha pasado ¿Qué interés tiene para nuestro personaje el tiempo pasado? Iremos respondiendo a esta cuestión.

Por tanto, la primera parte de la narración nos habla de forma objetiva y anónima, directamente a los espectadores, del misterio mismo del tiempo, de la imposibilidad de detenerlo pese a la capacidad de percibir la idea de eternidad. Así, la presentación del personaje se vuelve al mismo tiempo un reconocimiento del espectador en el universal representado. Esto explica en parte la utilización de primeros planos y la constante dinámica de plano/contraplano. Personaje y espectador se solapan, observan lo mismo, sin

---

<sup>66</sup> Balló, Jordi. *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2000. Pag, 201.



psicologismos, por identificación directa. La distancia convencional entre ellos comenzará después, en la secuencia de la playa.

El encuentro fortuito con un anciano del lugar viene a subrayar todo lo dicho anteriormente pero marcando ya la necesaria distancia entre espectador/relato y personaje. La conversación con el hombre expresada verbalmente subraya la inutilidad del esfuerzo por detener el tiempo, la contradicción entre vivir y observar la vida, la distancia entre contemplar la vida y por así decir trascenderla o por el contrario estar inserto en ella, participar de ella, vivirla. Es por ello que el hombre insta a nuestro personaje a ir a la playa, donde hay chicas jóvenes, en lugar de quedarse “con este viejo”.

Las fotografías antiguas son una nueva insistencia en el tema de la permanencia de lo pasado, de lo caduco. Nuestro héroe se refugia en el pasado a causa de una cierta incapacidad de vivir en el presente. Pero enseguida hablaremos de esa dificultad.

La secuencia de la playa pone de manifiesto definitivamente el carácter de nuestro personaje y el conflicto interno que desencadenará el resto del argumento. Su relación con el mundo es fotográfica, un poco como la obsesiva búsqueda en *Blow Up* de M. Antonioni (Italia-Reino Unido, 1966). El mundo es plano por partida doble, únicamente visible y distante, y la única forma de aproximación posible es mediante el artificio óptico del zoom, una especie de simulacro de tocar con los ojos, o de tratar de intimar, de violentar la intimidad impunemente, una forma de penetración a distancia o de búsqueda de una realidad o una verdad inalcanzable como en la película Antonioni. ¿Cuál es el resultado de dicho comportamiento? Recibir un abucheo en forma de mirada, como la que le echa una de las chicas de la playa cuando descubre al indiscreto *voyeur* captando su imagen inadvertidamente ¿Qué es lo que quiere de ellas? ¿qué busca en sus imágenes? ¿acaso no logra con las fotografías una especie de posesión sin consentimiento de ellas? ¿acaso no es un robo, o incluso una forma de prostitución, un modo de lograr estar con ellas sin su verdadera voluntad? No es difícil imaginar porque más tarde tiene lugar toda esa representación de la prostitución bajo la invocación azarosa de una

llamada equivocada en mitad de la noche. Como en la realidad, los sueños significan más cosas de las que podríamos pensar en un primer momento.

Así pues, nuestro personaje apenas “vive” o dicho de otro modo, su vida sucede sobre todo en la contemplación en lugar de en la acción, en otorgar una nueva presencia a las imágenes que, con el paso del tiempo, perdieron la suya y utilizar también estas imágenes para suplir de algún modo una carencia fundamental.

Como ya he dicho en otros apartados, la idea del paso del tiempo y de la transformación de un espacio es un tema muy ligado con la realidad del barrio donde se rodó el cortometraje. Ya dije al principio que no era mi intención sumarme al discurso político, social o económico sobre la problemática del Cabanyal, pero sí quería que la presencia de esa situación se manifestara en el contexto del cortometraje. Finalmente creo que esta presencia no está lo suficientemente resaltada y que queda tan solo como marco filosófico y emocional de los temas propuestos.

Volviendo a la secuencia. Dos cosas manifiesta nuestro personaje en la escena de la playa; sus límites de relación con el presente como ya hemos dicho, y su constante obsesión por el pasado. Por cierto, curiosa coincidencia ésta con respecto a la última película de Woody Allen, *Midnight in Paris* (EEUU, 2011), estrenada este mismo verano, que mucha gente me dijo que tenía aspectos argumentales similares a este cortometraje. Y su obsesión por el pasado la volvemos a reconocer esta vez en la propia figura de la protagonista femenina. Como en una suerte de metáfora sobre la necrofilia, al igual que ocurría en la magnífica *Vértigo, de entre los muertos* de A. Hitchcock (EEUU, 1958), el personaje se queda prendado o fascinado de la presencia viva de una imagen “muerta”, es decir, de una imagen del pasado. Lo que desea de ella no es la propia vida, la persona, sino la imagen que evoca su particular fantasía de un tiempo ya periclitado. Su visión del presente está ya completamente condicionada por su obsesión con el pasado y es ésta la que ve en contra de la realidad. Hasta tal punto es así que podemos incluso llegar a dudar de si la chica de la sombrilla es en verdad una realidad objetiva como el resto de chicas de la playa, o por el contrario ha sido puesta allí por la misma obsesión de él y

es solo una proyección ilusoria y alucinatoria. En este sentido volvemos a recordar *Historias de Marie y Julien* de Jacques Rivette, donde poco a poco descubrimos la irrealidad de la trama propuesta<sup>67</sup>.

Que esa figura irreal ha sido puesta por el guionista, de eso no hay duda posible. En ese punto de la narración el espectador es muy sensible al cambio de tono entre las convenciones estéticas y ontológicas de realidad/ficción. Si a esta susceptibilidad le sumamos una realización un tanto torpe en la última parte de la secuencia, cuando ella “desaparece” de la vista de él, tendremos una pequeña fisura importante para creer en la fantasmal aparición. Y sí, se tenía el propósito de sugerir la irrealidad de aquello que él veía y que paradójicamente era capaz de capturar con su cámara. ¿Se puede objetivar el estado subjetivo? ¿no nos recuerda esto a Morin y su descripción de la magia como veíamos en el apartado teórico? La magia es precisamente eso. Por tanto, la aparición de ella es magia o algo inexplicable, o una casualidad, o una proyección, o una intencionalidad narrativa... Hay muchas cosas puestas ahí. Como decía al inicio de este apartado, los argumentos aquí esgrimidos no agotan las posibilidades semánticas, interpretativas o empáticas de la obra. En los escritos de Serge Daney<sup>68</sup> se puede apreciar generosamente como un crítico de cine es capaz de pensar y filosofar sobre múltiples cosas a partir de una película, ya sea buena o mala. Un texto no es solo ese texto, sino otro texto que surge de él con la lectura. Pero sigamos.

El sonido del tráfico de la calle donde se encuentra la casa del personaje es una continuación del sonido del oleaje. De nuevo estamos marcando con cada elemento el paso del tiempo, como hacía de forma modélica Víctor Erice en su cortometraje *Alumbramiento*, integrado en la película *Ten minutes older: The trumpet* (Alemania, 2002). El arrullo del sonido del mar y de los vehículos surcando las calles acompaña e incita el sueño del personaje. Abandonarse a la contemplación es de algún modo una forma de entrar en un sueño, en las ensoñaciones diurnas de la vida, en plantearse la irrealidad de la existencia o

---

<sup>67</sup> La historia de esta película es el reencuentro de dos personas que se enamoran de tal manera, que él logra que ella vuelva de entre los muertos, ya que desde el principio, sin que él lo sospechara, ella era solo un fantasma, pues antes se hubo suicidado. En el DVD adjunto se pueden encontrar fragmentos de la película.

<sup>68</sup> Daney, Serge. *Cine, arte del presente*. Ed. Santiago Arcos. Buenos Aires, 2004.

su real inconsistencia, sus múltiples contradicciones lógicas, una cierta incursión en el irracionalismo. Pero de esto hablaremos a propósito del último plano secuencia, donde están condensadas todas estas ideas.

Con la llegada del personaje a la casa comienza la descripción de su rutina y de su cotidianidad. Todos los elementos cotidianos vienen a remarcar aspectos ya señalados. La música que ambienta su soledad pertenece a otra época, la evoca directamente, como si el personaje necesitara en todo momento zafarse del presente. La actitud romántica del protagonista de aferrarse a los elementos del pasado, puede encontrarse en mil referencias, desde la pintura de Caspar David Friedrich<sup>69</sup> hasta el cine de Jose Luís Guerín, Terence Davies<sup>70</sup> o del mismo Víctor Erice. Todos ellos autores de un cierto tipo de mirada nostálgica en el sentido apuntado más arriba, pero que afrontan en su cine esa relación compleja entre el recuerdo y la realidad, entre la evocación y el anhelo, pero siempre desde las contradicciones del presente.

Otro elemento que subraya el tiempo es el pequeño cuaderno animado que representa un reloj y una vela roja. Este objeto surgió de un encuentro fortuito durante la fase de preproducción y no estaba previsto en el guión originalmente. Se trata de un *flipbook* que elaboró Anna María (la directora de fotografía del cortometraje) durante sus estudios en la escuela de fotografía. En el proceso de preparación del rodaje me enseñó este entrañable cuaderno y enseguida vi que debía aparecer en el cortometraje. Como se puede ver, la importancia de este elemento es fundamental en la narración. A este respecto hay que señalar la importancia de estar receptivos a cualquier azar en todo momento durante el periodo global de producción de una película, ya que nuestra predisposición nos puede ayudar mucho a concretar visualmente las pretensiones narrativas.

Una de las primeras acciones que realiza nuestro personaje nada más llegar a su casa es desplegar la animación y ver suceder el paso del tiempo en la ilusión del movimiento. Esta imagen podría ser, entre otras cosas un guiño al

---

<sup>69</sup> Caspar David Friedrich (Greiswald 1774 – Dresde 1840) fue el principal representante de la pintura romántica alemana... siendo la más destacada en el ámbito del paisajismo. Wolf, Norbert. *Friedrich. El pintor de la calma*. Ed. Taschen. Köln, 2003.

<sup>70</sup> Director de cine de origen británico (1945), conocido internacionalmente por películas como *El largo día acaba* (1992), *La casa de la alegría* (2000) o *Del tiempo y la ciudad* (2008). Más información en [http://en.wikipedia.org/wiki/Terence\\_Davies](http://en.wikipedia.org/wiki/Terence_Davies) Última actualización Agosto de 2011.

propio cine y su ilusión, de hecho, el final del cortometraje, aunque expresado sutilmente, se relaciona con esta posible interpretación que ahí queda sugerida.

El carácter metalingüístico del cortometraje está sugerido en varias ocasiones, incluso es posible que se trate de una insistencia casi general aunque velada durante todo el metraje. *Tren de sombras* de Jose Luis Guerín (España, 1995) hacía del metalenguaje su tema, no en vano se trata de un homenaje, según las propias palabras del director al centenario del nacimiento del cine. Pero Guerín era en muchos momentos explícito. Hay una cita directa en el cortometraje a la película del realizador catalán, y es la imagen del “panteón” de fotografías antiguas en el salón iluminadas fugazmente por el haz de luz de un vehículo desde la calle. La invocación de esa imagen es múltiple, no solo cinematográfica, sino fantasmagórica o espiritista. Esta invocación resulta además redundante ya que, también Guerín es un apasionado de las imágenes antiguas domésticas, como aquellas que recupera Peter Forgacs en sus películas, sobre todo en la serie de films *Private Hungary* (Hungría, 1988).

En la intimidad de su habitación, en soledad, con la única luz del monitor, el personaje se recrea en las imágenes tomadas esa misma tarde. Viendo esas imágenes y su relación con el primerísimo primer plano de su rostro captado con el 24mm, comprendemos enseguida que la supuesta inocencia de la situación tiene sin embargo un matiz un tanto sórdido o patético. La relación con las imágenes, primero las que se refieren a lo viejo y después las que muestran la vida representada por los rostros de las chicas de la playa, es una relación como decíamos antes un tanto necrofílica. Ese matiz viene dado por el hecho de la distancia del personaje respecto de las cosas. Las cosas y los seres no participan con él de la vida, sino que él se sirve de ellas de forma completamente objetual, en el sentido extremo, de llegar a ser una abstracción visual, una mediación artificial, una ilusión al fin y al cabo como diría Morín, una proyección de él mismo. La imagen, como hemos visto en el apartado teórico, subraya su carácter de presencia en la ausencia, de presencia ilusoria, de sustituta aparente de la realidad o de doble de ésta<sup>71</sup>, de entelequia. Tal

---

<sup>71</sup> “Esta imagen es proyectada, alienada, objetivada hasta tal punto que se manifiesta como ser o espectro autónomo, extraño, dotado de una realidad absoluta”. Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Ed. Paidós. Barcelona, 2001. Pag, 31.

condición de las imágenes y su relación del personaje con ellas será lo que de pie a la intención del final de la narración como veremos.

El redescubrimiento de las fotografías de la chica de la sombrilla literalmente detiene el tiempo en las imágenes. La visión en el monitor de la propia proyección interior objetivada anula el circuito de la existencia, en términos mecanicistas contemporáneos se trata de un *bug* en la continuidad del mundo y el efecto que provoca es como una dilatación del tiempo o su ralentización, por ese motivo la animación pasa en este caso, del *flipbook* detenido a la pantalla del ordenador, donde el sonido de los coches surcando el asfalto (recordemos, nuestras olas urbanas) puntúa o marca “el giro” ilusorio de la chica en la pantalla, realizado casi imperceptiblemente en tan solo “dos fotogramas”.

A continuación viene ese acontecimiento aparentemente inconexo en el que alguien irrumpe en plena madrugada preguntando por “la casa de citas”.

Como ya hemos señalado, este momentáneo desconcierto en la narración, antecedido por una significativa elipsis temporal, nos es útil a la vez por varios motivos. Primero porque nos distrae de la trama principal, ayudando a su posterior recuperación como veremos, y segundo porque nos proporciona la excusa consciente que se filtrará inmediatamente en el inconsciente para dar pie al aglutinamiento en el sueño de todos los elementos sugeridos hasta ese momento. Como decíamos, la importuna irrupción nocturna se convierte en detonante del inconsciente.

El personaje vuelve a la cama y allí ocurre el deliberadamente imperceptible salto al sueño o a lo fantástico dentro de la ficción. Ese momento se da a nivel de realización con el significativo cambio en la escala de planos, de los planos  $\frac{3}{4}$  y generales anteriores a un primer plano algo picado, en el breve lapso de tiempo en el que el personaje ha cerrado los ojos y los ha vuelto a abrir. Hay otra pista que sugiere sutilísimamente (tanto que es posible que no lo logre para muchos) el paso al mundo onírico, y es la anticipación (la elipsis sonora hacia adelante) del sonido de un plano sobre el otro. Es un elemento de montaje añadido de extrañamiento y desconcierto momentáneo que puede ayudar a reforzar la transición.

El personaje “despierta” de nuevo, pero esta vez lo hace en el otro universo, el de lo fantástico y lo onírico. El espectador puede no saber nada todavía, pero empezará a sospechar enseguida cuando nuestro protagonista encuentre entre sus fotografías antiguas, aquella en la que aparece la chica de la playa que él fotografió esa misma tarde. Este hecho es naturalmente imposible, a no ser que estemos en un universo cuya lógica sea distinta a la natural. Pero si todavía surgen dudas, éstas desaparecen completamente cuando, de pronto, en mitad del silencio de la noche, se enciende una luz en el salón y comienzan a escucharse voces misteriosas y música que provienen de allí. Ya nadie duda de lo que se encontrará nuestro personaje en ese espacio de repente habitado. Todos los espectadores anticipan el inconsciente de nuestro personaje y adivinan que “la casa de citas”, de alguna forma, “ha cobrado vida”.

Los personajes que figuran en el sueño no son otros que los mismos con los que el personaje se ha relacionado (visualmente) la tarde anterior. El plano secuencia que describe la entrada al salón responde a la idea de unidad de la experiencia, ya que se trata de un plano subjetivo que representa la mirada del personaje. Como ocurría al inicio de la película en la parte descriptiva y “documental”, de nuevo la mirada del espectador y la del personaje coinciden exactamente en el mismo punto de vista. Al final de ese plano, que por motivos técnicos tuvo que ser finalmente dividido en dos, ocurre el desdoblamiento del personaje, imposible en la realidad, pero tan recurrente en los sueños. Y en ese nuevo espacio él se encuentra perfectamente inserto.

La conversación siguiente que ocurre en el sofá entre los protagonistas, es un ejercicio de puesta en escena deliberadamente artificial y que reta la convención naturalista de los ritmos, gestos y psicologismos en los diálogos. Como realizador reconozco que la escena no está del todo lograda debido a varios aspectos, pero sobre todo a las interpretaciones. Sencillamente habría que haber trabajado más en ellas, pero como ya hemos indicado no fue posible.

El enfrentamiento del plano contra plano, la identificación de nuevo de la mirada del espectador con el eje de cámara, la mirada directa al objetivo de los propios actores, la violencia ante la proximidad de unos rostros que se mueven y responden espaciada y lentamente... todo ello hace difícil la escena pero

también la dota de un aire especial, “extraño” y “con un punto grotesco” como algunos de sus primeros espectadores opinaron tras la proyección. Durante el rodaje yo esgrimía todo el tiempo el argumento de que “era un sueño” y por tanto estaba justificado ese aire inexplicable. El equipo ya no me tomaba en serio (siempre con respeto por el trabajo, por supuesto) cuando yo repetía a cada instante “es un sueño” y bromeaban con ese hecho. No se trataba de justificar cualquier decisión estilística o de realización con la excusa de que “era un sueño”, pero sí que era necesario acentuar la irrealidad o extrañeza de la situación. Respecto del significado de las fotografías que ella le enseña yo solo puedo dar conjeturas, porque nunca he sabido concretamente el porqué de éste plano. En un principio pensé que sería interesante por las múltiples asociaciones que tiene y quizá como forma de hacer un guiño al entorno del Cabanyal. Las imágenes representan la playa de las Arenas y el antiguo Balneario ubicado allí, donde actualmente se encuentra el hotel del mismo nombre. Pero está claro que estas fotografías no consiguen indicar suficientemente su propósito, adoleciendo de un exceso de ambigüedad y rozando lo arbitrario. Sin embargo algunos han hecho curiosas interpretaciones<sup>72</sup>, como por ejemplo que esas fotografías fueron hechas por él mismo en otro tiempo, cuando vivió realmente con la chica de la fotografía. En cualquier caso mi opinión sigue siendo la de que tienen un exceso de indeterminación, y aunque en otros apartados he hablado de la invitación de esta obra a la generación de un sentido propio y a la ambigüedad, no estoy de acuerdo con aquellas obras cuya materialidad azarosa es una mera excusa para provocar la capacidad lectora del espectador. Esa lectura ha de ser fruto de un verdadero *encuentro*, como decía Deleuze<sup>73</sup> y no simplemente de una predisposición a encontrar en cualquier parte. Pero sigamos con el análisis.

Por oposición a la rigidez y al hieratismo de los protagonistas, el resto de parejas del salón se comportan con “naturalidad” e incluso afectada gesticulación un tanto exagerada. Ese contrapunto es buscado. De nuevo encontramos aquí las dos formas de representación de la realidad desde la

---

<sup>72</sup> Una vez finalizado el montaje previo, a mediados de Agosto de 2011 el cortometraje fue exhibido en la intimidad para un grupo de amigos por tal de evaluar el resultado y continuar con el montaje. Todavía no se ha estrenado al público en general.

<sup>73</sup> *L'abécédaire de Gilles Deleuze* (TV Francia, 1996) Director : Pierre-Andre Boutang.



proyección del inconsciente del personaje. El ideal de mujer resulta inalcanzable, intocable y casi increíble (irreal) mientras que el resto de mujeres pueden ser poseídas en su condición de mercancía (de haberles usurpado su voluntad) Como hemos dicho antes, esto es trasunto de su trato con la realidad fotografiada y por ende una proyección de sí mismo. La chica que le miró con gesto de reproche tiene su correlato onírico en una prostituta solitaria abandonada por su cliente. Esa imagen es reflejo de la propia mala conciencia del personaje al ser pillado infraganti haciendo fotos.

El final de *Black and Tan Fantasie*<sup>74</sup> da pie a la transición entre el espacio público del salón y el espacio privado de la habitación. Sus últimos compases pertenecen a la famosa melodía de Chopin, *Marcha Fúnebre* y dan cuenta de la muerte o la extinción de una perspectiva de las relaciones para presentar otra bien diferente que comienza. A su vez subraya la idea de estar entre “cadáveres” del tiempo o fantasías caducas como ya hemos hablado más arriba. En definitiva, el terreno de la muerte como frontera entre la vida y el tiempo.

A la voluptuosidad, desenfado y flirteo de las parejas del sofá le sigue por fundido encadenado la presentación de un espacio casi teatral, simétrico y plano, donde por el contrario volvemos a encontrar la predominancia de la mirada. En esta secuencia, más que en ninguna otra incluso, los personajes son miradas. Es obvio que la totalidad del relato está claramente vertebrado por el acto de mirar y éste es sin duda fundamental, al igual que en el cine de la *Imagen-Tiempo* de Deleuze<sup>75</sup>. Pero es en esta parte de la narración donde la mirada se hace explícita completamente y por así decir autónoma y consciente de sí misma. El argumento queda relegado aquí a su mínima expresión. Ya no sucede nada salvo la mirada, salvo mirar. Los personajes se miran, nada más, y cuando él trata de tocarla a ella (a la imagen, a la mirada) lo único que puede tocar es una imagen en un reflejo, una imagen finalmente. La imposibilidad del tacto en esta secuencia es total y determina el ritmo y los gestos. El tiempo de

---

<sup>74</sup> Es una composición musical del año 1927 de los compositores y músicos de Jazz Duke Ellington y Bubber Miley. Más información en [http://en.wikipedia.org/wiki/Black\\_and\\_Tan\\_Fantasy](http://en.wikipedia.org/wiki/Black_and_Tan_Fantasy)

<sup>75</sup> “Más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola él.” Deleuze, Guilles. La *imagen-tiempo*. *Estudios sobre cine* 2. Ed. Paidós. Barcelona, 1986. Pag, 13.

la realidad se agota entre la irrealidad de las imágenes, es lo que nos dice ella pasando por última vez las hojas del *flipbook*. Los personajes no tienen más cuerpo que el que les proporciona la mirada. *Solitude*<sup>76</sup> de Billy Holiday no hace sino reforzar esta idea.

El plano secuencia final nos confirma que todo era un sueño. La transición entre los dos mundos sobre la ventana da paso al doble barrido de la imagen y del sonido, donde incluso la voz de Holiday se desvanece tragada suavemente por el sempiterno sonido de la eternidad, las olas del mar que puntúan nuestra duración. Sin embargo, pese a devolvernos a la realidad, esta última escena donde por fin de forma explícita el mar inunda el espacio que no le pertenece (ya lo estaba haciendo tímidamente al principio de la película) resulta precisamente por ello más irreal que ninguna otra. Hemos salido de un sueño para entrar en otro, para volver a aquel sueño del que en realidad nunca salimos desde el inicio de la proyección, el sueño del propio cine.

La imagen final de la joven de la sombrilla en la pantalla del ordenador cumple a la vez dos funciones. La de reprender al personaje por su actitud excesivamente contemplativa con la intención de corregir su trato con la realidad y la de recordar al espectador que todo son imágenes, es decir, que todo es apariencia y que las esencias se encuentran quizá en los intersticios de las imágenes, en sus juntas, como decía Bresson.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Se trata de otra composición de Duke Ellington del año 1934 interpretada en este caso por la cantante norteamericana Billy Holiday. Más información en [http://en.wikipedia.org/wiki/In\\_My\\_Solitude](http://en.wikipedia.org/wiki/In_My_Solitude) y [http://es.wikipedia.org/wiki/Billie\\_Holiday](http://es.wikipedia.org/wiki/Billie_Holiday)

<sup>77</sup> "No corras tras la poesía. Ella penetra por sí sola a través de las juntas." Bresson, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Ed. Árdora. Madrid, 1997. Pag, 33.

## CONCLUSIÓN

Como indicaba al inicio de este trabajo teórico, mi mayor interés radica en la realización cinematográfica y me planteo seguir profundizando en ella, tanto a nivel teórico como práctico, mediante la elaboración de la *Tesis Doctoral*.

Este trabajo, en sus dos partes, me ha servido sobre todo para hacer más conscientes muchos de los procesos que se llevan a cabo durante la labor de producción de una película, tanto en sus aspectos artísticos como materiales o logísticos.

El trabajo práctico resultante se difundirá y se exhibirá por diferentes concursos y festivales de cortometrajes y de cine de todo el mundo<sup>78</sup> a la espera de algún reconocimiento que pueda ayudar en la producción de futuros proyectos.

Respecto a mi paso por el *Máster de Artes Visuales y Multimedia*, pese a que mi labor creativa no tiene relación directa con muchos aspectos que se desarrollan en él, creo que he madurado en algún grado respecto a los planteamientos de base a la hora de abordar cualquier proyecto, ya sea teórico, práctico o como suele ocurrir la mayoría de las veces, híbrido. En este sentido agradezco a mi tutora, a todos los profesores y a mis compañeros sus aportaciones.

Ontinyent (Valencia) Agosto-Septiembre de 2011.

---

<sup>78</sup> En estos momentos participa ya en los Festivales de Alcalá de Henares (Madrid) y Dos Hermanas (Sevilla). Más información en [www.alcine.org/home/index.php](http://www.alcine.org/home/index.php) y [www.cortosdoshermanas.com](http://www.cortosdoshermanas.com)

## LISTADO DE LOS DOCUMENTOS ADJUNTOS EN EL DVD

### DVD 1

- Cortometraje *La casa de citas*.

### DVD 2

- Ficha técnica y artística del cortometraje.
- Plan de rodaje.
- Currículums de algunos de los integrantes del equipo.
- Fotografías de rodaje de Francisco Javier Tarín Romero y Pablo Llópis.
- Making off en video con imágenes grabadas por Lluïso García y Francisco Javier Tarín Romero.
- Algunos fragmentos seleccionados de la filmografía citada.
- Archivos de video de trabajos referenciados.
  - .Carta de presentación audiovisual.
  - .Prueba de cortometraje experimental *Ruido*.
  - .Fragmento del proyecto *Valencia Imaginaria*.

## LISTADO DE PELÍCULAS CITADAS

*Lo viejo y lo nuevo* de S. Eisenstein (Staroie i Novoie o Generalnaia Linia, URSS, 1929)

*En construcción* de J.L. Guerín (España, 2001)

*One way Boogie – 27 years later* de James Benning (EEUU, 2005)

*Naturaleza muerta* de Jia Zhang-Khe (Sanxia haoren, China, 2006)

*Cuentos de la luna pálida de agosto* de Kenji Mizoguchi (Ugetsu monogatari, Japón, 1953)

*El resplandor* de Stanley Kubrick (The shining, EEUU/UK, 1980)

*Tren de sombras* de J.L. Guerín (España, 1995)

*El espíritu de la colmena* de Víctor Erice (España, 1973)

*Historia de Marie y Julien* de Jacques Rivette (Francia, 2003)

*La norte rouge* de Víctor Erice (España, 2006)

*El rayo verde* de Eric Rohmer (Francia, 1986)

*Blow Up* de M. Antonioni (Italia-Reino Unido, 1966)

*Midnight in Paris* de Woody Allen (EEUU, 2011)

*Vértigo, de entre los muertos* de A. Hitchcock (EEUU, 1958)

*Ten minutes older: The trumpet “Alumbramiento”* de Víctor Erice (Alemania, 2002).

*Private Hungary* de Peter Forgacs (Hungría, 1988)

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros:

- Weinrichter, Antonio. *Desvíos de la real. El cine de no ficción*. T&B Editores. Madrid, 2005.
- Aumont, Jacques. *Las teorías de los cineastas*. Ed. Paidós. Barcelona, 2004.
- Kirk & Raven. *Los filósofos presocráticos*. Ed. Gredos. Madrid, 2008.
- Höffe, Otfried. *Breve historia ilustrada de la filosofía*. Ed. Península. Barcelona, 2003.
- Descartes, René. *El discurso del método*. Ed. Austral. Madrid, 1999.
- Heidegger, Martin. *El concepto del tiempo* (1924). Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Santiago de Chile.
- Aristóteles. *Poética*. Ed. Icaria. Barcelona, 1998.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Ed. Altaya. Barcelona, 1999.
- Barthes, Roland y otros autores. *Lo verosímil. "El efecto de realidad"*. Ed. Buenos Aires.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1997.
- Font, Domènec. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Ed. Paidós. Barcelona, 2002.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Ed. Paidós. Barcelona 2001.
- Baudrillard, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Ed. Amorrortu. Buenos Aires, 2006.
- Husserl, Edmund. *La idea de la fenomenología*. Ed. Fondo de cultura económico. Mexico, 1982.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Ed. Ellago. Castellón, 2010.
- Arocena, Carmen. Víctor Erice. Ed. Cátedra. Madrid, 1996.
- Zunzunegui, Santos. *Robert Bresson*. Ed. Cátedra. Madrid, 2001.
- Panasonic. *Manual de instrucciones DMC-GH2K*. Panasonic Corporation 2010.
- Tuffaut, François. *El cine según Hitchcock*. Ed. Alianza. Madrid, 1994.
- Centro de cultura contemporáneo de Barcelona. *Erica-Kiarostami. Correspondencias*. Ediciones del CCCB. Barcelona, 2006.

- Balló, Jordi. *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2000.
- Daney, Serge. *Cine, arte del presente*. Ed. Santiago Arcos. Buenos Aires, 2004.
- Wolf, Norbert. *Friedrich. El pintor de la calma*. Ed. Taschen. Köln, 2003.
- Deleuze, Guilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Ed. Paidós. Barcelona, 1986.
- Bresson, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Ed. Árdora. Madrid, 1997.

#### **Artículos de revista:**

- Daney, Serge. *El travelling de Kapo*. Artículo aparecido en la revista *Trafic*, nº4. 1992.

#### **Páginas web:**

- Plataforma *Salvem el Cabanyal* ( <http://www.cabanyal.com> )
- Democracia Real Ya. ( <http://www.democraciarealya.es/> ); Democracia real ya! WordPress. 2011.
- Cámara GH2 de Panasonic. ( [www.panasonic.es](http://www.panasonic.es) ) Productos. G micro System. Cámaras Lumix G. DMC-GH2K. Panasonic Europe Ltd. 2011.
- Resoluciones cinematográficas. Digital Cinema Initiatives. ( [http://es.wikipedia.org/wiki/Digital\\_Cinema\\_Initiatives](http://es.wikipedia.org/wiki/Digital_Cinema_Initiatives) ). Categoría cine Especificaciones técnicas básicas. Última modificación 19 Julio de 2011.
- Sensores captor de imágenes ( [http://es.wikipedia.org/wiki/Sensor\\_CMOS](http://es.wikipedia.org/wiki/Sensor_CMOS) ) Categoría circuitos electrónicos. Última modificación 4 de Agosto de 2011.
- Sistema Micro 4/3 Four Thirds System. ( [http://es.wikipedia.org/wiki/Cuatro\\_Tercios](http://es.wikipedia.org/wiki/Cuatro_Tercios) ) Categoría Fotografía Digital. Última modificación 6 de Agosto de 2011.
- Objetivos con montura FD de Canon ( [http://en.wikipedia.org/wiki/Canon\\_FD\\_lens\\_mount](http://en.wikipedia.org/wiki/Canon_FD_lens_mount) ) Última modificación 6 de Agosto de 2011.
- Grabador de áudio Zoom H4n ( <http://www.zoom.co.jp/english/products/h4n> ) Zoom Corporation. 2005-2010
- Micro de cañón Sennheise MKH 416 ( <http://www.sennheiser.com> ) Audio profesional. Micrófonos con cable. MKH 416.

- Poductor de cine Dino De Laurentiis ([http://es.wikipedia.org/wiki/Dino\\_De\\_Laurentiis](http://es.wikipedia.org/wiki/Dino_De_Laurentiis)) Última modificación 31 de Agosto de 2011.
- Software de edición de video Sony Vegas Pro 10 ([www.sonycreativesoftware.com](http://www.sonycreativesoftware.com)) Vegaspro. Sony Creative Software. 2003-2011.
- Tarjeta de audio externa USB ([www.maudio.co.uk](http://www.maudio.co.uk)) USB audio interfaces. Fast Track Pro. Avid Technology, Inc. 2011.
- Línea balanceada de audio ([www.es.wikipedia.org/wiki](http://www.es.wikipedia.org/wiki)) Categoría Electroacústica. Última modificación 3 de Junio de 2009.
- Banco de sonido e imágenes del Ministerio de Educación (<http://recursostic.educacion.es/bancoimagenes/web/>) Ministerio de Educación. Instituto de Tecnologías Educativas. Madrid, 2011.
- Sistema de codificación AVCHD (<http://es.wikipedia.org/wiki/AVCHD>) . Categoría Tecnología de video y cine. Última modificación 30 de Agosto de 2011.
- Nociones sobre el raccord cinematográfico (<http://es.wikipedia.org/wiki/>) Continuidad cinematográfica. Última actualización 10 de Agosto de 2011.
- Black and Tan Fantasie. Pieza musical de jazz ([http://en.wikipedia.org/wiki/Black\\_and\\_Tan\\_Fantasy](http://en.wikipedia.org/wiki/Black_and_Tan_Fantasy))
- Solitude. Pieza musical (<http://en.wikipedia.org/wiki/>) (In My) Solitude Billie Holiday, interprete volcal ([http://es.wikipedia.org/wiki/Billie\\_Holiday](http://es.wikipedia.org/wiki/Billie_Holiday))
- Reseña del director de cine Terence Davies. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Terence\\_Davies](http://en.wikipedia.org/wiki/Terence_Davies)) Última actualización Agosto de 2011.
- Certámen de video ciudad Alcalá de Henares ([www.alcine.org/home/index.php](http://www.alcine.org/home/index.php))  
Certamen de cortometrajes en Dos Hermanas (Sevilla)  
[www.cortosdoshermanas.com](http://www.cortosdoshermanas.com)

### **Obras videográficas:**

*L'abécédaire de Gilles Deleuze* (TV Francia, 1996) Director : Pierre-Andre Boutang.