

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ESCOLA POLITÈCNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA POLITÈCNICA
SUPERIOR DE GANDIA

**“Análisis del proceso de guion y
dirección de un cortometraje
experimental: *Sobre levantarse tras la
caída*”**

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:
Irene García Torres

Tutor/a:
José Pavía Cogollos

GANDIA, 2021

Resumen:

[ES] En este trabajo se documenta el proceso de escritura y desarrollo de la historia experimental del cortometraje *Sobre levantarse tras la caída*. Desde el punto de vista del guion y la dirección cinematográfica, se realiza un análisis de los referentes para llevar a cabo la búsqueda de una metodología de trabajo y la puesta en práctica de esta.

Palabras clave: Cortometraje | Dirección de cine | Ficción | Experimental

Abstract:

[EN] This dissertation documents the process of writing and developing the experimental story of the short film *Sobre levantarse tras la caída*. Its inspiration models are analysed from the perspective of scriptwriting and film directing to find a work methodology and put it into practice.

Keywords: Short film | Film directing | Fiction | Experimental

Contenido

1. Introducción	5
1.1. Objetivos y metodología	5
2. Referentes audiovisuales	7
2.1. <i>Eternal Sunshine of the Spotless Mind</i>	7
2.2. <i>Inception</i>	7
2.3. <i>La La Land</i>	8
2.4. <i>Boys Like You</i>	9
3. La idea de partida	11
4. La redacción del guion cinematográfico	13
4.1. La creación de personajes	13
4.2. La estructura de un guion cinematográfico experimental	16
4.3. El simbolismo	18
5. La música como elemento narrativo	20
6. La dirección de un cortometraje	22
6.1. Cambios realizados	22
6.1.1. Del guion literario al guion técnico	22
6.1.2. Acciones y localizaciones	23
6.1.3. Iluminación	23
6.2. Organización del equipo	24
6.3. La huella del director	26
7. La dirección de actores	28
7.1. Casting	28
7.2. Ensayos	29
7.3. Método	30
7.3.1. La caracterización de los personajes	31
7.3.1.1. Chica	32
7.3.1.2. Novia	33
7.3.1.3. Gente de la calle	34
7.3.2. La coreografía	34
7.3.3. La evolución del personaje: la relación de Rebeca con el espacio	36
8. Conclusiones	39
9. Bibliografía	41

Índice de figuras

Figura 1. Comparativa entre un fotograma de <i>Olvídate de mí</i> (2011) y un fotograma de <i>Sobre levantarse tras la caída</i> (2021)	7
Figura 2. Comparativa entre un fotograma de <i>Olvídate de mí</i> (2011) y un fotograma de <i>Sobre levantarse tras la caída</i> (2021)	8
Figura 3. Comparativa entre un fotograma de <i>La La Land</i> (2016) y un fotograma de <i>Sobre levantarse tras la caída</i> (2021)	9
Figura 4. Comparativa entre un fotograma de <i>Boys Like You</i> (2019) y un fotograma de <i>Sobre levantarse tras la caída</i> (2021)	9
Figura 5. Mesita de noche de Rebeca, desordenada	14
Figura 6. Mesita de noche de Novia, ordenada	15
Figura 7. Elementos de la habitación de Rebeca y Novia que reflejan sus intereses	16
Figura 8. Extracto del <i>storyboard</i> realizado por Delia Ponce	23
Figura 9. Iluminación final de la nave industrial	24
Figura 10. Extracto del <i>crowdfunding</i> publicado en GoFundMe	25
Figura 11. Captura del vídeo de ensayo del baile	30
Figura 12. Chica besa la mano de Rebeca	32
Figura 13. Novia reconforta a Rebeca	33
Figura 14. Chica protege a Rebeca	35
Figura 15. Rebeca se levanta del suelo	36
Figura 16. Chica aleja a Rebeca de forma permanente	36
Figura 17. Rebeca se da cuenta de que está sola	37
Figura 18. Cambio de actitud positiva a miedo de Rebeca	37
Figura 19. Rebeca se siente a salvo	38

1. Introducción

Sobre levantarse tras la caída es un proyecto realizado de manera colectiva por varios alumnos del Grado en Comunicación Audiovisual de la UPV. Es un cortometraje experimental que aúna elementos propios del cortometraje y del videoclip. A través de la simbología, se muestran las etapas del proceso de recuperación tras la pérdida de una amistad.

En él, seguimos a Rebeca, que se despierta en un lugar desconocido. Cuando escucha una música sin saber su proceder, decide perseguirla para descubrir de dónde proviene, pero habrá obstáculos en su camino.

Se trata de un proyecto muy personal para mí, ya que la historia parte de una narración que escribí a raíz de una situación que estaba experimentando en el momento. Además, es el primer cortometraje que dirijo.

Aunque un cortometraje es una obra colectiva, este trabajo se centrará solo en dos vertientes del proyecto: el guion y la dirección.

1.1 Objetivos y metodología

El objetivo general de esta investigación es realizar un análisis de la metodología de trabajo en la redacción del guion y la dirección del cortometraje *Sobre levantarse tras la caída*. Para lograrlo, se deben cumplir los siguientes objetivos específicos:

- Llevar a cabo un estudio de los referentes del cortometraje.
- Analizar el proceso de escritura del guion del cortometraje.
- Diseccionar la puesta en práctica de la dirección cinematográfica en el cortometraje *Sobre levantarse tras la caída*.

Para cumplir estos objetivos, se siguió una metodología basada en la recopilación de la información pertinente para posteriormente ponerla en práctica. Con esta intención, se buscó inicialmente bibliografía centrada en la escritura de guion y la dirección cinematográfica y filmografía con elementos experimentales. Una vez seleccionadas la bibliografía y la filmografía, se llevó a

cabo su lectura y visionado, respectivamente. Posteriormente, se procedió a la elaboración de documentos de preproducción del cortometraje —guion literario, guion técnico, *storyboard*—, la composición de la banda sonora y la realización de un casting adaptado a las condiciones de la situación de emergencia sanitaria actual. Después de esto, tuvieron lugar los ensayos con el reparto y el equipo y posteriormente el rodaje. Durante todo este proceso, se estuvo en contacto con el resto de departamentos mediante reuniones presenciales, telemáticas y conversaciones telefónicas. Finalmente, todo culminó con la posproducción, que dio lugar al producto final: el cortometraje.

2. Referentes audiovisuales

2.1 *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*

Eternal Sunshine of the Spotless Mind (*Olvídate de mí*, Michael Gondry, 2011) es un gran referente por su carácter onírico. En esta película, el espectador se adentra en la mente de Joel, que ha decidido eliminar a Clementine de sus recuerdos después de que ella haya hecho lo mismo. Mientras un equipo de científicos borra el recuerdo de Clementine, Joel intenta evitar que esto suceda. En resumen, se trata de una película centrada en la visión de Clementine que tiene Joel.



Figura 1. Comparativa entre un fotograma de *Olvídate de mí* (2011) y un fotograma de *Sobre levantarse tras la caída* (2021)

En *Sobre levantarse tras la caída*, este carácter onírico se repite. Rebeca llega a otros lugares de manera ilógica, como ocurre en el filme, y de igual manera sucede en los sueños.

Por otra parte, el espectador se adentra en la mente de Rebeca y percibe a los personajes de la misma manera en que lo hace ella —como es el caso de Chica—, cosa que sucede también en *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*.

2.2 *Inception*

Inception (*Origen*, Christopher Nolan, 2010) es otro filme que ha servido de inspiración por la importancia del mundo onírico. En particular, hay una escena de la película que es un referente directo del cortometraje. En ella, Dominick y Ariadne caminan por las calles de París. Cuando Ariadne empieza a modificar el mundo del sueño a su gusto, la gente de la calle —que representa el subconsciente de Dominick, en el cual se encuentran ambos personajes— se gira hacia ellos e intenta atacar a Ariadne.



Figura 2. Comparativa entre un fotograma de *Origen* (2010) y un fotograma de *Sobre levantarse tras la caída* (2021)

En *Sobre levantarse tras la caída*, se representa algo parecido en la escena de la calle. Aunque el significado es distinto, Rebeca también se encuentra con gente que le impide el paso e intenta atraparla.

2.3 *La La Land*

La La Land (Damien Chazelle, 2016) también es un filme que juega con lo onírico —recordemos ese epílogo sobre lo que podría haber ocurrido entre Mia y Sebastian—. Aunque sí hay una escena de esa secuencia que ha sido un referente para el cortometraje, no es la parte onírica la que destaca de ella.

Hay dos aspectos de este filme que han servido de inspiración para *Sobre levantarse tras la caída*: la iluminación y la escena del baile del epílogo.

A lo largo de la película, la iluminación juega un papel importante para mostrar la conexión entre Mia y Sebastian. En numerosas escenas, se oscurecen los espacios y se deja un solo foco que ilumina a uno de los dos —o a ambos—. De esta manera, se hace evidente para el espectador que lo que está viendo es una película, una ficción y no algo real.

Este uso de la iluminación es el que ha inspirado la presencia de focos en plano en la escena de la nave industrial del cortometraje. Al mostrar los focos en cámara, se hace evidente —como sucedía en *La La Land*— el carácter irreal de los hechos. Originalmente, se pensó en realizar también un cambio de luces —es decir, que la nave se iluminara artificialmente en mitad de la escena— cuando apareciera Chica, pero se acabó descartando. En el apartado de cambios realizados se hablará en profundidad de este tema.



Figura 3. Comparativa entre un fotograma de *La La Land* (2016) y un fotograma de *Sobre levantarse tras la caída* (2021)

La escena del baile del epílogo ha servido como ejemplo para rodar el baile del cortometraje. Aunque la coreografía difiere mucho de la de *La La Land*, es este uso de cámara en mano el que se imita en el cortometraje.

2.4 *Boys Like You*

Una de las características propias del cine experimental es que está vinculado a otras disciplinas artísticas (Alcoz, 2019). En el cortometraje que nos atañe, la música es la disciplina artística de la que más bebe. Por este motivo, los referentes no son exclusivamente cinematográficos, sino que también se inspiran en el campo del videoclip.

Boys Like You es una canción de Dodie Clark sobre un chico que hace creer a Dodie que está enamorado de ella, cuando en realidad no es así. En el videoclip, dirigido por Cambria Bailey-Jones, Dodie se encuentra en un edificio abandonado y baila con un chico. Mediante el baile, se muestra la atracción que parece haber entre ambos. En cierto punto del vídeo, Dodie ve a otra pareja de baile detrás de ellos, con lo que empieza a sentirse insegura —y así lo muestra en sus expresiones y pasos de baile—. Al final del videoclip, se da cuenta de que el chico no estaba enamorado de ella cuando, al girarse, lo encuentra bailando con otra chica.



Figura 4. Comparativa entre un fotograma de *Boys Like You* (2019) y un fotograma de *Sobre levantarse tras la caída* (2021)

Esta idea de mostrar con el baile la traición o el engaño es la que ha servido de referente para *Sobre levantarse tras la caída*. El baile entre Rebeca y Chica, que termina cuando Rebeca observa en el reflejo del espejo que está sola, está inspirado en ese momento final de *Boys Like You* en el que Dodie ve al chico bailar con otra. En este cortometraje, sin embargo, Rebeca no está enamorada de su pareja de baile, sino que la relación entre ambas era de amistad.

3. La idea de partida

La idea de este cortometraje surge de una situación personal de la que no lograba salir. Mientras buscaba una idea lo suficientemente buena como para realizar un cortometraje a partir de ella, solo podía pensar en esta situación en la que me encontraba.

Una tarde, para desahogarme, escribí una narración en primera persona sobre cómo me sentía. En este primer texto aparecían ya elementos que después se verían en el cortometraje, como la puerta que aparece en mitad de un lugar oscuro y lleva a otro lugar, la música que perseguía con desesperación o la mano que me sacaba de un lugar de desesperanza.

Después de darle vueltas, decidí que esa narración sería la base del guion del cortometraje. Como me estaba costando salir adelante después de la tristeza en la que me encontraba, lo titulé *Sobre levantarse tras la caída*.

La idea de este cortometraje es una representación simbólica del proceso de recuperación tras una etapa de soledad y dolor provocada por la pérdida de una amistad. No se trata solo de una recuperación anímica, sino también física, puesto que el espacio de la protagonista le ha sido arrebatado.

Opina Chion (1989) que “uno de los mayores peligros, cuando se trabaja o se desarrolla un guion, es el perder de vista, incluso mezclar la idea, el motivo, la intención principal que debe animarlo” (p. 80) y este ha sido uno de nuestros pensamientos recurrentes a lo largo de todo el cortometraje. Ante todo, la idea original, el proceso de recuperación, debía prevalecer.

Balló y Pérez (2007) hacen un recopilatorio de los argumentos universales en el cine. Si nos esforzamos, podemos ver que cualquier película que se estrene encaja en uno de los argumentos universales.

Es el caso también de *Sobre levantarse tras la caída*, que encaja en el argumento del retorno al hogar —cuyo mayor exponente es *La Odisea*—. Cuentan Balló y Pérez (2007) que en *La Odisea* “...dos grandes situaciones

argumentales se complementan” (p. 28). Por una parte, su largo viaje de regreso a casa; por otra, las dificultades de Ulises al volver al hogar.

En este cortometraje, la protagonista realiza un viaje psicológico para recuperar su espacio y su felicidad. A lo largo del viaje, se encuentra con obstáculos dentro de lo que pensaba que era su hogar, pero al final, como Ulises, logra llegar a él.

4. La redacción del guion cinematográfico

4.1. La creación de personajes

Antes de comenzar la redacción de un guion, deben crearse y diseñarse los personajes. McKee (2002) opina que los personajes, para no resultar planos, deben tener varias dimensiones. La dimensión, dice, significa contradicción, y debe mostrarse a través de las acciones de los personajes.

En *Sobre levantarse tras la caída*, esto se tuvo en cuenta a la hora de crear a los personajes. Estos serían tres: Rebeca, Chica y Novia. Para una mejor caracterización de los personajes, se dividieron sus rasgos en tres apartados: aspecto fisonómico, sociológico y psicológico. A continuación, se muestra esta descripción:

- Rebeca: la protagonista.
 - Aspecto físico: tiene 20 años, mide alrededor de 1.70 cm. Tiene el pelo recogido y rizado. Su mirada está apagada, triste, cansada. Camina y se mueve con miedo.
 - Aspecto sociológico: es estudiante universitaria. Tiene pocos amigos. De hecho, la razón de su estado anímico es la pérdida de amistades. Le gustan la música, los idiomas y la literatura.
 - Aspecto psicológico: es una persona independiente, acostumbrada a la soledad. Es una soñadora y quiere llegar lejos, pero no cree en hundir a otras personas para hacerlo. Aunque pase por un momento de tristeza, la gente la identifica como una persona alegre y que siempre está sonriendo. Le irritan las cosas insignificantes de la vida como chocarse con un mueble, pero se guarda para sí misma las cosas que verdaderamente le duelen. No puede evitar ser desordenada por mucho que se esfuerce.
 - Contradicción: Está acostumbrada a la soledad y le gusta, pero le aterra quedarse sola.



Figura 5. Mesita de noche de Rebeca, desordenada

- Chica: la antagonista.
 - Aspecto físico: tiene también 20 años. Es un poco más alta que Rebeca. Tiene el pelo largo, pelirrojo y ondulado. Al principio se mueve con elegancia, luego con brusquedad. Su mirada cambia de dulce a desafiante.
 - Aspecto sociológico: es estudiante universitaria. Solía ser amiga de Rebeca.
 - Aspecto psicológico: es una persona cambiante. Hace daño a Rebeca. Es quien la lleva a la situación de oscuridad.
 - Otros aspectos a tener en cuenta: no es una persona real, sino la imagen que tiene Rebeca de ella. La vemos como la percibe ella. Por eso, los aspectos psicológicos se centran más en Rebeca que en la propia Chica.
 - Contradicción: A veces trata mal a Rebeca y otras veces la trata bien. No se sabe cuáles son sus verdaderas intenciones por su carácter cambiante.
- Novia: personaje secundario.

- Aspecto físico: tiene 25 años aproximadamente. Tiene el pelo castaño y despeinado al estar dormida. Su mirada refleja amor y dulzura.
- Aspecto sociológico: es estudiante universitaria. Es la pareja de Rebeca. Sus amigos y su familia son muy importantes para ella. Le gustan el arte, el deporte y los videojuegos.
- Aspecto psicológico: Es una persona independiente y madura. Le da miedo herir a alguien por luchar por lo que quiere. Su objetivo es vivir acompañada de la gente a la que quiere y que su trabajo la llene. Necesita que todo a su alrededor esté ordenado y organizado —desde trabajos hasta el contenido de los cajones—, si no, se estresa.
- No se especificó un rasgo contradictorio en su carácter.



Figura 6. Mesita de noche de Novia, ordenada

Además, se definieron algunos aspectos cruciales de la relación de Chica y Novia, lo que ayudaría en el futuro a las actrices a encarnar a sus personajes. Esto también sirvió para la directora de arte a la hora de diseñar la habitación, ya que el espacio se utiliza en todo momento a lo largo del cortometraje como una representación del estado anímico de la protagonista.

Los aspectos más relevantes eran:

- Aficiones en común: la ficción y el arte en todas sus vertientes.
- Vivienda: la habitación final representa su relación como el hogar.
- Cómo es su relación: su relación es de comprensión, igualdad y amor. Están ahí la una para la otra. Novia ayuda a Rebeca en su situación actual, la saca de esa oscuridad del principio.

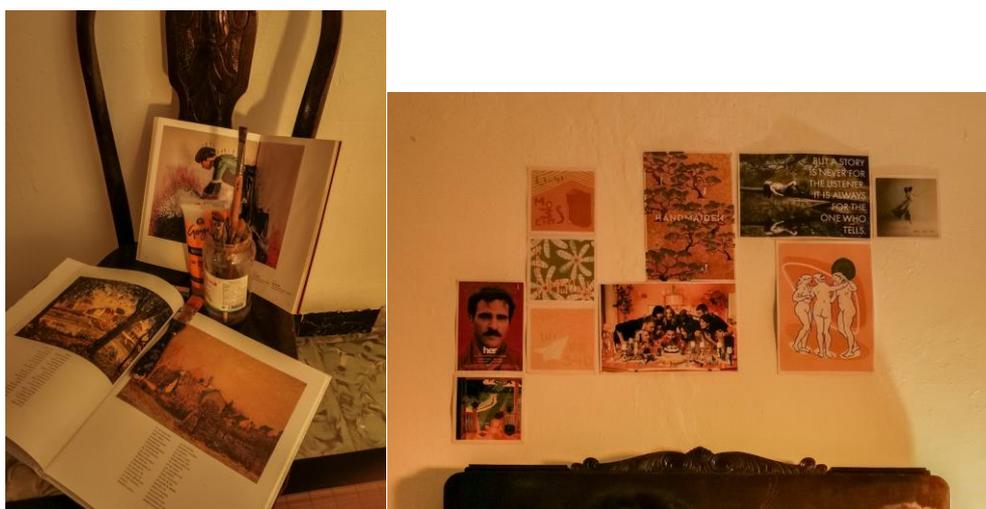


Figura 7. Elementos de la habitación de Rebeca y Novia que reflejan sus intereses

4.2. La estructura de un guion cinematográfico experimental

Una vez diseñados los personajes, se partió del texto original y se estructuró en escenas y actos para poder posteriormente escribir el guion literario.

A la hora de estructurar el guion, se podría haber optado por una antiestructura, puesto que el cine experimental tiende a huir de “...ciertos convencionalismos narrativos de la ficción y otros parámetros relativos a la representación de la realidad del documental” (Alcoz, 2019, p.8). Sin embargo, se escogió una estructura clásica, ya que las características que comparte *Sobre levantarse tras la caída* con el cine experimental son la mezcla de vertientes del cine y de la música —en particular del videoclip—, el simbolismo y la mínima presencia de diálogos.

Se diferenciaron los tres actos mediante los cambios drásticos de localización: el primer acto tendría lugar en la nave industrial; el segundo, en la plaza y en la calle; el tercero, en la habitación.

Al tratarse de un cortometraje de corta duración, el número de escenas es mínimo. Hay cuatro escenas en total: una en el primer acto, dos en el segundo y una en el tercero.

McKee (2002) define la escena como:

[U]na acción que se produce a través de un conflicto en un tiempo y un espacio más o menos continuos, que cambia por lo menos uno de los valores de la vida del personaje de una forma perceptiblemente importante. En una situación ideal, cada escena se convierte en un acontecimiento narrativo.
(p.56)

En *Sobre levantarse tras la caída*, este principio se cumple: Rebeca pasa de sentirse a salvo a estar sola en la primera escena, de estar confusa a tener esperanza en la segunda, de tener esperanza a tener miedo en la tercera y de tener miedo a sentirse a salvo en la cuarta.

En una estructura clásica, hay cuatro elementos que debe haber: detonante, primer punto de giro, segundo punto de giro y clímax. En este cortometraje, los elementos son los siguientes:

- Detonante: La aparición de la música y, con ella, de Chica.
- Primer punto de giro: desaparición de Chica. Lleva a Rebeca a encontrar la puerta.
- Segundo punto de giro: la gente de la calle le impide el paso a Rebeca.
- Clímax: Novia le acaricia la cara a Rebeca, haciéndole ver que todo está bien.

Una vez se dividió la historia en escenas y actos, se pasó a redactar el guion. La narración original desapareció y solo se utilizó como referente para describir el espacio, las acciones, etc. Se decidió no explicar nada mediante un *voiceover* para evitar la redundancia.

4.3. El simbolismo

El simbolismo es un elemento muy importante en la elaboración de un cortometraje experimental, puesto que permite expresar sentimientos y sensaciones mediante el subtexto.

En este cortometraje, los elementos simbólicos son: la nave industrial, el personaje de Chica, la puerta, la calle, la gente de la calle, la mano, la habitación y la música. En este apartado se explicará el significado de todos estos elementos excepto el de la música, que se analizará con más detalle en el siguiente apartado.

- La nave industrial: es el mundo interior de Rebeca. Como se encuentra aislada de la realidad, incomprendida, está prácticamente vacía. Solo hay un espejo, en el que se puede ver a sí misma, pero que evita deliberadamente.
- El personaje de Chica: representa la traición. No es una persona como tal, sino la imagen que Rebeca tiene de ella —ya que, recordemos, nos encontramos en el mundo interior de Rebeca, en su mente—. Desaparece de la nave porque, en realidad, nunca ha sido un apoyo real en la vida de Rebeca. Nunca ha estado ahí para ella.
- La puerta: es una vía de escape, el cambio de un estado de ánimo a otro. Por eso, cuando Rebeca la traspasa, su maquillaje ya no está corrido. Se encuentra en otro momento vital.
- La calle: es la idea del cambio, de un nuevo escenario. Parece que la situación de Rebeca mejora, por lo que la iluminación del lugar es más natural, contrasta con la nave industrial. Es un lugar menos desolador.

- La gente de la calle: simboliza los obstáculos que se encuentran entre el dolor de Rebeca y la felicidad. Como ella ha perdido su espacio, intenta recuperarlo, pero no sin obstáculos en el camino.
- La mano: representa la ayuda ajena. Rebeca está desbordada por la situación. Es incapaz de hacer nada. Es otra persona quien intercede por ella y la saca de allí.
- La habitación: es el mundo real. No forma parte del mundo interior de Rebeca. No es artificioso porque es real, pero es un lugar cálido porque muestra esperanza. Que después de todo, Rebeca está bien. Va a estar bien.

5. La música como elemento narrativo

La música del cortometraje no es extradiegética, es decir, no es ajena al universo cinematográfico, sino que pertenece al mundo de Rebeca. Esto significa que Rebeca puede percibir y reaccionar ante ella.

Adorno y Eisler (1981) están en contra del uso que se le suele dar a la música diegética en el cine, puesto que se tiende a justificar la música que resulte natural. Opinan que esta decisión viene del “miedo a parecer ingenuo o infantil por la introducción de un fenómeno imposible en la realidad” (p. 26) y que esto “impide que la música se utilice de una forma verdaderamente constructiva y creadora de contrastes” (p.27).

En *Sobre levantarse tras la caída* no se recurre a esta justificación óptica de la que hablan Adorno y Eisler, puesto que en ningún momento se muestra al espectador de dónde proviene la música, pero Rebeca sí puede escucharla. Por tanto, aunque es diegética, su función va más allá de cubrir un silencio.

Como ya se ha mencionado en el apartado anterior, la música es uno de los elementos simbólicos del cortometraje. Representa la felicidad o, mejor dicho, la ausencia de dolor. La recuperación del espacio.

La mejor manera para mostrar ese carácter simbólico de la música era el uso de esta como un *leitmotiv*. Aunque Adorno y Eisler (1981) están en contra del uso del *leitmotiv* en las bandas sonoras en el cine, su motivo principal para ello es que se tiende a usar para asociar la música a un personaje, en lugar de darle un carácter simbólico:

Cuando en el Anillo resuenan las tubas el motivo del Walhalla, no hay que entender que anuncia a la residencia de Wotan, sino que Wagner quería expresar con ello la esfera de lo grandioso, de la voluntad universal, del principio original. La técnica del «leitmotiv» fue inventada solamente en aras de un simbolismo como el descrito. (p.20)

Por tanto, el uso del *leitmotiv* es el adecuado para la música de este cortometraje.

Veamos, pues, cómo se utiliza la música en el cortometraje y cómo se relaciona Rebeca con ella:

- La primera vez que Rebeca escucha la música es cuando aparece el personaje de Chica. Esto es porque la asocia con la felicidad, ya que todavía no es consciente de su traición. Cuando Rebeca se da cuenta de que se encuentra sola, la música desaparece.
- Cuando llega a la plaza, busca su lugar. Al leer la señal la música vuelve, pero se escucha lejana, pues se ha alejado de la felicidad, de su lugar. Parece estar acercándose al sitio que busca y por eso aumenta el volumen de esta, pero cuando la gente le impide el paso empieza a perder la esperanza. Este es el motivo por el que, mientras se agacha para protegerse de la gente, la música es cada vez más débil hasta desaparecer completamente. Es en ese momento de pérdida absoluta de esperanza, cuando más siente que no va a recuperar su espacio, cuando una mano la salva y la saca de allí.
- Ya en la habitación, en el mundo real y no en el interior de Rebeca, la música vuelve a sonar. Esta vez, como si estuviera en la propia habitación. Ese es su lugar. La melodía es un tanto diferente, un poco menos triste, pero no llega a ser feliz del todo. Y es que, aunque todo vaya a estar bien, todavía falta mucho camino por recorrer.

Para la composición de la música se contó con Pau Siles, compañero de clase y músico. A través de reuniones en las que se le explicó el significado que se le quería dar a la música y se le proporcionaron referentes musicales, Pau llevó a cabo la composición de la banda sonora —y los arreglos en posproducción—.

6. La dirección de un cortometraje

6.1. Cambios realizados

6.1.1. Del guion literario al guion técnico

Una vez redactado el guion, debía llevarse a cabo la redacción del guion técnico para escoger cómo se vería en pantalla lo escrito en el guion literario. Esta fase es más compleja de lo que puede parecer, ya que la elección de un tipo de planos u otro y de la iluminación cambia el significado que puede tener el cortometraje. Al tratarse de un cortometraje con una importante carga simbólica, estos detalles debían tenerse en gran consideración.

El guion técnico fue elaborado junto a Carlos Vilanova, el director de fotografía. Previamente, llevé a cabo una recopilación de referencias fotográficas para el cortometraje y una enumeración de planos que consideraba imprescindibles. Posteriormente, Carlos creó un guion literario comentado con los posibles planos y movimientos de cámara. Después de recibir mi opinión al respecto, realizó algunos cambios y plasmó todo lo acordado en un guion técnico.

Tras la elaboración del guion técnico, se procedió a la creación del *storyboard*. Me reuní con Delia Ponce —diseñadora de producción de este cortometraje— para resolverle algunas dudas que pudiera tener a la hora de dibujar los planos mencionados en el guion técnico. La elaboración del *storyboard* la realizó ella por su experiencia en el dibujo, que ayudarían a tener un resultado más profesional y fácil de comprender.

Durante estas reuniones con Delia Ponce tuvieron lugar algunos cambios de planos o de posición de la cámara, puesto que al estar plasmados gráficamente se pudo ver que no llegaban a funcionar. Tras la creación del *storyboard*, se realizaron algunos otros cambios que el director de fotografía vio pertinentes al disponer ya de una localización clara.

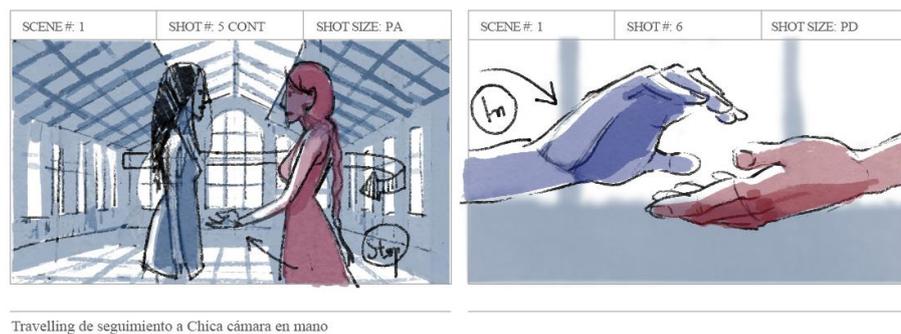


Figura 8. Extracto del *storyboard* realizado por Delia Ponce

6.1.2. Acciones y localizaciones

En la escena de la nave industrial, figura en el guion que Chica le da la mano a Rebeca para que la coja y bailen. Delia Ponce, la diseñadora de producción, sugirió que a esta acción se le añadiera un beso para mostrar más claramente la traición de Chica —teniendo como claro referente el beso de Judas—. La sugerencia me pareció interesante, puesto que mi intención era encontrar acciones que mostraran de manera más clara, aunque no evidente, lo que sucedía.

En lo que respecta a las localizaciones, algunas de ellas variaron considerablemente. El primer elemento que se descartó fue el tiiovivo, por la dificultad que suponía encontrar una calle que encajara y que dispusiera de uno. Por cuestiones de permisos, transporte y disponibilidad, se cambiaron la plaza y la calle concurridas por lugares del Grao de Gandia en los que no hubiera mucho tráfico. Además, al no encontrar un cristal de escaparate en el que se apreciara bien el reflejo de Rebeca, se cambió este por el de una parada de bus.

6.1.3. Iluminación

La iluminación era un elemento que había formado parte del proyecto desde el principio, incluso en el propio guion literario. Se pretendía que, cuando Rebeca percibiera seguridad, optimismo, se encendiera un foco cálido que la iluminara. Si esta situación resultaba ser engañosa, la luz se apagaría. Sin embargo, durante el rodaje hubo que cambiar esto por problemas que surgieron el mismo día.

La nave industrial en la que rodamos no disponía de electricidad, por lo que tuvimos que alquilar un generador para poder utilizar los focos. El generador, que debería haber tenido una potencia de 6 kW, estaba defectuoso. En lugar de 6 kW, no aguantaba más de 1,5 kW. Por ello, se tuvo que hacer una reestructuración de la iluminación y se pasó de contar con un HMI, un cuarzo y un LED a poder utilizar solo un cuarzo y un LED. Como el LED no proporciona la suficiente luz como para iluminar toda una nave sin electricidad, la iluminación pasó a ser constante durante toda la localización.



Figura 9. Iluminación final de la nave industrial

Como se quería utilizar la luz de manera simbólica, se optó por mostrar el cuarzo en plano. Así, aunque se hubiera desechado la idea de asociar los focos con el optimismo de Rebeca, se percibiría la escena de la nave como una situación ficticia, irreal. Como ya se ha explicado con anterioridad, la nave no representa un lugar real, sino el mundo interior de Rebeca. Por tanto, al mostrar los focos, se recuerda al espectador que lo que está viendo no existe.

Al haber alterado el significado original de la luz, se tuvo que eliminar también el cambio de iluminación de la habitación. En lugar de encenderse la luz, esta se encontraría encendida desde el principio.

6.2. Organización del equipo

El equipo de una producción cinematográfica suele tener seis departamentos (guion, dirección, fotografía, sonido, dirección artística y posproducción), formados a su vez por un gran número de trabajadores de distintas ramas.

El equipo de *Sobre levantarse tras la caída* no podía contar con tal cantidad de miembros. En primer lugar, porque se trata de un cortometraje de bajo presupuesto. En segundo lugar, porque la situación de la COVID-19 no permitía juntarse a grandes grupos de personas. Por último, no disponíamos de muchos coches para transportar material, equipo y actrices.

La comunicación con el equipo se ha producido mediante reuniones presenciales, telemáticas, conversaciones telefónicas, etc. En ocasiones, los jefes de otros departamentos proponían cambios o añadidos —especialmente en el departamento de producción, dirección artística y dirección de fotografía—. Si la propuesta no modificaba el significado del cortometraje —o incluso lo intensificaba— o solucionaba algún problema que había que resolver, se aceptaba y se llevaba a cabo. Así surgieron cambios como el beso en la mano de Chica a Rebeca o la decisión de cambiar en posproducción el contenido de la señal, en lugar de crear una señal propia desde el departamento de dirección artística.

Por otra parte, algunas de las tareas de producción no pudieron ser llevadas a cabo por el productor —puesto que no reside en Gandia y llevaba al mismo tiempo varios proyectos—, por lo que tuve que realizarlas yo misma. Aunque había un ayudante de producción, consideré más sensato encargarme del *crowdfunding* y la búsqueda de localizaciones y dejar que el ayudante se encargara de autorizaciones y permiso, puesto que él no era estudiante de 4º y no podía dedicarle el mismo tiempo que yo a estas tareas. Además, antes de empezar con el *crowdfunding* había estado asumiendo yo misma la mayoría de los gastos de las compras, por lo que era más sencillo que ese dinero lo fuera guardando yo.



Figura 10. Extracto del *crowdfunding* publicado en GoFundMe

6.3. La huella del director

A menudo, cuando un director reconocido estrena una nueva película, se dice que se puede ver en ella su huella, su estilo. Las características que marcan el estilo de un director pueden ser de carácter narrativo, visual, sonoro, de modo de trabajo, etc.

Para que se pueda hablar del estilo de un director, sin embargo, debe tener una amplia filmografía de la que se puedan extraer elementos recurrentes. Por este motivo, es imposible hablar del estilo de dirección en lo que respecta a este cortometraje, puesto que se trata del primero que dirijo.

A pesar de esto, considero que sí hay un elemento recurrente en los proyectos que he dirigido —*spots*, vídeos corporativos, etc.—: la diversidad. Me parece importante representar en mis proyectos la realidad tal como es y dar especial visibilidad a colectivos que sufren discriminación a diario —personas gitanas, del colectivo LGBT, negras...—. En *Sobre levantarse tras la caída*, la diversidad es evidente, aunque no sea la temática del cortometraje.

En una pieza audiovisual, como en una obra de teatro, la huella del director se evidencia a través de la actuación de los actores. Es una opinión generalizada que una obra bien dirigida es aquella en la que los actores parecen espontáneos y el público se olvida de que hay una figura que se ha encargado de dirigirlos. Canfield (2000) opina al respecto:

Decir que una obra no parece haber sido dirigida puede ser un cumplido cuando la obra es de estilo realista, diálogo familiar, y decorado y vestuario contemporáneos. En tal caso, la forma en que el público admira el trabajo del director se centra en la admiración por esa cualidad natural, la fluidez, la seguridad y la destreza en la actuación, que incita a creer que los actores no están interpretando sino portándose con naturalidad y viviendo sus papeles reales. En las obras de este tipo, yo creo que cualquiera estará de acuerdo en que la dirección se considerará buena cuando logra resultados descritos. Pero para revivir un drama clásico, poético o ritual, o cualquier obra en que la verosimilitud no sea el objeto propuesto, el tipo de dirección discreta, tan alabado en los

dramas realistas, no conduciría a nada, excepto a una producción carente de emoción. (p.24-25)

Es cierto que el talento del reparto es esencial para lograr un buen resultado, pero sin la labor de la directora no se podría conseguir el dramatismo de *Sobre levantarse tras la caída*. La suma de la formación de las actrices y la labor de dirección es la que da lugar a la emoción que se percibe en pantalla.

Por último, ha de aclararse que, al ser yo la guionista además de la directora, evidentemente el proyecto tiene más de mí que si el guion hubiera sido escrito por otra persona. Además, al ejercer los dos roles —guionista y directora—, tenía un control doble sobre la historia. Sin embargo, como considero que una pieza audiovisual no debe ser vista como una creación de un único individuo, sino un proyecto colectivo, opino que la verdadera huella de mi labor como directora se percibe detrás de las cámaras, por mi comprensión y tendencia al diálogo con el equipo.

7. La dirección de actores

La dirección de actores es uno de los elementos más importantes de una producción cinematográfica. El espectador no ve al resto del equipo, pero sí al reparto, por lo que su opinión de la película tendrá más en cuenta lo que este le transmite que cualquier otro aspecto de la película. Por tanto, una buena dirección de actores puede marcar la diferencia entre una buena recepción del público o una mala.

Fritz Lang decía respecto a la dirección de actores:

Un director debería ser una especie de psicoanalista. Debe ser capaz de meterse bajo la piel de las personas, saber lo que les hace actuar, saber el más leve sentimiento que puedan tener para poder explicarle al actor por qué una escena es tal como es, por qué un personaje hace algo, en caso de que el actor no se haya enterado después de leer el guion (Lang, citado por Miralles, 2000, p. 9).

La importancia de una buena dirección de actores y de la necesidad de un gran conocimiento acerca de los sentimientos de los personajes para resolver todas las dudas del reparto ha sido tomada en cuenta a lo largo de la realización de este cortometraje. A lo largo de este apartado se realizará un análisis del proceso de casting, ensayos y método de actuación que se llevó a cabo.

7.1. Casting

El casting del cortometraje no se pudo llevar a cabo de la manera habitual debido a la COVID-19. En lugar de publicar en redes sociales una fecha de casting para que la gente acudiera a intentar conseguir el papel, se optó por hacer la búsqueda de manera no presencial.

Aunque habría sido posible publicar un cartel de casting para que enviaran por correo una prueba en vídeo, se consideró más oportuno escoger a personas ya conocidas por el grupo de teatro de la universidad y pedirles que enviaran un vídeo interpretando el papel. En el caso del personaje de Chica, se contactó con gente que tuviera conocimientos de baile.

Para los vídeos, se envió a las candidatas una separata del guion en la que se explicaba qué era importante que mostraran con sus movimientos y gestos. Una vez recibidos los vídeos, se seleccionó a las personas que se consideraron más adecuadas para los papeles.

7.2. Ensayos

Los ensayos son la base fundamental de una buena dirección de actores. Antes de estos, se realiza lo que Miralles (2000) denomina el trabajo de mesa:

Primero, el director explicará su visión de la película, el tema, la intención y el estilo, para unificar criterios. Definirá la psicología de los personajes y la relación entre ellos y su evolución, más algunos detalles que para él sean importantes. (p.88)

Canfield (1995) opina que el director debe tener decididos los movimientos de los actores antes de ensayar y que “...uno de los propósitos de los ensayos consiste en corregir, ajustar, afinar, agregar o restar cosas del movimiento previamente planeado” (p.142).

En *Sobre levantarse tras la caída*, se realizó primero el trabajo de mesa. Se explicó a las actrices lo que simbolizaba el cortometraje y se resolvieron sus dudas, puesto que era necesario que conocieran su significado para representar bien a sus personajes.

Tras el trabajo de campo, se ensayó en diversas ocasiones con las actrices de Rebeca y Chica para preparar la coreografía, corregir actitudes y movimientos y cuadrarlo todo con la música. Además, se realizó un ensayo grabado con el director de fotografía para acabar de planificar la escena. Con la actriz que encarna a Rebeca se ensayaron individualmente sus acciones y sentimientos.



Figura 11. Captura del vídeo de ensayo del baile

7.3. Método

Para el director, el método que seguirán sus actores es uno de los interrogantes más comunes. Cuando se piensa en métodos de actuación, siempre se recuerda el nombre de Stanislavski, pero a menudo se confunden sus principios con los del *Actor's Studio* estadounidense.

Como cuenta Miralles (2000), Stanislavski ideó su sistema para el teatro, pero se recurrió a él en el cine con la aparición del primer plano, pues la actuación típica teatral que se había llevado a cabo en el cine hasta en el momento resultaba exagerada y poco natural en cámara. Se buscaba un sistema “...que llevara el realismo al alma del actor y sacara las emociones de forma natural. Ese método era el de Stanislavski” (p.95).

Uno de los principios de Stanislavski era el “si condicional”, es decir, que los actores se plantearan cómo reaccionarían si se encontraran en la situación del personaje. Para ello, se basaban en experiencias propias que causaban sentimientos similares. Miralles (2000) dice al respecto: “Su escuela era la de revivir, no la de representar y para desencadenar el subconsciente utilizó la memoria emocional: el recuerdo de una aventura personal análoga del actor que le ayude a experimentar la emoción exigida.” (p.108)

Miralles (2000) explica, pues, que el principio esencial de Stanislavski era el de conseguir que los actores sintieran y no se limitaran a poner una cara determinada que resultara forzada.

El Método del *Actor's Studio*, normalmente asociado con Stanislavski, que derivó de aprendices de este, es el que más suele criticarse. Miralles explica

que los actores de Método llevan más allá la “ley” stanislavskiana de “hallar emociones subconscientes en sí mismos, semejantes a las del personaje” y “se sumergen hasta la morbosidad para encontrar en su subconsciente las huellas en las que se cumplen esas leyes” (Miralles, 2000, p.114). Es el caso de los actores que se encierran en un armario durante días porque es lo que hace su personaje, por ejemplo.

Pero, sabiendo todo esto, ¿qué método debería usarse? Miralles (2000) explica: “Digamos, pues, que cualquier método es válido si con él se obtienen resultados satisfactorios, por lo que cabe deducir que también cada director puede tener su propio método, si sabe reflexionar sobre su experiencia” (p. 94).

Sabiendo todo esto, se puede decir que para *Sobre levantarse tras la caída* se ha seguido un sistema propio, adaptado a las necesidades de cada actriz, pero, como dice Miralles (2000), no hay que olvidar que “por mucho que sea discutido el Sistema stanislavskiano, la mayoría de sus propuestas son válidas y contribuyeron a perfeccionar el arte interpretativo. Hoy sus enseñanzas impregnan cualquier actuación, aunque el actor ignore que, poco o mucho, las está aplicando” (p.118-119).

7.3.1. La caracterización de los personajes

La manera en que se trató de caracterizar a los personajes fue distinta según lo que representaban estos en la historia. Es decir, según si sus personajes pretendían o no asemejarse a personas reales.

Canfield (1995) habla sobre lo que se intenta conseguir con la actuación en el drama simbólico de la siguiente manera: “En otros casos persigue otro objetivo, por ejemplo en el drama simbólico, en que puede intentar representar personificaciones abstractas de cualidades o atributos humanos, en vez de personajes reales” (p. 20).

Este es precisamente el objetivo que se perseguía con la actuación de Chica —que debía representar una personificación de la traición— y de la gente de la calle —que eran al mismo tiempo una encarnación de la traición y de los obstáculos metafóricos a los que se enfrentaba Rebeca—.

Teniendo en cuenta todo esto, a continuación se explicará la caracterización de Chica, Novia y la gente de la calle. En el apartado 7.3.3 se analizará en profundidad a Rebeca.

7.3.1.1. Chica

Para el personaje de Chica se buscó que mostrara elementos relacionados con la traición. Como la figura más reconocida asociada con la traición es Judas, se le dio la acción de darle un beso en la mano a Rebeca.



Figura 12. Chica besa la mano de Rebeca

La traición no puede darse si no se ha establecido primeramente una relación de confianza con la otra persona. Por este motivo, se designaron tres fases para mostrar el proceso de evolución de amistad a traición.

La primera fase debía representar la amistad que tenía Chica con Rebeca. Para ello, se le pidió que apareciera en escena con una actitud de cariño y dulzura hacia Rebeca. Esta actitud debía mostrarse no solo a través de los pasos de baile, sino también a través de la mirada, la postura y la manera de moverse.

La segunda fase debía dar a entender que algo no iba bien. Era el momento de la traición. Como debía ser un proceso y no un momento puntual, se quiso que la actriz fuera cambiando progresivamente sus pasos elegantes por movimientos bruscos, menos suaves.

La tercera y última fase mostraría el final de la amistad. Chica ya no podía conseguir nada más de Rebeca, pero no solo eso, tenía poder sobre ella. Por eso, mientras la alejaba de ella y se marchaba, su mirada debía ser desafiante.

7.3.1.2. Novia

El personaje de Novia debía lograr una actuación más natural, puesto que no era una personificación de nada, sino un personaje real. Para ello, sus movimientos y acciones debían ser naturales y nada exagerados.

En un primer momento, se intentó que la actriz se basara en vivencias propias de carácter romántico para que se “convirtiera” en Novia. Sin embargo, esta idea hubo de desecharse por la poca experiencia en actuación que tenía y por la incomodidad que le producía el hecho de conocer a su compañera de actuación.

Como sus movimientos y líneas resultaban forzadas, la propia actriz pidió que yo misma dijera su frase y realizara la acción. Miralles (2000) opina que la metodología del “hazlo como lo hago yo” no es nada recomendable, puesto que coarta la libertad del actor y lo convierte en una especie de copia del director. Sin embargo, acepta que en casos en los que el resto de opciones no hayan servido, sí debe usarse.

Personalmente, he considerado en todo momento que representar ante las actrices cómo llevaría yo a cabo los movimientos o cómo decir las frases no era mi labor. He preferido, en cambio, explicarles la actitud que deben tener o lo que sus frases deben reflejar. Sin embargo, como la propia actriz fue la que me pidió esto —probablemente porque no tenía mucha experiencia en este tipo de escenas—, accedí. Al comprobar que no me imitaba pero su actuación resultaba más tierna, confirmé que, aunque no este método no fuera recomendable, sí había funcionado.

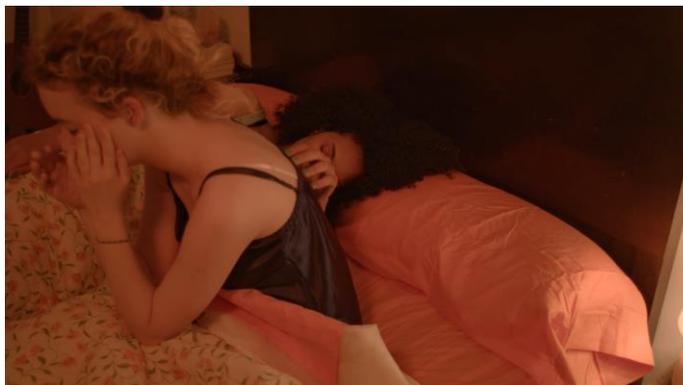


Figura 13. Novia reconforta a Rebeca

7.3.1.3. Gente de la calle

La gente de la calle representaría de manera física lo que simbolizaban metafóricamente: obstáculos. Sin embargo, no se pretendía dejarlo claro desde el principio. Debía haber un proceso de cambio en ellos.

El cambio tenía que notarse con la entrada de Rebeca en escena. Cuando se encuentran solos en la calle, actúan con normalidad. En cuanto aparece Rebeca, poco a poco, se acercan a ella y le impiden el paso.

La acción de impedir el paso debía resultar agobiante para Rebeca, por lo que era importante que se acercaran a ella gradualmente hasta que Rebeca se sintiera acorralada. Por este motivo, primero se pusieron dos personas detrás de ella como si simplemente la siguieran y otras tres se pusieron delante y a los lados para que ya no pudiera escapar. Se les pidió a los extras que se movieran de forma intimidante y decidida.

El mayor problema en este caso fue por su caracterización física: llevaban bolsas en la cabeza, por lo que no veían nada. Por este motivo, se les indicó con anterioridad su recorrido uno a uno teniendo en cuenta la posición de Rebeca. Además, se les asignaron números a cada uno y se les iba llamando para que se acercaran a Rebeca. Como los extras eran varias personas con horarios muy dispares no se pudo ensayar con ellos hasta el día de rodaje. Por ello, mientras se grababan planos recurso, se fueron perfeccionando los movimientos en la propia localización.

El resultado, aunque mejorable, es bastante satisfactorio teniendo en cuenta las dificultades de dirigirlos en estas circunstancias. Aunque podrían haberse agujereado las bolsas, decidimos no hacerlo por cuestión de tiempo y por miedo a que pasaran de tener un aspecto intimidante a resultar cómicos para el espectador.

7.3.2. La coreografía

La coreografía era el elemento que más me preocupaba en cuanto a actuación. Puesto que yo no tengo conocimientos de baile, no podía crear una

coreografía de cero que no resultara plana y poco profesional. Por ello, se buscaron desde el principio a actrices que tuvieran experiencia bailando.

Canfield (1995) opina que dejar en manos del actor la elección de movimientos y posiciones es insensato por parte del director. Esto sería cierto si habláramos simplemente de interpretación, pero en este caso se trata de un baile. Si bien lo óptimo hubiera sido contar con un coreógrafo, no era posible en un cortometraje de bajo presupuesto. En su lugar, las propias actrices crearon la coreografía a partir de la música compuesta por Pau Siles.

Sin embargo, la elección de movimientos y posiciones no surgió de las actrices, sino de las indicaciones que habían recibido sobre las actitudes que debían tener Rebeca y Chica a lo largo del baile.

Desde el principio, se les explicó que el baile debía tener tres fases:

En la primera fase, Chica embelesa a Rebeca y la hace sentir querida. Le besa la mano, la mantiene cerca de ella, le proporciona protección.



Figura 14. Chica protege a Rebeca

En la segunda, se vuelve agresiva hacia ella, pero no la aleja del todo. La empuja, pero vuelve a cogerla. La tira al suelo, pero le ayuda a levantarse. Expresa a través de sus acciones la actitud cambiante de Chica que se explicaba en el apartado 4.1.



Figura 15. Rebeca se levanta del suelo

En la tercera, Rebeca intenta que Chica no se aleje, pero Chica la aparta y la deja sola. Rebeca se da cuenta de que todo ha acabado. Su amiga la ha abandonado. Está sola.



Figura 16. Chica aleja a Rebeca de forma permanente

7.3.3. La evolución del personaje: la relación de Rebeca con el espacio

A Holly Juniper, la actriz que representaba a Rebeca, se le explicó desde el principio el significado de la historia. Recibió un esquema desgranando el proceso de recuperación de Rebeca y su relación con el espacio.

En la nave industrial, Rebeca debía reflejar tristeza y confusión. Con la aparición de Chica, se sentiría curiosa, alegre, comprendida.

Cuando fuera consciente de que Chica la iba a abandonar, intentaría aferrarse a ella, pero cuando sucediera lo inevitable, se sentiría dolida y sola.



Figura 17. Rebeca se da cuenta de que está sola

Al leer el mensaje en el espejo y ver la puerta recuperaría la esperanza y la curiosidad.

Era importante que se notase un cambio de actitud en el paso de la nave a la plaza. La curiosidad y la esperanza tenían que reflejarse en su mirada y en su sonrisa, que desaparecería cuando viera a la gente de la calle.



Figura 18. Cambio de actitud positiva a miedo de Rebeca

Al pasar por la calle, al principio sentiría miedo, pero después se convertiría en ansiedad, tristeza y soledad.

Al despertar y estar en la habitación, al principio estaría confusa, pero al ver a Novia y percibir el cariño en sus acciones y palabras se tranquilizaría. No se quería, sin embargo, que mostrara una felicidad absoluta. Debía estar en paz, feliz, pero aún dolida.



Figura 19. Rebeca se siente a salvo

8. Conclusiones

Escribir y dirigir un cortometraje no es una tarea sencilla, sobre todo si se trata de una pieza experimental. Aunque no se buscaba que el espectador entendiera perfectamente cada detalle del cortometraje, sí era necesario que fuera capaz de empatizar con la protagonista y de comprender la idea principal: que era una historia de superación. Por este motivo, se utilizaría la expresividad de las actrices, la dirección artística y la dirección de fotografía para mostrar aquello que no se explicaba en el guion.

En lo que respecta a la dirección, tampoco es un trabajo fácil. Mirando atrás, creo que si hubiera habido más reuniones con todo el equipo para haberle detallado el significado del cortometraje y lo personal que era para mí hubiera ayudado a todos a entendernos mejor y más rápido.

La situación por la COVID-19 fue la que más dificultades supuso para el proyecto, ya que no sabíamos si íbamos a poder rodar o no, por lo que pospusimos la petición del material y todos los aspectos referentes al rodaje hasta marzo. Además, como estaba limitado el número de personas que podían estar juntas en interiores y exteriores, se tuvo que realizar todo de manera virtual. Aunque se retrasara el proceso, pudimos seguir adelante con el proyecto a tiempo, por lo que estoy satisfecha.

Aparte de la COVID-19, surgieron otros problemas. Los que más nos preocuparon fueron: encontrar una nave industrial donde filmar y conseguir una puerta con marco y soporte para que se pudiera abrir. Hasta la semana de antes del rodaje no supimos con certeza si íbamos a poder contar con ellas, pero, al final, todo marchó según lo planeado.

En cuanto a la dirección de actores, tenía miedo de no saber cómo indicar a las actrices lo que quería. Sin embargo, gracias a mi experiencia previa en la actuación, pude ponerme en la piel de las actrices y dirigir las de manera adecuada.

A pesar de las dificultades mencionadas anteriormente, considero que el cortometraje ha tenido un resultado satisfactorio, puesto que transmite las sensaciones que se buscaban. Además, me he sentido arropada por un equipo al

que la historia también le importaba y que trataba con respeto y amabilidad a todo el mundo.

El futuro de este proyecto es incierto, pero nuestra intención es presentarlo a festivales durante el próximo año. Sea cual sea el resultado, soy feliz de haber podido crear este cortometraje junto al equipo a partir de lo que en un principio había sido un mero ejercicio catártico ante una situación de soledad y tristeza.

9. Bibliografía

Adorno, T. W., y Eisler, H. (1976). *El cine y la música* (2ª ed.). Fundamentos.

Alcoz, A. (2019). *Radicales libres: 50 películas esenciales del cine experimental*. UOC.

Balló, J. y Pérez, X. (2007). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* (4ª ed.). Anagrama.

Canfield, C. (1995). *El arte de la dirección escénica*. Asociación de Directores de Escena de España.

Chion, M. (1989). *Cómo se escribe un guion*. Cátedra.

McKee, R. (2002). *El guion*. Alba Editorial.

Miralles, A. (2000). *La dirección de actores en el cine*. Cátedra.

1. Filmografía

Berger, F., Gilbert, G., Horowitz, J., Platt, M. (productores) y Chazelle, D. (director). (2016). *La La Land* [Película]. Estados Unidos: Summit Entertainment.

Clark, D. (2019, septiembre 27). Boys Like You [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=kRAPxo59EbU>

Golin, S., Bregman, A. (productores) y Gondry, M. (director). (2004). *¡Olvídate de mí!* [Película]. Estados Unidos: Anonymous Content.

Nolan, C., Thomas, E. (productores) y Nolan, C. (director). (2010). *Origen* [Película]. Estados Unidos: Legendary Pictures.