

TFG

**EL CADÁVER DE LA IRA
COMO EFECTO MARIPOSA.
LA REALIZACIÓN DE UN
CORTOMETRAJE DE FICCIÓN.**

**Presentado por Daniel Valero Marco
Tutor: Fernando Javier Canet Centellas**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Belles Artes
Curso 2015-2016**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

El presente proyecto trata sobre la realización de un cortometraje de ficción con el tema de la ira y el efecto mariposa.

En primer lugar se realiza un proceso de documentación teórica en el que se estudia el comportamiento de la ira y se relaciona con el efecto mariposa de la teoría del caos. Tras esto, se plantea la creación de un cortometraje de ficción que refleje las principales conclusiones de la investigación realizada.

Para la buena ejecución del cortometraje se plantea una búsqueda de referentes cinematográficos con los que se estudia como transmitir dichas conclusiones mediante la narración audiovisual que concluye con la película *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999), la cual se analiza en profundidad.

Por último se procede a exponer una memoria completa de la realización del cortometraje en la que se explican las diferentes fases del proyecto; como son: preproducción, producción y postproducción, poniendo especial énfasis en el proceso de creación del guion y como las diferentes fases del proyecto lo van haciendo evolucionar.

Palabras clave: Realización, audiovisual, ficción, efecto mariposa, ira.

1. SUMMARY AND KEYWORDS

This Project deals with the production of a short fiction film which is themed with the anger and the butterfly effect.

In the first place a theory documentation process is done, in which the behavior of anger is studied and related to the butterfly effect of chaos theory. After this, the production of a short fiction film that reflects the main findings of the research is considered.

For the proper performance of the short film, a search for cinematographic examples is carried out, with which it is studied how to transmit these conclusions by means of audiovisual narrative. This search concludes with the film *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999), which is analyzed in depth.

Lastly, a full report of the short film production is presented, in which the different stages of this project are explained; that is to say pre-production, production and post-production, with special emphasis on the process of creating the script and how the different phases of this project are doing it evolve.

Keywords: Production, audiovisual, fiction, butterfly effect, anger.

2. AGRADECIMIENTOS

En primer lugar me gustaría agradecerles el esfuerzo y su colaboración a los miembros del equipo, Beatriz Villanueva, Pablo Valeda, Xavi Béjar, Clara Ros y, en especial por apoyarme y ayudarme tanto, Alberto López, sin vosotros no podría haber sido posible.

Y, en segundo lugar, doy gracias a mi tutor en este proyecto, Fernando Canet, por su ayuda y su franqueza que han hecho brillar a este proyecto.

3. CADENAS DE IRA. ENLACE

En siguiente enlace es un vínculo a la página web "Vimeo" donde se encuentra publicado el cortometraje resultado de este proyecto.

<https://vimeo.com/182284612>

4. ÍNDICE

	Pág.
1. Resumen y palabras clave	2
2. Agradecimientos	3
3. Cadenas de Ira. Enlace	3
4. Índice	4
5. Introducción	5
5.1. Reflexión inicial ¿Qué se pretende contar?	5
5.2. Objetivos	7
5.3. Referente	7
6. El proceso de realización	14
6.1. Preproducción	14
6.1.1. Equipo técnico	17
6.1.2. Casting	17
6.1.3. Localización	18
6.1.4. Arte y vestuario	19
6.1.5. Fotografía	20
6.1.6. Guion técnico	22
6.2. Producción	22
6.3. Postproducción	25
7. Conclusiones	26
8. Bibliografía y Filmografía	28

5. INTRODUCCIÓN

5.1. REFLEXIÓN INICIAL ¿QUÉ SE PRETENDE CONTAR?

Un acto vil genera rabia y odio, clamando venganza y generando nuevos actos de igual naturaleza. Si no se para, esto genera un ciclo sin fin, sumiéndonos en una espiral de ira.

El título, "El Cadáver de la Ira", hace referencia al "cadáver exquisito": este fue el nombre que los surrealistas dieron a un método de creación colectiva que consiste en plasmar algo a continuación de otra cosa, creada por otras personas, sin preocuparse de la coherencia o el sentido que el resultado final pudiera tener. Un cadáver exquisito no tiene un único autor, sino que es obra colectiva.

La ira, como el cadáver exquisito, se trasmite de una persona a otra en forma de cadena sin preocuparse de las consecuencias finales; en palabras más sencillas: cada vez que a alguien le sucede algo malo, como que le roben la cartera, reacciona sintiendo rabia, impotencia e ira. Esta reacción es natural, sin embargo, esta ira se suele liberar al mundo sin contemplaciones, precisamente debido al estado anímico que nos genera, actuando vilmente con personas que, probablemente, no tienen más culpa que estar en el lugar incorrecto en un momento inoportuno. Así se propaga la ira, como si de una enfermedad se tratara, extendiéndose sin parar y volviendo a cada uno de nosotros una y otra vez con creciente intensidad en un ciclo sin final.

Así, un acto de ira no puede tratarse singularmente, pues lo más probable es que origine una reacción en cadena que acabe afectando a todos al hacerse más y más grande a su paso; si es que este mismo acto no es ya un eslabón más de una cadena ya existente.

La ira puede, por tanto, compararse con el efecto mariposa. El efecto mariposa es un concepto dentro del marco de la teoría del caos. La teoría del caos es una aproximación al conocimiento de la realidad que desecha la simplificación de la misma: la tendencia científica clásica, en lo que a este campo se refiere, busca conocer y controlar todo lo que se encuentra en la realidad para, así, hacerla ordenable y mensurable y, por tanto, controlable. Sin embargo, esta tendencia a ordenarlo y cuantificarlo todo choca con la misma realidad, discontinua e irregular, con infinitud de singularidades. El conocimiento clásico, que se autodenomina absoluto, representa solo una posibilidad, más o menos probable, dentro de un universo cambiante.

Sin posibilidad de certezas, un universo caótico se presenta como un entorno muy hostil en el que puede pasar cualquier cosa y que en cualquier momento puede estar abocado al desastre, sin embargo, mantiene suficiente estabilidad dentro de sus permanentes cambios para dar pie a teorías científicas absolutistas; esto lleva a preguntarse:

¿Por qué un sistema caótico es tan cambiante? Porque todo está influido por todo. Cada elemento que conforma el sistema, por pequeño que parezca, está interconectado con la totalidad restante de elementos por vínculos que no podemos comprender por su complejidad y cantidad. Es imposible, por tanto, conocer todas las variables y en que medida están afectando dicho sistema.

¿Y por qué un sistema caótico es, a la vez, tan estable? También porque todo está influido por todo, el sistema varía y evoluciona todo a la vez, como si de un único elemento se tratase. Como si de células de un organismo vivo se tratase, ninguna de las partes que conforma el sistema se encuentra desvinculada del resto y no puede variar sin provocar una reacción en las demás.

En un sistema caótico cobra sentido un famoso proverbio chino que dice así: "el aleteo de las alas de una mariposa puede provocar un tornado al otro lado del mundo". Si se imagina dos mundos idénticos que se desarrollan paralelamente en el tiempo, pero en uno hay una mariposa aleteando y en el otro no, esta mínima variación hará que ambos mundos, inicialmente iguales, difieran hasta acabar siendo totalmente diferentes a largo plazo.

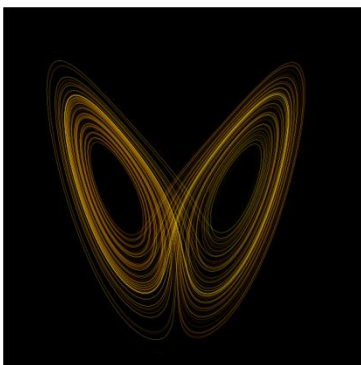


Diagrama del atractor extraño que posee el modelo de Lorenz para el tiempo atmosférico. Representación gráfica de la variabilidad de un sistema caótico.

El meteorólogo y matemático Edward Lorenz fue quien acuñó el término "efecto mariposa" haciendo referencia a la sensibilidad a pequeñas variaciones iniciales en la predicción meteorológica a largo plazo. La idea del efecto mariposa es que, dadas unas condiciones iniciales de un determinado sistema caótico, la más mínima variación en las mismas provocará que el sistema evolucione de forma completamente diferente, en ciertos aspectos, a como se habría desarrollado manteniendo las condiciones iniciales. Por tanto, una pequeña perturbación inicial, mediante un proceso encadenado de amplificación, podrá generar un efecto considerablemente grande a mediano o largo plazo de tiempo.

La ira, pues, como elemento en una realidad caótica se extiende mediante un proceso encadenado de amplificación provocando grandes cambios en la misma. Cualquier acto de ira no solo afecta a nivel individual a las personas implicadas, aunque pueda parecerlo, ya que la realidad es tan grande que cualquier individuo solo presencia eslabones separados de la cadena y no

como se propaga por todo el sistema, provocando los cambios que si percibe.

5.2. OBJETIVOS

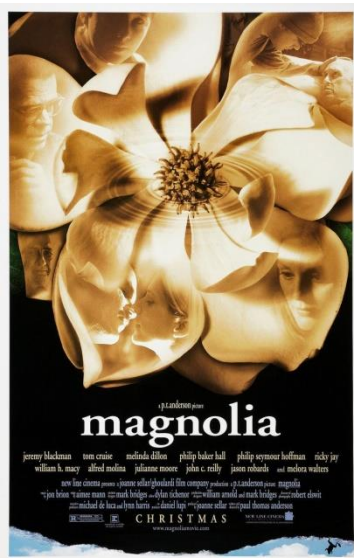
El objetivo central de este proyecto fin de grado es abordar la emoción de la ira a través de la realización de un relato de ficción.

Este cortometraje contará con la máxima calidad posible para lo que se buscará un discurso original así como el mejor equipo posible. Se plantean objetivos artísticos como autor: tanto a nivel de relato, creando un buen guion, como estéticos, teniendo en cuenta y cuidando todos los detalles durante la realización del cortometraje desde la fotografía, al sonido y el montaje.

Se busca un proyecto de acabado profesional con el que encarar el mundo laboral; un cortometraje con el que demostrar todos los conocimientos adquiridos a lo largo de cuatro años de formación además de mis aptitudes personales como autor tratando en profundidad un tema elegido personalmente. En otras palabras, crear una carta de presentación con una calidad sobresaliente con la que mostrar mis competencias.

5.3. REFERENTE

En este apartado, y a modo de referente, se pretende explorar cómo el medio cinematográfico a tratado los temas objeto de estudio en el presente proyecto. El principal referente es Magnolia, una película de Paul Thomas Anderson estrenada en 1999 que propugna la causalidad de la casualidad. La causalidad de la casualidad se basa en que los hechos que a primera vista parece azarosos, la casualidad, si se miran atentamente terminan revelando una lógica de causa-efecto, la causalidad. Un hombre al prepararse para salir de casa olvida las llaves, esto hace que una vez en la puerta tenga que volver a por ellas, al volver a por ellas el taxi que había en la puerta de su casa es ocupado por otra persona, el tener que esperar otro taxi hace que el hombre vaya a llegar tarde al trabajo, esto hace que, tras el trayecto con el siguiente taxi, salga apresuradamente sin mirar al finalizar el trayecto, al salir sin mirar no ve el coche que se acerca a bastante velocidad y cuyo conductor ha desviado la mirada porque su hijo, en el asiento trasero, se ha puesto a llorar; lo que provoca que el padre arrolle al hombre y este muera. A vista de un espectador del accidente que el hombre haya sido arrollado ha sido una desafortunada casualidad, sin embargo, si uno solo de los hechos anteriormente descritos no hubiesen sucedido el hombre habría llegado sano y salvo a su trabajo. Este razonamiento guarda un estrecho vínculo con de la



Cartel de Magnolia

Teoría del Caos, como ya se ha descrito anteriormente, cada cambio en una situación inicial de un sistema caótico genera grandes diferencias a lo largo del tiempo.

Magnolia narra unas pocas horas de vida de una serie de personajes que, sin saberlo, están profunda e inevitablemente ligados en sus, a veces trágicos y a menudo patéticos, destinos.

La película arranca con la introducción por parte de un narrador extradiegético de tres noticias reales vinculadas con fatídicas "casualidades":

En el año 1911 tres hombres llamados Joseph **Green**, Stanley **Berry** y Daniel **Hill** asesinaron a un cuarto que residía en Greenberry Hill, Londres.

En junio de 1983 un buzo llamado Dalmer Darion fue sacado del lago en que buceaba por un avión que recogía agua para extinguir un incendio para después ser lanzado al incendio, muriendo de un ataque al corazón a mitad camino. Paradójicamente el piloto de ese avión fue Craig Hansen, quien dos noches antes del accidente había tenido una fuerte discusión con Delmer Darion.



Fotograma de Magnolia

En 1958 Sidney Barringer tenía intención de suicidarse saltando de una azotea en los Ángeles, sin embargo justo bajo él había una red de seguridad puesta por un grupo de limpia ventanas; mientras tanto, tres pisos más abajo y como era habitual, los padres de Barringer discutían. Su madre, como de costumbre, amenazaba a su padre con una escopeta supuestamente descargada. No obstante, el mismo Barringer la había cargado unos días antes con la intención de que se mataran. Así, cuando Barringer saltó y caía frente a la ventana, tres pisos más abajo, donde sus padres discutían, la escopeta se disparó perforándole el estómago, transformando un suicidio frustrado en un

homicidio con éxito y transformando a su madre en asesina y a él en cómplice de su propia muerte.

Al terminar de narrar estas extrañas noticias el mismo narrador se cuestiona la casualidad, se niega a creer que estos hechos puedan ser solo "una cuestión de azar". Introduce la idea de que dentro de la realidad caótica en la que vivimos debe haber una causalidad. "Ilya Prigogine, que recibió el premio Nobel por su trabajo en termodinámica, descubrió que dentro de un sistema caótico se pueden encontrar escondidas en su profundidad, estructuras de orden. En su libro *Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature* (1984) Prigogine explica que el caos contiene al orden y el orden contiene al caos y ambos se autogeneran"¹. En un universo caótico se pueden encontrar lógicas de causa y efecto, desenmarañando así algo de caos y distinguiendo algo de orden; sin embargo, descubrimos que esta causa-efecto está a su vez condicionada por innumerables incógnitas: ese efecto que se creía causado por tal causa está causado por miles de causas más que condicionan el resultado final. En el caso de Barringer, por ejemplo, la lógica dice que si un hombre salta de la azotea de un edificio este morirá por la caída, no obstante, la red de los limpia ventanas iba a amortiguar su caída y lo que provoca su muerte es el disparo en el estómago durante la caída; el resultado final ha sido el mismo pero se han mostrado una serie de condicionantes imprevisibles a priori. Somos incapaces de distinguir la totalidad de las causas que provocan tal efecto y en qué medida lo afectan, así que pese a distinguir algo de orden podemos afirmar que este está envuelto en el caos; podemos afirmar entonces que existe un orden, pero este se escapa a nuestra capacidad de cognición. Podemos encontrar pequeñas cadenas de causalidad parciales, pero no conocer la totalidad del sistema ni mucho menos predecirlo. Como dice el narrador de *Magnolia* el azar no existe, pero el ser humano no puede ver más allá del mismo.

Tras esta introducción se presentan los nueve personajes principales², cuyas historias se desarrollan paralelamente durante la película. En algunas de

¹. DIAZ, G. *Posmodernismo y teoría del caos en Cola de Lagartija de Luisa Valenzuela*.

². Frank T. J. Mackey: *orador que vende tácticas para ligar a hombres desesperados y que oculta bajo una actitud machista y de seguridad absoluta el trauma que le supuso ser abandonado por su padre y tener que ocuparse de su madre. De esos traumas surge la filosofía de "Seducir y Destruir" creada por Frank. "Seducir y Destruir" no son solo pautas para ligar, su máxima es el control sobre todo y por ello Frank reacciona tremendamente mal cuando se le escapa el control del hilo de la entrevista pese a estar continuamente intentando recuperarlo con sus encantos.*

Claudia Wilson Gator: otra víctima de su padre, vaga sola, insegura y abandonada por los caminos de la droga que le llevan, poco a poco, a una segura autodestrucción mientras intenta huir de los abusos que sufrió de niña por su padre. Se entrega a todo aquel que le ofrezca un poco de la atención que tanto necesita, pero teme profundamente la intimidad. (...)

ellas se distinguen relaciones, otras parecen independientes, aunque en todos los personajes el factor común y lo que les impulsa parecen ser traumas paternos filiales y la necesidad de amor y cariño.

Puede parecer a simple vista que aparte de los vínculos familiares entre algunos de los personajes no existen nexos de unión entre la mayoría de personajes y que son solo una serie de historias desvinculadas unidas azarosamente en una película, sin embargo al observar atentamente descubres que hay un orden en medio del sistema caótico que crea la película, se revelan cadenas causales entre los personajes. Más aún, la historia se desarrolla con normalidad y fluidez naturales, casi como si de un documental se tratase, hasta que un hecho meteorológico que en teoría no debería tener

(...) Jimmy Gator: padre de Claudia y presentador de un programa de televisión con mucho éxito: What do kids Know?; que justo celebra sus 12000 horas en antena. La audiencia le tiene por hombre de familia pues presenta un programa familiar con niños, sin embargo, destrozó la vida de su hija, es infiel a su mujer y un alcohólico empedernido. Ahora que está enfermo le pesan los remordimientos por lo que le hizo a su hija e intenta arreglarlo, pero Claudia no quiere saber nada de él, de hecho, reacciona bastante mal cuando Jimmy va a visitarla con la intención de ablandarla y expiar sus culpas con el cáncer y la muerte.

Stanley Berry: niño prodigio que participa en el programa What do kids Know?, su padre no le presta atención si no es para quejarse o para presionarle en el programa de televisión. Stanley tiene problemas para relacionarse con los demás, así que le pierde la aprobación de los adultos pues es la única atención positiva que recibe. Así pues, se centra en estudiar y en responder correctamente en el programa para conseguirla.

Donnie Smith puede pasar por una representación del futuro de Stanley, al igual que él fue un niño prodigio que destacó en el programa de televisión What do kids Know?, no obstante, pese a conservar algo de fama la gente todavía lo ve como un niño, lo cual no es extraño pues acepta esta atención e incluso la incentiva. Sus padres se quedaron todo el dinero del premio y pese a que han pasado de aquello muchos años parece que sigue pensando que son los únicos responsables de su ruinoso situación económica.

Earl Partridge es el padre de Frank T. J. Mackey, Earl sufre una enfermedad terminal y ahora que va a morir solo siente remordimientos y ansia reencontrarse con su hijo, pero este lo odia.

Linda Partridge es la esposa de Earl, mucho más joven que él, se casó con la intención de quedarse su dinero a su muerte y disfrutar de una vida fácil, por ello no ha tenido problema en serle infiel. No obstante, tras años de matrimonio, ahora que Earl se muere siente muchos remordimientos e incluso amor por él lo que la lleva a dar tumbos desesperada por hacer algo que lo compense.

Phil Parma es el enfermero que está asistiendo a Earl en sus últimos días de vida. Al oír la historia de Earl sobre su hijo se propone buscarlo por petición de Earl.

Jim Kurring trabaja en la policía y se toma muy en serio su trabajo porque quiere hacer el bien y ayudar a la gente, busca amor y cariño y casualmente conoce a Claudia, que busca lo mismo, pero está terriblemente herida.

implicaciones en el desarrollo de la historia (pues es meteorológico), dirige las historias hacia desenlaces no previsibles.

Todas las historias, salvo la de los Partridge, parecen vinculadas al programa *What do kids Know?*. Hay, durante toda la película, una preferencia a la transición mediante movimientos de cámara antes que mediante corte. A su vez se prefiere cortar en movimiento, para que el cambio real de un plano a otro sea "enmascarado" por esta acción y no sea tan obvio como el corte entre dos planos estáticos reforzando esa sensación de continuidad que se crea con los planos largos e ininterrumpidos. También se ven montajes alternados en que se desarrollan diferentes tramas de la historia a la vez para subrayar la contemporaneidad y mostrar como todos los personajes se acercan a sus respectivos abismos a la vez. El elemento que aúna todo el montaje es la música, compuesta por Aimee Mann, que se mantiene en la mayor parte de la película y actúa como una especie de metrónomo que con su ritmo marca el avance inexorable de la causalidad y manifiesta como se extiende la cadena de acciones que desembocará en lo que a menudo se llama destino.

Tras una hora de película, el inicio del programa *What do kids Know?* marca el inicio de una nueva fase. Los personajes ya han sido presentados e introducidos, han ocupado sus respectivas posiciones de partida, subrayadas con una serie de planos de acercamiento a todos encadenados mediante cortes disimulados por barrido, y se da el pistoletazo de salida que iniciará el descenso a la desesperación.

30 minutos más tarde, tras una pausa en el programa, este se reanuda y con él una nueva peripecia en la trama de los personajes: se empieza a revelar la verdad que se oculta tras ellos. Stanley descubre que pese a sus esfuerzos y la aprobación que le muestran a nadie le importa su necesidad imperiosa de ir al baño, Jimmy Gator revela que le quedan 2 meses de vida a su secretaria, se empieza a revelar el auténtico pasado de Frank y Linda revela sus infidelidades y como se siente, ahora que Earl se muere, al respecto.

Cuando el programa se ve truncado con las palabras de Stanley el caos y la desesperación se extiende por las 9 historias. Incluso Jim Curring, el único intacto hasta el momento, sucumbe cuando le roban la pistola en un tiroteo.



Fotograma de Magnolia

Se revela la conexión de la familia de Earl Partridge con el programa, Earl es el productor del programa. Por fin se vislumbra el orden en el caos, la relación entre cada uno de los personajes aunque ellos mismos la ignoran: el programa What do kids Know?.

Con el final del programa todos se acercan a la resolución final, llega el momento de las revelaciones. Todos los adultos son farsantes, todos los niños viven acosados por sus padres. La vida es una eterna batalla entre el remordimiento y la culpa y la búsqueda de cariño y afecto. Los hijos del programa aceptan que no hay amor para ellos y los padres se acercan a una muerte turbulenta. Hasta que la lluvia de sapos actúa como ola redentora y redirige las historias hacia desenlaces no previsibles

De nuevo vemos el caos, cuando vislumbramos la relación entre las nueve historias y establecemos un orden que nos llevaría a un final previsible entra en juego un nuevo factor que no podíamos prevenir cambiándolo todo. La cadena causal que habíamos establecido nos daba una ilusión de orden que repentinamente choca con el universo caótico con infinitos elementos actuando a la vez.

El programa se revela como el catalizador de la historia. Cada pausa del mismo se revela como un periodo de gracia para los personajes, mientras que cuando vuelve a empezar todo sigue su curso hacia el patetismo y la tragedia. Cuando el programa se ve truncado con las palabras de Stanley el caos y la muerte se extienden por las 9 historias.

Melvin R. Campos a partir de la estructura narrativa de Magnolia, relacionada con la teoría del caos, deduce una serie de postulados que resumen las conclusiones de esta disertación. Estos postulados relativizan la

percepción de la realidad, desvirtuándola y estableciendo el Principio de Incertidumbre que rige la sociedad posmoderna:

1. ``El devenir de los hechos en la realidad se produce de forma casi, pero no, fortuita. La realidad está organizada por una causalidad incognoscible.

2. Esta causalidad casual de la realidad implica que el universo está ordenado de forma inimaginable para el ser humano, un orden de proporciones monstruosas, por la enorme cantidad de causas probables que inciden en cada efecto. Éste es entonces el orden del Caos.

3. El orden del caos y su consecuente impredecibilidad, generan un Principio de Incertidumbre en cualquier acercamiento que puede tener el ser humano al conocimiento de la realidad.

4. El Principio de Incertidumbre desbarata cualquier certeza que se tuviera de la realidad. Cualquier forma de explicar la realidad (científica, materialista, religiosa) no tiene bases firmes. Es mera especulación más o menos probable, una apuesta a un enorme juego de azar.³

³. R. CAMPOS, M. El Caos, la Magnolia y la Postmodernidad.

6. EL PROCESO DE REALIZACIÓN

6.1. PREPRODUCCIÓN

Como todo proyecto, Cadenas de Ira, surge de una idea.

Pese a lo que se suele creer, tener una idea es fácil. Las solemos tener a decenas revoloteando por nuestra cabeza. Lo realmente difícil es coger esa idea pequeña, translúcida y, normalmente, fugaz y transformarla en algo sólido.

El primer paso es capturar esa idea y expresarla en unas pocas palabras:

Un acto vil genera rabia y odio, clamando venganza y generando nuevos actos de igual naturaleza. Si no se para, esto genera un ciclo sin fin, sumiéndonos en una espiral de ira.

Una idea en la mente es algo voluble, cambia constantemente y puede caer en el olvido; incluso si empiezas a trabajar en ella sin escribirla es muy fácil perder el norte y que el desarrollo se desencamine de lo que queríamos lograr. El volver esa idea en palabras, por pocas que sean, la fija y nos permite trabajar sobre ella, desarrollarla y evolucionarla para volverla una página, luego dos y finalmente un guion.

Las ideas, como un amor platónico, parecen perfectas desde el primer vistazo; pero esto es porque tienen muchos huecos, están prácticamente vacías. Rellenamos los huecos con misterio y nos enamoramos como tontos de algo que no existe. Sin trabajo no son nada.

Partiendo de esa pequeña reflexión sobre la ira se decide que sería interesante hacer un cortometraje que la reflejara. Así pues, la primera pregunta que surge es: ¿Cómo se puede plasmar esto en un cortometraje?

Esta cuestión genera una reflexión más profunda sobre el concepto de la ira. Esta deriva es la que acaba acercando el proyecto al efecto mariposa y, por tanto, a la teoría del caos. Del efecto mariposa y la teoría del caos de la que se destila que un sistema caótico es imprevisible, pero que guarda un orden causal colosal por el que todo hecho, por pequeño que parezca, termina afectando a todo el sistema. No existen variables aisladas, toda causa tiene su efecto y este efecto a su vez es causa de más efectos.

El efecto mariposa explica, pues, la similitud de la ira con una enfermedad contagiosa. Un acto de ira no es un hecho aislado, sino que mediante un proceso encadenado de amplificación se extiende a todo el sistema. Sin

embargo, de la misma forma, un acto de perdón puede cortar toda esta cadena y cambiar de nuevo todo el sistema.

Se establece que lo mejor es plasmar en el cortometraje una representación a pequeña escala de cómo se extiende la ira a través de una serie de personajes.

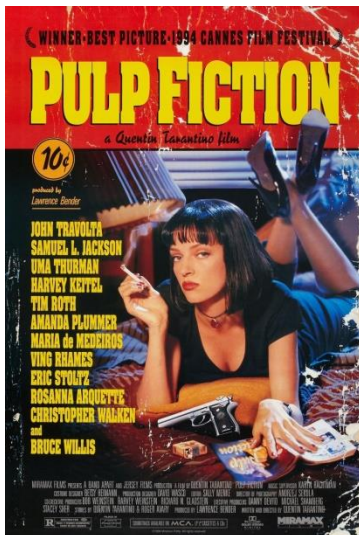
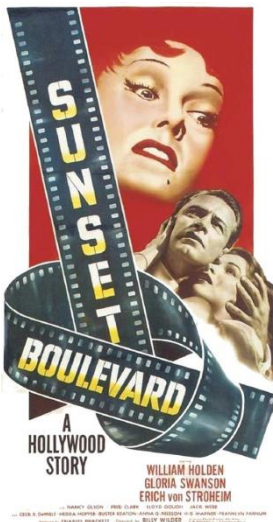
Llegado a este punto cabe preguntarse cómo ha tratado el cine este tema. Esta pregunta inicia la búsqueda de referentes cinematográficos que lleva hasta la película *Magnolia*, de Paul Thomas Anderson, como hemos visto en el apartado anterior.

En lugar de los nueve personajes desarrollados en la película de Anderson, el cortometraje que se propone coge cuerpo como un pequeño sistema de seis personajes atrapados en la causalidad que genera la ira. Ellos no ven esta causalidad, ni siquiera distinguen que su acto de ira es causa de nuevos actos de ira, así que si esta cadena se extendiera hasta volver a afectarles a ellos mismos no se darían cuenta de que son víctimas de sí mismos. Esto le da una nueva vuelta de tuerca al cortometraje y lleva a generar un ciclo: uniendo el principio y el final se atrapa a los personajes en un sistema circular en que serán víctimas de su propia ira si nadie es capaz de romper la cadena.

El tiempo cíclico o circular es un recurso bastante utilizado en narrativa: consiste en ordenar la sucesión de acontecimientos de forma que el punto de llegada sea idéntico al de partida.

En cine encontramos ejemplos como *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950) o *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), en ambas se emplea el recurso del flashback para, tras la primera escena, volver atrás en el tiempo e iniciar la cadena de sucesos que llevará al film hasta la primera escena mostrada. Es una estructura de frecuencia repetitiva que muestra el mismo acontecimiento en diferentes ocasiones en el relato, sin embargo las conclusiones son diferentes, pues lo que sabe el espectador cambia, mostrando la escena desde una luz completamente nueva.

La diferencia de Cadenas de Ira con películas como *Sunset Boulevard* o *Pulp Fiction*, es que no se muestra la misma escena dos veces mediante un flashback. Se da a entender que lo que motiva el robo de la cartera, el cual ha iniciado la cadena causal, es la rabia que produce la rotura del teléfono móvil, por tanto, se aúna causa y consecuencia, cerrando el círculo y reiniciando el ciclo. Es un recurso al que la gente está menos acostumbrada pero no parece menos natural que un salto al pasado o al futuro.



Carteles de *Sunset Boulevard* y *Pulp Fiction*, respectivamente

De esta forma el mensaje queda claro: la ira se extiende, aunque no seamos conscientes de ello, afectando a todo el mundo, y a nosotros mismos, si no somos capaces de controlarla.

En cuanto a las características de los personajes, estos son normales, de diferentes franjas de edad y procedencia social con el objetivo de representar a la sociedad en su conjunto:

Carlos, un comercial que vive siempre pendiente del móvil y que acumula mucho estrés debido a la falta de un horario fijo en su trabajo, esto le hace estar susceptible incluso cuando esta con su familia y amigos.

Salva, amigo de Carlos, a diferencia de él trabaja en una oficina. Se le hace raro no ver apenas a sus amigos, hace 5 años no se hubiese imaginado no verlos en meses pero los trabajos pesan y pese a sus intentos apenas consigue quedar con ninguno.

Vicente, dueño del bar, ya con cierta edad. Ha trabajado toda la vida en su bar y lo tiene en muy alta estima; esto hace que trate a sus empleados con cierta tiranía pues cree que nadie ni nada es lo bastante bueno para su bar, que les hace un favor personal al dejarles trabajar allí y por tanto espera que se dejen la piel. Esto hace, que aunque sus empleados se dejen la piel, reaccione muy mal ante cualquier falta o error.

Diego, camarero en el bar de Vicente. Diego no lleva mucho tiempo en el país y necesita ganar dinero para mantenerse, lo cual le lleva a aguantar las incesantes broncas de Vicente, pues es el último camarero en incorporarse a la plantilla y Vicente le vigila constantemente.

Juan, un tío de barrio que solo sabe hacerse respetar a base de intimidar a los demás. No tiene mucho dinero así que cuida especialmente sus cosas.

Rubén, un chaval algo inseguro delante de la gente, rasgo de sí mismo que le da mucha rabia porque le hace sentirse un cobarde.

La historia no muestra ni héroes ni antihéroes dramáticos. Como en el realismo italiano se muestra gente normal sometida a diferentes situaciones que son las que lo focalizan. No existe ningún protagonista como tal, cada personaje aparece para ser participe en su eslabón de la cadena.

El discurso entre los personajes se teje mediante una serie de objetos, signos materiales de cada acto de ira que se subrayan en la historia como nexos del cortometraje: una cartera robada, una cuenta sin pagar, un sobre con el pago a un proveedor, un retrovisor roto y un teléfono móvil con la pantalla quebrada.

Por su parte, también se tiene en cuenta la duración aproximada que tendrá el cortometraje. El discurso está reducido al máximo sin perder el sentido de la historia. Lo que se pretende con esto es controlar que la producción no se vaya de las manos: como proyecto académico el presupuesto será prácticamente nulo; actores y equipo técnico no cobrarán por su trabajo y aun teniendo una duración de 7 minutos hay 6 actores y 4 localizaciones. Sin embargo, ese es precisamente el reto de este proyecto y al que se han enfrentado todos los cineastas al empezar, no hay que verlo como un impedimento, sino como un elemento con el que trabajas y que hace evolucionar el proyecto de una forma original y única.

6.1.1. Equipo técnico

Con el guion escrito se aparca, por el momento, la parte creativa del proceso de producción y se inicia la búsqueda y reclutamiento de un equipo para realizar la producción. Como ya se ha dicho, el equipo no cobrará nada, por lo que es importante generar y cuidar una buena red de contactos y amigos de confianza con los que contar para realizar proyectos como este.

El primero en incorporarse al proyecto es Alberto López Chiralt como director de fotografía y a los mandos de la cámara. He trabajado mucho con Alberto y confío plenamente en su trabajo como director de fotografía pues tiene a sus espaldas mucha experiencia pese a su edad. Trae con él a Pablo Valeda como asistente de cámara y foquista, con el cual suele trabajar en muchos de sus proyectos y guarda una buena dinámica.

El siguiente es Xabi Béjar, que se encargará del sonido y, tras este, se une Beatriz Villanueva; con la que coincidí en un rodaje en el que iba a hacer el cartel del corto y, tras hablarle del proyecto, accede a hacerse cargo de la producción.

Por último, se une Clara Ros Esteve como ayudante de dirección y script, con la que he trabajado en muchos proyectos a lo largo de la carrera. Es entusiasta y trabajadora como la que más.

6.1.2. Casting

Organizado entre producción (Beatriz) y dirección (yo mismo) durante los meses de abril y mayo para maximizar la afluencia de actores. Se emplean plataformas online, como grupos de actores y páginas web de anuncios de castings, para colgar los anuncios, siendo la página web ``yatecasting`` la que mejores resultados y afluencia de actores genera.

En total responden al anuncio y se interesan por el cortometraje 39 actores. Se organiza el casting el miércoles 11 de mayo de 2016 y se extenderá desde las 11 de la mañana hasta las 8 de la tarde. Los perfiles se definen solo

por rango de edad: hombre de 18 a 20 años, hombre de 25 a 30 años, hombre de 30 a 40 años y hombre de 50 a 65 años. Los actores reciben solo una página con los diálogos que deberán interpretar en la prueba sin definición alguna del personaje, con esto se pretende evitar caracterización por parte de los actores. La máxima del casting es que el actor sea lo más afín al personaje posible, es decir, que le salga el papel con la mayor naturalidad posible, sea similar al personaje y se parezca sin necesidad de artificios.

Los actores del rango de edad de 30 a 35 que acuden al casting no convencen, así que optamos por trabajar con los que rondan los 25 para los personajes de Carlos y Salva. Tras una semana de visionados y reflexión se escogen los actores para cada personaje y se les informa de ello:

Hugo Suárez será Carlos, Javier Jiménez como Salva, Ricardo López Belda será Vicente, Carlos Mercadez será Diego, Pedro José León Saiz como Juan, Nacho Llácer Enjuto será Rubén y Raquel Juan Maestre como la chica con la que tropieza Carlos.

El casting termina revelando una función complementaria a la búsqueda de actores. Al ser un casting grabado las actuaciones de los actores se visualizan después para juzgar como quedan estos en pantalla. Estos videos muestran la primera representación de varias escenas del cortometraje. Al visualizar con más calma los videos se revelan partes del texto que, pese a que escritas parecían estar bien, al ser interpretadas se vuelven demasiado literarias o artificiales, también aparecen algunos "monólogos" o frases excesivamente largas entre los diálogos que rompen la naturalidad buscada en el cortometraje. Se rompe la concepción absoluta del guion como texto intocable del que depende la producción. Se revela el carácter retroactivo de la producción: el guion se reabre y se modifica conforme va avanzando la producción para nutrirse de cada vicisitud de la producción y así evolucionar y adaptarse a las necesidades que surgen.

6.1.3. Localización

La localización es un trabajo conjunto entre dirección, producción y dirección de fotografía. Mientras producción busca y propone lugares, dirección y dirección de fotografía los visitan y estudian cámara en mano documentando cada lugar.

La búsqueda de localizaciones se inicia a partir de los lugares en que se imagina inicialmente cada escena, si es que estos son reales, y a partir de ahí se visitan esos mismos lugares y se establece si están disponibles o si son viables para grabar.

Así el primer lugar que se comprueba para grabar es la calle Don Juan de Austria para la escena del robo de la cartera. Gracias a la nueva normativa de rodajes en Valencia se puede grabar sin necesidad de pagar al ayuntamiento siempre que el proyecto no sea publicitario y se puede rodar sin pedir permisos siempre que el equipo no supere las 10 personas, lo cual nos facilita mucho el trabajo pues sería imposible plantear un rodaje "pirata" en pleno centro de la ciudad. Esta calle nos ofrece una vía peatonal en la que grabar cómodamente así como cierta afluencia de gente con la que ambientar la escena sin necesidad de extras, además el sol entra directo desde el final de la calle al atardecer lo que nos da exactamente la luz que buscábamos. También se encuentran varios callejones para el lanzamiento de la cartera al suelo tras la huida de Rubén.

La localización más peliaguda y problemática del rodaje es el bar. Resulta difícil grabar en negocios, pues les suele resultar incómoda la idea de que se entorpezca su trabajo o surja cualquier problema. Esto añadido a que no se les puede pagar por rodar dificulta un más el trabajo. Sin embargo conseguimos que acepten tres bares no muy lejos de Don Juan de Austria, del cual finalmente se opta por el bar "Ché, Taberna Vasca" por su expositor detrás de la barra así como por la situación de la barra transversal desde una entrada bastante grande que da una bonita entrada de luz lateral.

Por último se busca una calle solitaria y en la que podamos aparcar para la escena del retrovisor. La encontramos cerca del mercado de Ruzafa, una calle peatonal en la que se pueden entrar coches, excepcionalmente, y de aspecto tranquilo y poco transitado. Además tiene un aspecto más de barrio acorde al personaje de Juan.

La disponibilidad de las localizaciones determina el orden del rodaje, pero es habitual intentar comenzar el trabajo por los lugares en que los propietarios o responsables públicos establecen unas horas en las que se puede trabajar, en este caso el bar impone la condición de que tenemos que grabar entre el turno de comidas y el de cenas, es decir entre las 17:00 y las 19:30. El rodaje de los exteriores siempre está sometidos a una mayor imprevisibilidad, pues depende de la gente que pase en ese momento y de las condiciones atmosféricas y cuanto se mantienen, sin embargo da una mayor libertad horaria y la posibilidad de volver otro día sin necesidad de pedir permisos a nadie.

6.1.4. Arte y vestuario

En un inicio se decide prescindir de dirección de arte pues se considera que se emplearán los ambientes tal cual, sin grandes modificaciones, y no habrá mucho trabajo de arte. Esto termina siendo un error, pues los días antes del rodaje dirección debe suplir esta carencia y estar en reuniones con los actores para ver de qué ropa se dispone, si hay que comprar algo y como se vestirán

finalmente; mientras lo que debería estar haciendo es coordinando todos los trabajos, dando los últimos retoques al guion, plan de rodaje y planificación, ensayando con los actores y resolviendo los problemas que van surgiendo.

Se trabaja con una estética de colores fríos y oscuros para los personajes: camisas azules, delantales negros, sudaderas grises. En contraste se encuentra la cartera: cierra y abre el corto con un rojo chillón, la elección de este color es precisamente para que quede lo suficientemente grabada en el espectador como para que la reconozca rápidamente en el cierre.

6.1.5. Fotografía

El trabajo de fotografía del cortometraje se basa en *Magnolia* y en la serie de televisión *Mr. Robot*.



Fotogramas de *Magnolia*, principio y final de un mismo plano secuencia.



Como en *Magnolia*, se trabajan los planos largos y el montaje interno. Un claro ejemplo se da en el minuto 41 de la película, un plano secuencia recorre todo el estudio de televisión a modo de transición entre la historia de Stanley y la de Jimmy Gator.

El montaje interno asocia imágenes sin necesidad de cortes ni manipulación posterior del metraje al montar, dentro del mismo plano.

El montaje interno se puede trabajar de dos formas:

Sin movimientos de cámara: ``es aquel montaje en el cual podemos desarrollar en el mismo plano dos acciones distintas reclamando éstas alternativamente la atención del espectador''⁴. Se juega principalmente con la composición dentro del plano, marcando un orden de lectura y con la profundidad de campo. Como cuando Salva y Carlos están hablando y el camarero deja en segundo plano la nota.

⁴. GONZÁLEZ IGLESIAS, RICARDO. Clasificación del Montaje (V): El Montaje Interno.

Por movimientos de cámara: una acción de un personaje y su interacción y movimiento en el entorno hace que el plano deba cambiar, sin cortes esto se logra mediante movimientos de cámara y reencuadres.

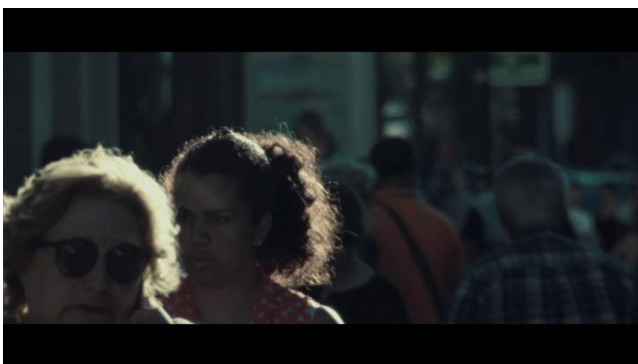
En este cortometraje se emplea el montaje interno así como cortes disimulados con movimientos, barridos y que los dos planos entre el corte sean similares con el objetivo de reforzar la sensación continuidad, con el fin de crear una reacción cadena interrumpida en el que las acciones se suceden ininterrumpidamente.



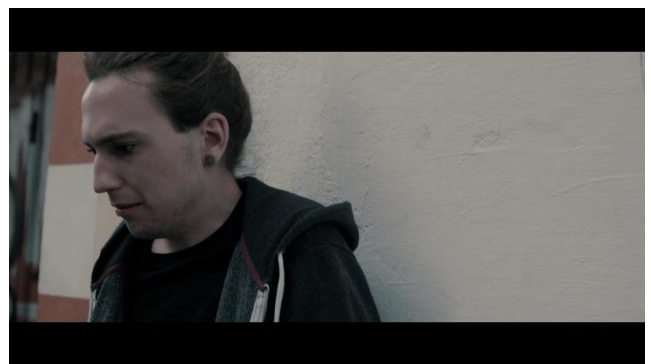
Fotogramas de Mr. Robot



A nivel estético se toma referencia de la fotografía de *Mr. Robot* (Sam Esmail 2015-) creada por Tod Campbell. Campbell corta con frecuencia el cuello a los personajes con el cuadro, justo por debajo del mentón y tiende a arrinconarlos en extremos laterales dejando un montón de aire tras ellos. ``Toda la presión, el agobio, el aislamiento, la incertidumbre, la tensión y el peso que los personajes sufren, se transmite al espectador por medio de encuadres como estos''⁵.



Fotogramas de Cadenas de Ira



Se trabajan profundidades de campo mínimas con el fin de aislar al personaje, transmitir su soledad en un entorno lleno de gente. Tienden a las tonalidades grises, frías y con los negros bastante bajados creando un entorno urbano brumoso y ``espeso'' en el que no puedes sentirte cómodo.

⁵. DÍAZ, SANTIAGO. La Original y Rompedora Fotografía de Mr. Robot.

La mezcla entre el montaje interno de *Magnolia* y la estética de *Mr. Robot* genera una fotografía de cámara al hombro, en constante movimiento y con muy poca profundidad de campo. Los personajes no se acercan, al revés se distancian y esta distancia se remarca con el movimiento de cámara necesario para seguir las conversaciones. Si se acercan es violentamente: un choque en una calle o una amenaza en una calle poco transitada. Se trabajan picados y contrapicados, como en el despido del bar: Vicente está situado tras su muralla, la barra del bar, es el que manda y se muestra contrapicado subrayando su posición de superioridad mientras que Diego se pica, haciéndolo más pequeño, en su posición subyugada y suplicante. Con el encuadre, a los personajes se les ahoga en su ira, dejando el aire tras ellos, encerrándolos contra el límite del encuadre sin permitirles respirar.

6.1.6. Guion técnico

Con la localización se inicia la escritura del guion técnico: un guion elaborado por dirección y dirección de fotografía tras un estudio y análisis minucioso del guion literario.

En el guion técnico se detallan las secuencias y los planos, se ajusta la puesta en escena, incorporando la planificación e indicaciones técnicas precisas: encuadre, posición de cámara, decoración, sonido, iluminación, etcétera. El guion técnico de ficción puede acompañarse de un storyboard, que consiste en dibujar viñetas de cada plano indicando la acción que corresponde, sin embargo, al abundar en este proyecto los planos largos y con movimientos de cámara se considera que hacer una minuciosa descripción de los planos y los movimientos de cámara en el guion técnico será más adecuado para la comprensión durante el rodaje.

6.2. PRODUCCIÓN

Con la preproducción prácticamente lista se empieza a plantear la siguiente fase de la realización del cortometraje: el rodaje. Sin embargo, la disponibilidad que los actores habían indicado en un inicio empieza a acompañarse de ``pero...``. Los actores apenas están disponibles para grabar y mucho menos para conseguir reunir a los necesarios para poder rodar. Esto genera una gran brecha en la producción: el rodaje, planteado para finales de mayo, se retrasa hasta finales de junio y aun así resulta imposible juntar a los actores hasta que en dirección se plantea tomar medidas drásticas y empezar a cambiar de actores por la imposibilidad de grabar. Esto hace que los actores más problemáticos reaccionen y cedan en los horarios.

Finalmente el rodaje queda establecido para los días 20 y 21 de junio, el rodaje en dos días se presenta bastante apurado por lo que se hace un gran trabajo de organización y planificación por parte de dirección y producción y se espera puntualidad absoluta.

El rodaje se divide en 3 fases según la localización: el bar, la escena del retrovisor y las escenas de inicio y cierre (el robo de la cartera).

Primero se rodará en el bar, el lunes 20 de junio de 17:00 a 19:15 por exigencia del dueño. Tras esto se trasladará rápidamente todo el equipo a la calle peatonal en el mercado de Ruzafa para rodar la escena del retrovisor cerrando el primer día de rodaje.

El martes 21 de junio se rodará el robo de la cartera desde los dos puntos de vista. El rodaje empezará a las 17:00 y se alargará hasta que el sol se esconda tras los edificios y perdamos la luz, sobre las 20:00. Tras esto se grabarán los planos de como Rubén tira la cartera tras robarla.

Se da un tiempo límite para el rodaje de cada plano que, dados los ajustados horarios, va desde los 10 minutos para los planos más sencillos hasta 40 para los más complicados. Se entienden por planos sencillos planos de poca duración y sin grandes movimientos de cámara; y por planos de mayor dificultad planos largos y con seguimiento de la cámara que no solo requieren que la actuación de los actores sea correcta, sino una auténtica coreografía de actores cámara y foquista que requiere práctica y muchas repeticiones hasta que todo sale natural y sin errores.

El rodaje en el bar se desarrolla sin incidentes, sin embargo al llegar a la segunda localización se descubre que el actor de Juan ha entendido mal el día y no está ni preparado ni cerca. Esto es un gran problema, tarda una hora en llegar y, pese a ser solo unos pocos planos, uno de ellos es uno de los más complicados del corto. Se intenta solucionar lo mejor posible practicando sin él hasta que llegue y grabando todos aquellos planos en los que no hace falta que aparezca. El rodaje se acaba alargando hasta las 22:00 provocando el descontento del actor de Rubén, el cual repite al día siguiente.

Al día siguiente se reinicia el rodaje sin incidentes, se trabaja con los viandantes de la calle como extras para rellenar el espacio y crear ambiente, esto da una gran naturalidad y viveza al escenario, pero el esperar a que pase gente y los cortes que se provocan cuando estos interactúan con los actores y el atrezzo o se interponen en el camino del cámara y el técnico de sonido retrasan el plan de rodaje. Esto sumado a la dificultad de los movimientos de cámara entre la gente desemboca en una auténtica carrera a contrarreloj para terminar de rodar el robo antes de la puesta de sol.

Se termina de rodar justo a tiempo teniendo que ceder a regañadientes a pulir algunos detalles. El rodaje del cierre, en el callejón, se desarrolla sin inconvenientes y el fin de rodaje se marca a las 21:00 del día 21 de junio del 2016.



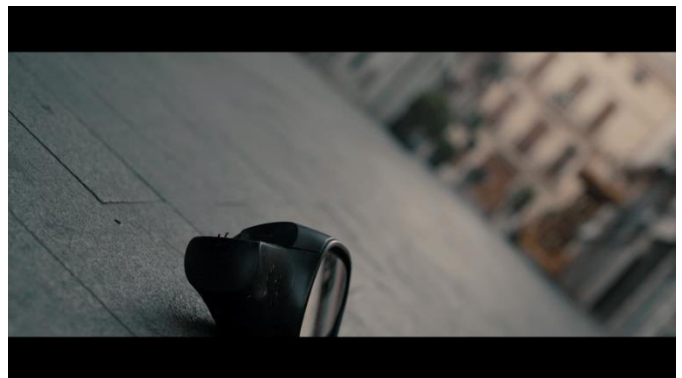
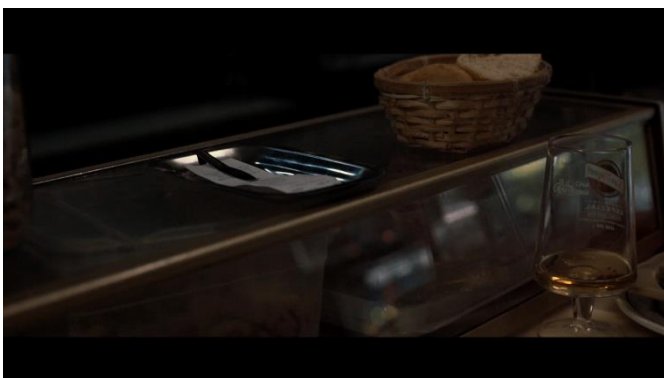
Fotos del rodaje de Cadenas de Ira

6.3. POSTPRODUCCIÓN

La postproducción es la última parte del proceso de producción y consiste en unir e hilvanar los elementos producidos durante el rodaje para darles la forma final de cortometraje. La postproducción la conforman la edición de vídeo y sonorización o montaje, la incorporación de los efectos digitales si los hay y el etalonaje o corrección de color.

El montaje, en este caso, está definido desde la preproducción, pues la planificación ha sido muy minuciosa, sin embargo, termina siendo más complicado de lo que parecía en un principio darle el ritmo apropiado al corto para que funcione a causa de su circularidad. Tras muchas pruebas, funcionan bien los planos largos y un montaje más lento al inicio, sin embargo a partir de la carrera hay que acelerar el ritmo agregando cortes para seguir manteniendo la atención y provocar el efecto de "parón" deseado para marcar el final.

El sonido se convierte en una parte muy importante del corto. El efecto disonante con el que se abre el corto, representación de la ira, se irá incrementando a lo largo del mismo contagiando de esta forma todo el relato de esta emoción. Esta disonancia se mezcla con los sonidos diegéticos de la ciudad conformando una extraña banda sonora que acompaña todo el cortometraje y que concluye con la llegada de la música al cerrarse el círculo y aparecer el orden.



Fotogramas de Cadenas de Ira

Requieren una edición especial los puntos de pausa en el cortometraje: los símbolos materiales de los eslabones de la ira como la cuenta sin pagar y en el retrovisor. Estas pausas, que en el frenesí del rodaje parecían durar una eternidad, al visualizar los clips de video son de apenas un instante, por ello se alarga el tiempo mediante la edición para adecuar la duración de los videos. Estos tratamientos no son recomendables si los videos están grabados a 25

frames por segundo, sin embargo y por suerte, al ser planos relativamente estáticos no dan grandes problemas al dilatarse artificialmente.

7. CONCLUSIONES

Qué he aprendido

Es fascinante la variedad de caminos por los que te puede llevar la escritura de un guion, nunca hubiese imaginado al empezar el proyecto que me pasaría semanas leyendo sobre el efecto mariposa y la teoría del caos ni que encontraría una relación tan profunda entre esta teoría y la película Magnolia. He aprendido que todas estas investigaciones, pese a no verse a simple vista en una obra, le dan una gran fortaleza y profundidad y algo más que ese "es entretenida". Magnolia cobraba nuevos significados cada vez que la veía sin volverse repetitiva o aburrida, de hecho llegué a la conclusión de que no se puede disfrutar en su plenitud sin verla al menos dos veces. No pretendía ponerme al nivel de Paul Thomas Anderson, lo que si pretendía es intentar acercarme a su excelente trabajo y seguir trabajando para mejorar.

También he sido testigo en primera persona del orden del caos: mientras pensaba en cómo enfocar la fotografía de Cadenas de Ira, sin encontrar nada en claro, salí a pasear para despejarme y justo entonces lo vi: en un escaparate vi el plano ahogado por la izquierda de Mr. Robot y las dudas se despejaron, quería que fuera así. No puedes aislarte e intentar crear en soledad, es someternos a la vida lo que puede generar esa chispa de "magia" cuando menos lo esperas.

Dejando aparte las anécdotas, un acto creativo requiere mucho más que trabajos de investigación. No solo necesita que conozcas muchas historias, si no, también, haber vivido otras tantas y no menos importante es la práctica: Cadenas de Ira no habría sido lo que ha llegado a ser de no ser por los múltiples proyectos en que he trabajado antes, ya fuera dentro o fuera del ámbito escolar, para aprender todos los detalles de una realización audiovisual. De hecho, confío que Cadenas de Ira no sea más que otro peldaño que me ayude a seguir avanzando aunque estoy orgulloso de decir que, por el momento, si es el más grande.

Qué he hecho mal

Me arrepiento de no haber buscado dirección de arte, un cortometraje es un proyecto que requiere un grupo, en el que cada uno tiene su función y todas son importantes, prescindir de un miembro del equipo no es una carga

que otros puedan asumir, porque todos tienen su propio trabajo que les absorbe completamente, se puede suplir más o menos, pero al terminar te das cuenta de que cada miembro del equipo pensando y trabajando específicamente en su ámbito es lo que logra la excelencia.

También lamento no haberme puesto serio al poco de ver que los actores daban problemas con las fechas de rodaje. Al ser no remunerado pretendía causar las mínimas molestias posibles, sin embargo esto terminó volviendo el rodaje imposible, con mis buenas intenciones esperaba una respuesta positiva por parte de los actores y llegar a un consenso con las fechas del rodaje, no obstante mi falta de autoridad hizo que se excedieran en sus exigencias al respecto con propuestas ridículas como ``yo puedo ir 30 minutos entre semana por las tardes''. Hasta que opté por cambiar de actores si no podrían rodar varios no mostraron compromiso alguno con el rodaje. Bajo esta premisa todos los actores pusieron de su parte para participar y cedieron en prestar tardes, más o menos completas, para el rodaje; sin embargo ya se había generado un retraso muy grande y se tuvo que rodar en dos tardes en lugar de en tres. Esto provocó que el rodaje fuera realmente frenético y no pudiera dirigir apropiadamente y con la calma necesaria para conseguir los resultados perfectos que buscaba así como disfrutar del rodaje.

En conclusión un buen director debe mostrar autoridad, en ningún momento ser irrespetuoso ni antipático, pero si esperar el nivel adecuado de compromiso por parte del equipo para una buena ejecución de la producción y no tolerar lo contrario, pues que no se disponga de medios económicos no hace la producción menos seria y todos los miembros del equipo acceden a colaborar voluntariamente.

En qué me he consolidado

He logrado una mayor comprensión de lo que implica escribir un guion así como de todo el trabajo que genera la producción audiovisual. De la misma forma he visto la importancia de trabajar en equipo con gente en la que confías, lo cual te permite dedicarte a hacer tu trabajo de la mejor forma posible sabiendo que el resto hará lo mismo.

He obtenido una gran experiencia de rodaje, nunca había dirigido un cortometraje escrito por mí con tanta seriedad y profesionalidad, dando lo mejor de mí, sintiendo tanta pasión por el proyecto y esforzándome día a día, desde la confusión inicial a los últimos acordes.

8. BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

GLEICK, J. *Caos: La creación de una ciencia*. Barcelona: Crítica, 2012.

MONTERO, J.F. *Paul Thomas Anderson*. Madrid: Akal, 2011.

PROSPER, J. *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Valencia: UPV, 2004.

DANIeltUBAU. *Un Cadáver Exquisito*. [consulta: 2016-07-16]. Disponible en: <<http://www.danieltubau.com/cadaverexquisito/cadaver.htm>>

WIKIPEDIA. *Efecto mariposa*.: [consulta: 2016-07-19]. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Efecto_mariposa>

DÍAZ, G. Posmodernismo y la teoría del caos en Cola de Lagartiza de Luisa Valenzuela. En: *resonancias.org*. Francia: Éditions La Résonance, 2006-10-01. [consulta: 2016-08-28]. Disponible en: <<http://www.resonancias.org/content/read/581/posmodernismo-y-teoria-del-caos-en-cola-de-lagartija-de-luisa-valenzuela-por-gwendolyn-diaz/>>

DÍAZ, S. La original y rompedora fotografía de Mr. Robot. En: *fotobloggers.com*. 2015-09-30. [consulta: 2016-08-28]. Disponible en: <<http://www.fotobloggers.com/la-original-y-rompedora-fotografia-de-mr-robot/>>

GONZÁLEZ, R. Clasificación del Montaje (V): el montaje interno. En: *formacionaudiovisual.com*. España. 2014-10-23. [consulta: 2016-09-2]. Disponible en: <<http://www.formacionaudiovisual.com/blog/destacado-de-audiovisuales/clasificacion-montaje-v-montaje-interno/>>

LÓPEZ, S. Teoría del Caos, hacia el conocimiento de la realidad. En: *Instituto de Astrofísica de Canarias*. España: 2000-08. [consulta: 2016-07-27]. Disponible en: <<http://www.iac.es/gabinete/difus/ciencia/silbia/caos.htm>>

R. CAMPOS, M. El Caos, la Magnolia y la Postmodernidad. En: *solonosotras.com*. [consulta: 2016-08-19]. Disponible en: <<http://www.solonosotras.com/archivo/03/entr-cine.htm>>

MASSANET, A. ``Magnolia´´, obra capital del cine contemporáneo. En: *blogdecine.org*. 2011-04-05. [consulta: 2016-08-18]. Disponible en: <<http://www.blogdecine.com/criticas/magnolia-obra-capital-del-cine-contemporaneo>>

SEGURANDO, N. ``Cadáveres exquisitos``: de pasatiempo de los surrealistas a divertimento en la Red. En: *20 Minutos.es*. España: Grupo 20 Minutos, 2009-03-29. [consulta: 2016-07-20]. Disponible en: <<http://www.20minutos.es/noticia/459838/0/cadaver/exquisito/internet/#xtor=AD-15&xts=467263>>

FILMOGRAFÍA

CAMPBELL, TOM. (director de fotografía) *Mr. Robot* [serie TV]. Estados Unidos: Universal Cable Productions, 2015-

TARANTINO, Q. (director) *Pulp Fiction* [película]. Estados Unidos: Miramax Films / Band Apart / Jersey Films, 1999.

THOMAS ANDERSON, T. (director y guionista) *Magnolia* [película]. Estados Unidos: New Line Cinema, 1999.

WILDER, B. (director) *Sunset Boulevard (El Crepúsculo de los Dioses)* [película]. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1950.

