

CAMPAÑA DE  
SENSIBILIZACIÓN  
AL CINE  
PARA  
PROFESORES  
Y ALUMNOS

# TRAS LE CINE

TrasCine



TRAS  
CINE

DE OCTUBRE DE 2011 A MAYO DE 2012

Tras  
*Cine*

**EM**

La Suma de Todos



Comunidad de Madrid  
[www.madrid.org](http://www.madrid.org)

COMUNIDAD DE MADRID





Cuadernos  
**TRASCINE**  
2011/2012  
para el  
profesorado

*Uno  
más,  
uno  
menos*

de Álvaro  
Pastor  
y Antonio  
Naharro





## INTRODUCCIÓN

El programa *Trascine*, promovido por la Comunidad de Madrid, presenta el tercer número de “Cuadernos para el profesorado”. Al igual que otros años el objetivo de este cuaderno es proporcionar un material de trabajo y un modelo de análisis de un cortometraje del programa.

De entre los cortometrajes de este año hemos seleccionado *Uno más, uno menos*, de los directores Álvaro Pastor y Antonio Naharro. Este cortometraje muestra una temática que nos parece que puede ofrecer un gran interés social; y por otro lado sus especiales características tanto técnicas como artísticas nos permiten un acercamiento al proceso creativo cinematográfico.

Con este objetivo proporcionamos una serie de propuestas que pueden ayudar a plantear y resolver cuestiones sobre el cortometraje seleccionado a la hora de llevar a cabo un análisis de este. El cuadernillo también incluye consejos, reflexiones y prácticas que, desde nuestra experiencia en el trabajo de creación audiovisual y desde la experiencia del equipo entrevistado de *Uno más, uno menos*, esperamos os ayuden a aclarar cuestiones sobre cómo realizar un cortometraje.

Nuestro deseo es que este material sea útil a aquel profesorado que quiera trabajar el cine con su alumnado desde diversas perspectivas.

El contenido del cuaderno es el siguiente:

1. DVD de *Uno más, uno menos*.
2. DVD con fragmento de apoyo para el análisis del cortometraje.
3. Guión (versión rodada) de *Uno más, uno menos*.
4. Entrevistas con parte del equipo técnico y artístico del cortometraje.
5. Bloque de apartados acerca de la creación cinematográfica.

Atentamente



Esta versión digital forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma

[www.madrid.org/culpubli](http://www.madrid.org/culpubli)  
[culpubli@madrid.org](mailto:culpubli@madrid.org)





## **PRESENTACIÓN DE LOS DIRECTORES**

A menudo leemos noticias acerca de personas con síndrome de Down destacando en actividades que para nosotros resultan normales. Nos maravilla que una persona con esta discapacidad se acerque a nuestro ideal de ciudadano. Sin embargo, nunca nos paramos a pensar si ellos tienen algo que ofrecer.

De esta idea surge ***Uno más, uno menos***, una historia sencilla, entre la ficción y el documental, que habla, finalmente, de la soledad, los sueños y las necesidades de las personas con discapacidad y nos hace reflexionar sobre la propia discapacidad de cada uno de nosotros.



Antonio Naharro y Alvaro Pastor



## **ÍNDICE**

1.- Ficha técnica	8
2.- Palmarés	9
3.- Guión	11
4.- Cartel	19
5.- Entrevistas	20
a. Directores	20
b. Actriz	27
c. Director fotografía	31
d. Montador	35
e. Acerca del tema del cortometraje	41
6.- La creación cinematográfica	43
a. Apuntes para la escritura del guión	43
b. Fases de la creación cinematográfica. Equipos técnicos y artísticos	50
c. Herramientas de planificación	56
d. Apuntes para el proceso de montaje	62
7. El cine en el aula	67

# 1.-FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

## DE UNO MÁS, UNO MENOS

UNO MÁS, UNO MENOS, es una intencionada mezcla de ficción, documental y falso documental, en donde se mezclan testimonios y vivencias de personas reales con otros interpretados por actores.

### FICHA ARTISTICA

Lourdes  
LOURDES NAHARRO

Ana, la periodista  
ANA GRACIA

### FICHA TECNICA

Guión y Dirección  
ÁLVARO PASTOR/ANTONIO NAHARRO

Producción  
ÁLVARO PASTOR

Ayte. Dirección  
DAVID PAREJA

Director de Fotografía  
JERÓNIMO MOLERO

Montaje  
NINO MARTÍNEZ SOSA

Música  
FRANCISCO MUSULEN / LUIS ELICES

Sonido Directo  
EVA VALIÑO

Montaje de sonido  
NACHO ROYO

Mezclas  
JORGE LERNER

Directora Artística  
INÉS APARICIO

Vestuario  
GEMMA PIEDRABUENA  
ROSA ÁLVAREZ

Rodado inicialmente en  
Video Digital (DVCPRO-50, DV25 y MiniDV)

Formato final  
35mm, Color

Ventana  
1:66

Paso  
24 i.p.s.

Sonido  
Óptico, Dolby SR.

Metraje  
598 m

Duración  
21 min

Fecha y país de producción  
España, Abril 2002

Producido por  
ÁLVARO PASTOR & ANTONIO NAHARRO

## 2.- PALMARÉS

### **PALMARÉS 2002/03**

Nominado a la XVII edición de los **Premios Goya** como mejor Cortometraje de Ficción.

**Seleccionado a competición oficial en los festivales Internacionales de** Clermont Ferrand (Francia), Cracovia, Bruselas, Drama (Grecia), Imola, Lyon-Villeurbane, Rio de Janeiro, Taipei, La Habana, Viña del mar.

**Muestras internacionales de cine Español**, Cinespaña Toulouse, Lincoln Center Nueva York, Cinespaña Bruselas, Manchester, París, Guanajuato (México), Berlín.

**Concurso SGAE Versión Española de Cortometrajes.** 3er Premio

**Festival Internacional de Cortometrajes “The Way we Live” Munich.** Premio del Público

**Festival Europeo de Cortometrajes de Essone (Paris).** Premio del Jurado Joven

**Festival Internacional de Cortometrajes de Tübingen (Alemania).** 3er Premio

**Festival Internacional de Cortometrajes de Ebbensee (Austria).** 3er Premio

**Curtficcions 2003** . Mejor Cortometraje

**Festival de Cine de Alcalá de Henares.** Premio del Público, Mejor Dirección y Mejor Montaje.

**Festival Internacional de Jóvenes Realizadores de Granada.** Premio del Público, Mejor Montaje y Mejor Actriz (Ana Gracia)

**Festival de Cortometrajes Almería en Corto.** Premio del Público

**XII Festival de Cortometrajes de Madrid.** Mejor Guión, Mejor Montaje y Premio Especial a Distribución en el Extranjero.

**FIB. Festival de Cortometrajes de Benicassim** . Premio del Público y Mejor Guión

**Festival de Cine Inédito de Islantilla.** Mejor Cortometraje

**Festival de Jóvenes Realizadores Ciudad de Soria.** Mejor Cortometraje y Premio del Público

**Festival de cortometrajes de Albacete.** Mejor Cortometraje

**Muestra de cine de Palencia.** Mejor Cortometraje, Mejor Actriz (Ana Gracia) y Mejor Cortometraje de temática social

**Semana de Cine Español de Aguilar de Campoo.** Premio del Público

**Festival Nacional de Jóvenes Realizadores de Zaragoza.** Premio del Público

**Festival Cortada. Vitoria - Gasteiz.** Premio del público

**Festival de Cortometrajes de Pamplona.** Premio del Público

**Primavera Cinematográfica de Lorca.** 2º Premio

**MADRID IMAGEN 2002.** 2º Premio

**Festival Internacional de Cine Independiente de Elche.** 2º Premio

**Semana de Cine de Medina del Campo.** 3er Premio

**Festival de Cortometrajes Ciudad de Alcorcón.** Mejor Dirección

**Festival de Cine de L'Alfàs del Pi.** Mejor Actriz (Ana Gracia)

**Certamen Nacional de Cortometrajes de Astorga.** Mejor Actriz (ex-aequo) Ana Gracia y Lourdes Naharro

**IMACINE. Maspalomas. Gran Canaria.** Mejor Actriz (Ana Gracia).

**VISUAL 02 Ciudad de Majadahonda.** Mejor cortometraje

**REC-03 Tarragona.** Mejor cortometraje

Premio **Fotograma y Medio** concedido al cortometraje más innovador del año 2003, por el programa de radio Mad-movies perteneciente a la cadena nacional de emisoras Somosradio.

**Mención especial del Jurado.** Festival de Torrelavega, Cine Culpable Vila-Real, Semana de Cine de Aguilar de Campoo, IMACINE Maspalomas (G. Canaria), Festival de Manlleu, INCURT Tarragona

**VENTAS A TELEVISION.** Canal + España, Televisión Española, Canal 9

PBS (Televisión Pública de Estados Unidos), KOREAN TV, ABM München TV

**DISTRIBUCION INTERNACIONAL.** PREMIUM FILMS FRANCE S.L.

**SUBVENCIONES OBTENIDAS.** Obra social Caja Madrid, Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, I.C.A.A. (Ayuda a cortometraje realizado)

### 3.- GUIÓN

¿Dónde iría yo si pudiera ir?

¿Quién sería yo si pudiera ser?

¿Qué diría yo si tuviera voz?

**Samuel Beckett**

**NEGRO**

**CREDITOS DE INICIO**

*SONIDO: Una voz canturreando una canción.*

**SEC.1. CASA FAMILIAR LOURDES.**

**BAÑO/DORMITORIO**

**- INT.DÍA -**

P.P. de Lourdes, una chica de dieciocho años, síndrome de Down, peinándose frente al espejo.

Imagen de una discusión madre hija. La madre obliga a Lourdes a ponerse un vestido y esta se niega. El vestido no le gusta.

**CREDITO SOBRE NEGRO**

*SONIDO: Una enérgica y enfadada voz de mujer:*

*¡Oye, basta ya!. ¡Basta!*

**SEC.2.TAXI (CALLES DE MADRID)**

**- EXT. DÍA -**

Una atractiva y elegante mujer de unos cuarenta años, ANA, en el asiento trasero, discute a través del teléfono móvil. Sonido de cláxon, voces y música en la radio.

Vemos varios flashes de la conversación entre la periodista y su editor, alternados con órdenes al taxista y accesos de mal humor.

**ANA** (Con ironía)

¿Qué tiene que ver esto con la política?.

¡Si ni siquiera votan ellos!. (Encendiéndose un cigarrillo)

¡Oh sí, claro!.

¡Ya sabes por qué acepté la entrevista!.

(Al taxista)

No, no, no, por ahí no. ¡No, no no!. ¡Por ahí no!.

Vale, vale, vale. Muy bien. Adiós.

**TITULO SOBRE NEGRO**

**ANA** (Off)

¿Así que a mi curriculum no le vendría mal un poco de humanidad?. Muchas gracias.

*SONIDO AMBIENTE CIUDAD QUE VA AMORTIGUÁNDOSE POCO A POCO*

**SEC.3. INSTITUTO. AULA**

**- INT. DÍA -**

En el rostro de Lourdes podemos apreciar la atención de quien está realizando una actividad con suma dedicación y hacia un fin que sólo ella conoce.

Sus ojos no pierden la concentración mientras manipula algo que por el sonido parecen ser lápices y papeles.

Sobre un periódico vemos una fotografía de varios políticos con parches pirata pintados en los ojos.

Lourdes mira satisfecha su concluido trabajo.

**CREDITO SOBRE NEGRO**

*SONIDO: UN EDUCADOR HABLA CON ANA Y LOURDES SOBRE EL TEMA DEL REPORTAJE QUE VAN A HACER*

**SEC.4. INSTITUTO. AULA**

**- INT. DÍA. -**

Ana en pie observa sin saber que hacer a Lourdes que continua enfrascada en sus tareas.

**NEGRO**

**FIN CREDITOS**

**SEC.5. INSTITUTO. AULA**

**- INT. DÍA -**

ANA, la periodista, se enciende un cigarrillo mirando a Lourdes sin saber muy bien cómo dirigirse a ella.

ANA mira mientras el cámara que le acompaña prepara la grabación.

Lourdes espera ansiosa las preguntas de la periodista.

Plano tomado por el operador desde su cámara. Imagen vídeo.

P.P. de Lourdes. Imagen normal.

**ANA** A ver, Lourdes. Yo ahora te voy a hacer unas preguntas... y tu me tienes que con-testar.

**LOURDES** A – ha.

ANA ¿Entiendes?

Lourdes asiente.

ANA ¿Cuántos años tienes?

LOURDES 18.

ANA ¿Qué estabas escuchando antes?

LOURDES ¡Música!.

ANA ¿Qué música?

LOURDES Me gusta más. Me gusta.

ANA ¿Qué es lo que te gusta?

LOURDES Mónica Naranjo.

ANA ¿Y qué más?

LOURDES Y Chayanne, Enrique Iglesias....y todo.

ANA ¿Y... con quién vives?

LOURDES Mamá y Berta.

ANA ¿Berta quién es?. ¿Una niñera?

Lourdes saca unas fotos de una carpeta y se las enseña a la periodista. Muestra la foto de un perro orejudo.

ANA Un perro.

LOURDES (Corrigiéndole)  
Chica.

ANA Perra.

LOURDES No es perro. Es chica. Es mi perrita. Es mía.

ANA Muy bonito.

Lourdes se levanta y le da la foto a Ana.

La periodista, sorprendida, va a devolverle las fotos pero Lourdes niega.

ANA ¿Qué hago, me la quedo?

LOURDES Sí. Para ti.

ANA Muchas gracias.  
Oye...¿Y esta señora que está en esa otra foto quién es?

LOURDES Mi madre.  
(Besando la foto)  
Te quiero mucho mamá.  
Y mi hermano Juan, esta soy yo y mi hermano Antonio.

ANA ¿Y tú padre?. Ahí no está tu padre.

LOURDES Papá está muerto.

ANA Vaya.

LOURDES Murió.

## SEC.6. CENTRO DE ESTIMULACION PRECOZ

- INT. DÍA -

IMÁGENES DE UN BEBÉ DOWN EN CLASES DE ESTIMULACIÓN PRECOZ.

*OFF FAMILIA ROQUE*

Nosotros nunca sospechamos que íbamos a tener un bebé con Síndrome de Down. No pensamos que nos podía pasar. Nos pilló totalmente de sorpresa porque... no sabíamos qué hacer, ni a dónde ir, ni qué hacer con nuestro hijo.

## SEC.5B. INSTITUTO. AULA

- INT. DÍA -

Ana y Lourdes. La entrevista continúa.

LOURDES No fumes.

ANA (Encendiendo su cigarrillo)  
¿Por qué?

LOURDES Es malo fumar.

ANA (Dando una calada)  
Ya, ya lo sé.

¿En casa ayudas a tu madre?

LOURDES Sí.

ANA ¿Ah sí? ¿Haces las tareas de la casa?.

LOURDES A – há.

ANA ¿Friegas los platos?

Lourdes asiente. De pronto suena un móvil. Es su teléfono. Lourdes lo coge ante la sorpresa de la periodista.

LOURDES Sí. José, sí.  
José, que llames. Beso para ti.  
(Cuelga)  
Perdón.

Ana no sale de su asombro.

ANA Bueno, a ver...  
¿Y qué más haces en casa?

LOURDES Ver la tele.

ANA Ver la tele.  
¿Y qué más?.

LOURDES Y ya, no más por hoy

ANA ¿No quieres más por hoy?

Lourdes se levanta, se pone los cascos y comienza a cantar y bailar a Mónica Naranjo ante la mirada atónita de la periodista.

## SEC.7. DESPACHO DE LA FUNDACION SINDROME DE DOWN

- INT. DÍA -

Nuria García Roldán, una auxiliar administrativa con Síndrome de Down explica perfectamente a cámara qué es esta alteración genética.

NURIA El Síndrome de Down es un cromosoma de más que tenemos en las células las personas que tenemos Síndrome de Down y está en el par veintiuno. Es una trisomía celular.

## SEC.8. INSTITUTO. TALLER

- INT. DÍA -

Ana, algo enfadada por la mala marcha de la entrevista continúa preguntando.

ANA ¿Desde cuándo vienes a este colegio?

LOURDES (Corrigiéndole)  
Instituto.

ANA Perdón. Instituto.  
¿Desde cuando vienes a este instituto?

LOURDES ¡Ea!. Me gusta así.

ANA Muy bien.  
¿Y qué haces aquí?

LOURDES Me gusta aquí.

ANA Ya pero... ¿qué haces aquí?

LOURDES Cosas.

ANA ¿En qué te gustaría trabajar...?  
¿En qué...profesión?

LOURDES A ver si puedo....

Arbol de Navidad...silla...mesa...y ya está.

ANA Ya. ¿Y en qué te gustaría trabajar?

LOURDES Enfermera.

## SEC.9. CENTRO OCUPACIONAL DE JARDINERIA.

- INT. DÍA -

IMÁGENES DE JOVENES TRABAJANDO LA TIERRA, PLANTANDO SEMILLAS, REGANDO.

*SONIDO OFF DE LOS CHICOS TRABAJANDO Y LOS MONITORES DANDO INDICACIONES*

## SEC.8B. INSTITUTO. TALLER

- INT. DÍA -

Continúa la entrevista.

ANA ¿Dices que quieres ser enfermera porque te gustaría trabajar en un hospital?

LOURDES Sí. Hospital. Claro.

ANA ¿Y lo que haces aquí te sirve para ser enfermera?

Lourdes ríe.

ANA (Desesperada)  
A ver cariño. Lo que quiero saber es lo que realmente te gustaría hacer en la vida.  
¿Lo entiendes?.

LOURDES Ahhhh.

Lourdes no contesta. Ana la mira sin saber cómo continuar.

## SEC.10. CASA FAMILIAR DE LOURDES

- INT. DÍA -

IMÁGENES DE LOURDES DANDO DE COMER A SU PERRA, PREPARANDO UN COLACAO, DESAYUNANDO

*SONIDO OFF: MADRE DE LOURDES*

*Lourdes está operada varias veces del corazón.*

*Y...bueno, está aquí en casa conmigo. Yo sé que ella está capacitada para hacer otros trabajos pero no es necesario. Está en casa conmigo y estamos muy felices las dos.*

## SEC.11. CALLES DE MADRID/ACADEMIA DE INFORMATICA

- INT. DÍA -

IMÁGENES DE ANTONIO, JOVEN DE 32 AÑOS DOWN ESPERANDO EL AUTOBÚS Y YENDO A CLASE DE INFORMATICA

OFF NURIA GARCÍA ROLDÁN: *Tienen sus miedos, como todos los padres, pero aún así saben que, bueno ya ten-*

go 32 años y es una edad madura en la cual ya tengo que independizarme un poco.

Antonio en plena calle habla por el móvil con su padre.

ANTONIO Sí. Te llamo en cuanto llegue a la puerta de la clase.

## SEC.12. INSTITUTO. AULA

- INT. DÍA -

Lourdes y Ana. Han pasado unos días.

Ana aparece con un parchís.

ANA Hola Lourdes.  
He traído una cosa.

Lourdes mira con curiosidad.

ANA Un parchís.

LOURDES Ofú.  
¡Madre mía!

ANA ¿Quieres jugar conmigo?.

LOURDES Claro.

ANA Uno...dos...eso. Oye Lourdes.

LOURDES ¿Sí?

ANA ¿Tienes novio?

LOURDES Si.

ANA Ah, ¿y cómo se llama?

LOURDES Carlos

ANA ¿Y cómo es?

LOURDES Alto. Gordo.

ANA ¿Es gordo?

LOURDES Come. Come mucho.

ANA ¿Y te gusta darle besos?

Lourdes saca una foto de Carlos.

ANA Qué guapo.

LOURDES Está queso.

Lourdes y Ana continúan jugando.

ANA ¡Cinco!. Un, dos, tres, cuatro, cinco.

LOURDES Es mío guapa.

ANA (Gritando divertida)  
¡Ah, es tuyo. Ahhhhhh!  
¿Y... tú quieres casarte?

LOURDES Sí.

ANA ¿Y te gustaría tener hijos?

LOURDES Nueve.

Jorge el mayor. Javier...Lourdes... Cristina... Pequeña Ana.

## SEC.13.BAR

- INT/EXT. DÍA -

IMÁGENES DE JOVENES CON SINDROME DE DOWN, TOMANDO EL APERITIVO EN UN BAR. CHARLANDO, AGARRÁNDOSE LAS MANOS..

SONIDO OFF: MARIA GARZON: ASISTENTE SOCIAL DE LA FUNDACION SINDROME DE DOWN

*Bueno, es un tema que no resulta fácil de manejar para muchos padres. Cualquier persona sea discapacitada o no tiene la necesidad de tener una vida sexual. Ignorar esto es cerrar los ojos a la realidad. Yo he recibido padres que, incluso tenían problemas con su propia sexualidad, y así, es muy difícil ponérselo fácil a tus hijos.*

## SEC.12B. INSTITUTO. AULA

- INT. DÍA -

Ana continúa su entrevista.

ANA Oye, una cosa.  
¿Has hecho alguna vez el amor con tu novio?

LOURDES No.

ANA ¿Y te gustaría?

LOURDES Sí.

ANA ¿Sí?

Lourdes asiente.

ANA ¿Y ves a Carlos a menudo?

LOURDES No.

ANA ¿No? ¿Y eso por qué?

LOURDES Vive lejos.

ANA ¿Vive lejos?

LOURDES Sí.Le echo de menos.

## SEC.14.CALLES DE MADRID.

- INT. TARDE -

MUSICA CALLEJERA

IMÁGENES DE LOURDES MIRANDO ESCAPARATES DE LENCERIA. JUNTO A UN CARTEL DE PUBLICIDAD CON

UNA FOTO DE UN HOMBRE EN CALZONCILLOS. EN UNA PLAZA COGIENDO EN BRAZOS A UNA NIÑA PEQUEÑA DOWN.

### SEC.15. HABITACION DE HOSPITAL

#### INT. DÍA -

Ana está tumbada en una cama con los dos brazos inmovilizados.

Una mano le da la comida con una cuchara.

Vemos el rostro de la cuidadora. Es Lourdes.

De pronto, Lourdes se pone un dedo sobre el labio a modo de bigote y empieza a imitar a alguien.

**ANA** ¿Y eso qué es?

**LOURDES** ¡Aznar!

Ana suelta una carcajada.

### SEC.16. CASA DE LA PERIODISTA ANA

#### -INT. TARDE/NOCHE -

ANA despierta de su fantasía en un sillón riendo.

Suena el teléfono.

Junto al pie de la lámpara, están las fotos que Lourdes le regaló y un marco con una foto de Ana recogiendo un premio.

Ana deja sonar el teléfono hasta que salta el contestador.

**MENSAJE** ¿Ana?. ¿Por qué no me coges el teléfono?.

Yo tengo que quedarme aquí un par de días más. Elena y los críos van a estar hasta el Jueves. A ver si lo arreglas para tener libre el Viernes. Te echo de menos. Te quiero.

ANA escucha el mensaje mientras mira las fotos que Lourdes le regaló.

En un estante sobre la pared podemos ver otra foto de Ana con su amante. Al lado, una estatuilla (que es la que aparece en la foto del marco) y varias placas de reconocimiento a su trabajo.

### SEC.17. PARQU

#### - EXT. ATARDECER-

Imagen de un video casero.

Sentados en un puente sobre un pequeño arroyo, Lourdes y su novio Carlos, quien le pasa un brazo por el hombro a su chica.

**CARLOS** Te quiero Lourdes.

**LOURDES** Y yo a ti, Carlos.

Se besan.

El sol cae sobre el puente.

### SEC.18.TAX

#### - INT. DÍA -

A través de las ventanillas laterales podemos ver un paisaje salpicado de institutos en la zona sur de Madrid. ANA se dirige a continuar su reportaje.

Los cristales nos devuelven el reflejo de un rostro, diferente al del primer día.

### SEC.19.AULA Y PATIO

#### - INT. TARDE -

Lourdes está mirando por la ventana.

En el patio, varios chicos y chicas jóvenes ríen y tontean unos con otros.

Lourdes mira la imagen como algo inalcanzable.

### SEC.20.INSTITUTO. ESCALERAS

#### - INT. DÍA -

P.P. de Lourdes.

Ana mira al cámara preparando su nuevo día de entrevista.

**ANA** ¿Estamos bien así?

Lourdes ¿qué tal?. ¿Has dormido bien?

**LOURDES** Frita.

**ANA** ¿Frita?

Lourdes asiente riendo.

**ANA** ¿Tú sabes lo que es el Síndrome de Down?

**LOURDES** Un. Soma. Más.

**ANA** ¿Eres consciente de que eres diferente?

**LOURDES** Sí.

**ANA** ¿En qué eres diferente?

**LOURDES** No sé.

**ANA** ¿Te ves guapa?

**LOURDES** ¿Guapa yo?.

(Pensando un instante)

Tú. Eres guapa, eres tú.

ANA (Sonriendo)

Tú también.

Ana saca un pequeño objeto envuelto para regalo.

ANA ¿Te gustan los regalos?

LOURDES Me encantan.

Lourdes lo desenvuelve ilusionada.

LOURDES ¡Ahí va!. ¿Y esto?

ANA Un regalo.

LOURDES Qué gracioso.  
Qué bonito.

Ana sonríe.

Lourdes, sin que Ana se lo espere, le coge la mano a Ana y se la pone en el corazón.

LOURDES Te quiero Ana.  
Tú eres mi amiga. Te quiero Ana.

Ana totalmente descolocada intenta proseguir la entrevista.

ANA ¿Y los fines de semana qué haces?

LOURDES Ver la tele otra vez.

Lourdes mira su regalo entusiasmada.

LOURDES Gracias Ana.  
Gracias. Por esto.

ANA no puede continuar preguntando porque Lourdes le está mirando y sus ojos son los de una persona muy sola.

## SEC.21.CENTRO DE ESTIMULACION PRECOZ

- INT. DÍA -

IMÁGENES DE NIÑOS DE 3 Y 5 AÑOS EN CLASE DE ESTIMULACION. LEYENDO UN CUENTO, CORRETEANDO, JUGANDO A LA PELOTA.

SONIDO OFF: EDUCADOR

*En la creencia popular, enfermedad se asocia con contagio y esto hace que pensemos que las personas con Síndrome de Down no son sanas porque los relacionamos con enfermos. Esto es rotundamente falso.*

*¿Sabes que hay padres que operan a sus hijos con cirugía plástica para eliminar los rasgos del Síndrome de Down?*

## SEC.22.CASA FAMILIAR DE LOURDES

- INT. DÍA -

IMÁGENES DE LOURDES EN SU CASA PINTÁNDOSE LAS UÑAS

SILENCIO

## SEC.23.RESIDENCIA DE ANCIANOS

- INT. DÍA -

IMÁGENES DE PERSONAS MAYORES DOWN COMIENDO EN EL SALON DE UNA RESIDENCIA DE ANCIANOS.

SONIDO OFF: PACO, HOMBRE DE 52 AÑOS SINDROME DE DOWN

*Me llamo Francisco Rodríguez. Tengo 52 años cumplidos, ya soy mayor. Me gusta oír las noticias. Saber lo que pasa en el mundo.*

## SEC.24. INSTITUTO. AULA

- INT. DÍA -

Ultimo día de entrevista. Lourdes frente a Ana

ANA ¿Si volvieras a nacer, querrías ser como eres ahora?

LOURDES Ni idea.

ANA ¿Pero sabes que no puedes hacer cualquier cosa...?

LOURDES ¿Por?

ANA ...pues cualquier cosa, lo que te apetezca.

LOURDES Yo pregunto.

ANA ¿Qué?

LOURDES Yo pregunto.

ANA ¿A quién, a mí?

LOURDES (Con una libreta y un boli en la mano)  
Sí, a ti.

Ana sonríe dispuesta a contestar.

LOURDES ¿Tienes novio?

ANA Ummm...  
No.

LOURDES ¿Te gustaría casarte?

Ella se queda callada, afectada por su propia situación y lo que está viviendo con Lourdes.

LOURDES ¿Quieres tener hijos?

ANA no puede contestar. Está a punto de echarse a llorar.

**LOURDES** Venga. Contesta.

Una lágrima resbala por el rostro de la periodista.

Lourdes se levanta, va hacia ella y le da un tierno abrazo.

Se miran a los ojos.

Lourdes consuela a Ana.

**LOURDES** Tranquila.  
¿Te casas conmigo?.

Ana se echa a reír.

**ANA** Sí...digo no.  
¿Y tu novio qué?

**LOURDES** (Riéndose también)  
Ah, es verdad.

**ANA** (Intentando recomponerse)  
Bueno. ¿Tomamos una caña?

**LOURDES** Muy bien.

**ANA** ¿O dos?

**LOURDES** Eh...¡Dos!.

Las dos ríen en pie, jugueteando en el medio del aula vacía.

## SEC.25. CENTRO OCUPACIONAL / CALLE / RESIDENCIA DE ANCIANOS / FUNDACION SINDROME DE DOWN / CASA DE LOURDES - INT. EXT. DÍA -

Varias personas con Síndrome de Down dicen a cámara lo que querían ser en la vida o a lo que se dedican o les gustaría.

**ANA** (CENTRO OCUPACIONAL)  
Yo quiero ser cantante.

**ANTONIO** SARDINA (CALLE)  
A mí me encantaría ser presidente del Real Madrid. Con la cabeza alta. ¡Hala Madrid!.

**PACO** (RESIDENCIA)  
Porque yo soy un político. Un político que trabajo, me explico, hablo.

**NURIA** (FUNDACION)  
Trabajo en la Fundación Síndrome de

Down de Madrid. Soy auxiliar administrativo y me ocupo de las gestiones administrativas.

## IMÁGENES DE LOURDES PROFUNDAMENTE DORMIDA EN SU CAMA.

### SEC.26. ERMITA - INT. DÍA -

*Música: "Afterhours" de Lou Reed*

La puerta principal de la ermita se abre.

En la iglesia, invitados y familiares aguardan a la novia.

Lourdes se acerca al altar.

Su madre, sus hermanos y todos los invitados contemplan emocionados el recorrido.

En el altar, Carlos, su novio, de perfecto smoking, se vuelve para besarla.

El rostro de Lourdes sonríe feliz.

### SEC.26B. ERMITA - EXT. DÍA -

En la puerta una lluvia de arroz cae sobre la pareja.

Ambos sonríen recibiendo felicitaciones de familiares y amigos

Se besan y bailan al ritmo de la música.

Todos aplauden.

Los novios se besan y bailan, ajenos al mundo.

FUNDE A NEGRO

Off de ANA sobre negro:

**ANA** (Off)  
Adelante cuando quiera.

FAMILIA ROQUE (Off)

**PADRE** Hola, me llamo Antonio Roque, soy médico.

### SEC.27. BATERIA DE TESTIMONIOS - INT. DÍA -

Flashes de los testimonios a cámara de todas las personas que han intervenido en el documental de la periodista.

FAMILIA ROQUE

**PADRE** Ella es Isabel, mi mujer. Pablo, que tiene diez años y un síndrome de Down.

**MADRE DE CARLOS**

No. Aun sabiendo lo frustrada que podría ser su vida, yo nunca hubiera abortado.

**NURIA GARCIA ROLDAN**

Tengo muchas a migas, muchos amigos...  
Mi vida va a cien por hora.

**ASISTENTE SOCIAL**

Educar sobre las relaciones afectivo sexuales no significa incitar a que tengan una actividad sexual.

**FAMILIA ROQUE**

**PADRE** Y yo no lo quise ver. No lo quise ver y...

**EDUCADOR** La mayoría sobreviven a sus padres y puede que no tengan a nadie que se ocupe de ellos.

**MADRE DE CARLOS**

Me parece que tener un hijo como Carlos es una lección, porque lo que ellos aportan es el gozo de vivir.

**FAMILIA ROQUE**

**PADRE** Y hoy veo fotos de cuando era pequeño... y tiene una cara de Down...de Down.

**NURIA GARCIA ROLDAN**

Pero con un poco de ayuda pueden sacar mucho de ellos mismos.

**ASISTENTE SOCIAL**

La mayoría de las personas con discapacidad prefieren vivir en pareja a no vivir solos.

**FAMILIA ROQUE**

**MADRE** Y donde te da besos?  
(El niño se señala la boca)

**PADRE** Pero si tú eres muy pequeño.

**HIJO** ¡Papi!

**EDUCADOR** Por lo tanto somos nosotros los que les tenemos que ayudar a crecer y realizarse.

**MADRE DE CARLOS**

Yo doy las gracias por este regalo de haber tenido el hijo que tengo.

**ANA** (Off)

Gracias. Muchas gracias.

**SEC.28. CREDITOS**

- INT. DÍA-

*Música "Desátame" de Mónica Naranjo.*

CREDITOS SOBRE IMAGEN DE LOURDES BAILANDO  
COMPLETAMENTE LIBRE.

**FIN**

#### 4.- CARTEL



## 5.- ENTREVISTAS

### A. ENTREVISTA A LOS DIRECTORES



#### BIOGRAFÍA ÁLVARO PASTOR

**Álvaro Pastor** nació en 1972

Álvaro Pastor trabaja como realizador publicitario y es guionista, director y productor de cortometrajes

#### FILMOGRAFÍA COMO DIRECTOR, PRODUCTOR Y GUIONISTA

**Yo, también** (2009); **Invulnerable** (2005); **Uno más, uno menos** (2002); **Los dardos del amor** (codirigido junto a David Pareja, 1998)



#### BIOGRAFÍA ANTONIO NAHARRO

**Antonio Naharro** nació en 1968

Actor, director y guionista se forma en el Estudio de Juan Carlos Corazza (Madrid) y otros como Bernard Hiller (Los Ángeles y Roma) William Layton, John Strasberg, etc. Diplomado por la escuela madrileña de terapia gestalt. Trabaja

en cine, teatro y televisión.

#### FILMOGRAFÍA COMO DIRECTOR Y GUIONISTA

**Yo, también** (2009); **Uno más, uno menos** (2002)

#### FILMOGRAFÍA COMO ACTOR

**Coctel** (Lucina Gil), **60 años** (Xavi Sala), **Madrid forever** (Hakim Alsadi), **A Violeta** (María Salgado), **Náufragos** (Roberto Trujillo y Lorena García), **Morirás en Chafarinas** (Pedro Olea), **Invulnerable** (Álvaro Pastor), **Yo, también** (Álvaro Pastor, Antonio Naharro)

#### TEATRO

**San Francisco non stop** (Pedro Álvarez Osorio), **Mucho ruido y pocas nueces** (Lenvit Peterson), **Noche de cabaret** (Compañía Barbitúrico)



## SUS COMIENZOS EN EL CINE

### ¿Cómo habéis llegado al mundo del cine, qué habéis estudiado?

ANTONIO: Yo me formé como actor, en el estudio de Juan Carlos Corazza. También tomé contacto con la terapia Gestalt y me formé como terapeuta, que tiene mucho que ver con la actuación. Por aquel entonces conocí a Álvaro y empezamos a trabajar juntos.

ÁLVARO: Yo he vivido en Getafe toda mi vida y quería salir de allí a toda costa. Me puse a estudiar telecomunicaciones porque es lo que me tocó, no podía estudiar lo que yo quería. Estando allí conocí a Antonio y a otra amiga y lo dejé. No sabía ni

si quiera si quería hacer cine o qué quería hacer. Así que me metí a estudiar guión y dirección en la Escuela Superior de Artes y Espectáculos (TAI), por aquel entonces no estaba ni la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de Madrid (ECAM).

## LA DIRECCIÓN

### Soléis trabajar juntos y compartir la dirección, ¿cómo os repartís el trabajo a la hora de dirigir?

ALV: Hemos llegado a encontrar un mecanismo de funcionamiento a lo largo de los años. Al principio escribíamos los guiones juntos, Antonio hacía de protagonista y yo los dirigía.

Con este corto, *Uno más, uno menos*, nos planteamos por primera vez dirigir juntos. Surgió de forma natural, Lourdes era la hermana de Antonio y él tenía mucha implicación. Además, él tenía más relación con los actores así que se ocupó de la dirección actoral y yo un poco más de la narración, no sólo de la planificación, que es distinto. Cada secuencia tiene una manera de contarse y sólo puede ser así.

Para mí **la planificación es el instrumento técnico de la narración**. Cuando piensas en la narración te dices: "creo que esta secuencia se tiene que contar filmándola entera sin cortes, cerca, con proximidad, la fotografía tiene que ser de esta manera". Y luego buscas cómo planificarla, por ejemplo: "voy a hacer tres planos o no hago nada, o lo cuento con el sonido".

ANT: **Narrar es una palabra que te pone en un funcionamiento mucho más creativo**. Yo prefiero narrar.

ALV: En principio empezamos así. Ahora Antonio narra y yo también dirijo actores y ensayos. En los rodajes y en la preparación una vez uno es el jefe y el otro ayuda y al revés. Esto es muy práctico en los rodajes, porque a veces uno se atasca y el que está desde la barrera lo ve todo mucho mejor. Cuando tienes en la barrera a alguien que está tan implicado como tú es un buen colchón.

El resto de procesos, el guión y el montaje, los hacemos juntos. Entre los dos completamos la película. Aun así cada cual tiene su estilo. Por ejemplo, en el montaje Antonio maneja mejor las secuencias concretas y yo la estructura global.

ANT: En cuanto a la dirección de actores, **para conseguir buenas interpretaciones hay que tener cuidado con los ensayos, hay que planificar muy bien qué se ensaya y para qué**.

Cada proyecto es diferente, cada rodaje es diferente y ahí tienes que cocinar con lo que tengas.

ALV: Hay pocas escenas en nuestros trabajos que ensayemos tal cual, la acción es más mecánica. En general preferimos ir aproximando los personajes a los actores, a la situación que va a ocurrir, y a lo mejor hacerlo por primera vez en el propio set de rodaje. Pero ésta es una manera de trabajar muy nuestra, que hemos conseguido después de diez años juntos.

ANT: Es una manera de trabajar muy personal, quiero decir que lo mismo a otros no les funciona.

## ACERCA DEL GUIÓN

### ¿Cómo surge la idea inicial del guión?

ANT: Yo se lo ofrecí a Álvaro, me acuerdo perfectamente, le dije: "tengo una idea ¿porqué no contamos algo acerca del síndrome Down con mi hermana Lourdes?". Antonio conocía a mi hermana hacía mucho tiempo y sabía de lo que

estaba hablando, por eso no dudó ni un momento. A los tres días teníamos el guión, al menos el primer borrador.

### ***¿Tardasteis mucho en conseguir la versión definitiva del guión desde ese primer borrador?***

ALV: Normalmente haces un primer borrador sobre el que trabajar. Nosotros a la hora de escribir guiones somos de estructura clásicas, si no hay conflicto no hay nada. Partimos de un conflicto dramático sobre el que estructuramos todo lo demás, y durante los ensayos con Ana y Lourdes fuimos modificando el guión.

En *Uno más, uno menos* hay un conflicto clarísimo: periodista de éxito pija que se encuentra con una marciana síndrome Down. Extremamos el carácter de la periodista para que fuera más entendible el proceso por el que ella pasa al ponerse en contacto con una persona con síndrome Down. No hubiera funcionado igual si hubiésemos puesto una hippie, por ejemplo. Esta situación tiene mucha fuerza, cuando convives con una persona con síndrome Down algo te cambia por dentro. A mí me cambió la vida conocer a Lourdes. Durante el rodaje todo el equipo transitó por una vivencia parecida a la que vive la periodista con Lourdes en el cortometraje.

### ***Este cortometraje tiene la particularidad de combinar documental y ficción, ¿fue algo que tuvisteis claro desde el principio?***

ANT: Desde la escritura del guión ya teníamos pensado incluir parte de documental. Rodamos esa parte desde el principio pero luego en el montaje, al ver lo que teníamos, decidimos seguir rodando cosas, muchas de ellas de la parte documental.

Con esta parte queríamos informar, no queríamos que pareciera que nos estábamos inventando lo que se contaba en el cortometraje. Queríamos documentarlo para darle peso real. Para nosotros fue muy importante que la Fundación Síndrome de Down estuviera al tanto del proyecto para que nos asesorara. Contar con el feed back de las familias que conviven con el síndrome Down día a día y con la gente que trabaja con personas con discapacidad. Necesitábamos, primero, que el que no supiera nada al terminar de ver el corto conociera algo más sobre el síndrome Down y que además hubiese una historia humana.

ALV: Por otro lado, elegimos un personaje en la ficción, una periodista, que apoyaba la parte documental, que la hacía más creíble, le daba sentido. A mí ahora, pasados los años, me hubiera gustado integrarlo mejor, como si la parte documental formara parte de lo que ella está haciendo. Pero creo que al final conseguimos dar una visión muy completa del síndrome Down, sin caer en paternalismos.

## **EL PROCESO DE PREPRODUCCIÓN**

### ***Tenemos el guión y entonces ¿por dónde sigue el proceso?***

ANT: Lo primero es tener la idea, escribir el guión y...

ALV: Y luego buscar financiación. Yo llevé la producción ejecutiva de *Uno más, uno menos* porque tenía más experiencia. No teníamos mucho dinero para arrancar, porque comenzamos antes de que nos concedieran ninguna subvención. Pedí un crédito a mi banco y comenzamos a trabajar.

Luego llegaron las subvenciones que solicitamos, la del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), la de la Comunidad Autónoma de Madrid (CAM) y al final también conseguimos el apoyo de la Fundación Caja Madrid.

ANT: Una de las primeras cosas que se hace es buscar al equipo técnico. Nosotros hemos aprendido a ir formando un equipo fijo con el que trabajar, pero eso nos ha costado diez años. Y también en esta fase se lleva a cabo la búsqueda de actores.

En este caso teníamos ya a Lourdes. Y con Ana fue algo similar. Yo había trabajado con ella en una compañía de teatro, habíamos hecho una gira de año y medio juntos, la conocía muy bien y pensé que era el personaje que necesitábamos.

Para este corto hicimos casting, pero un casting mental. No le hicimos prueba a nadie porque teníamos claro con quién queríamos trabajar.

## ***Y las localizaciones, los lugares en los que rodasteis el corto, ¿fue difícil conseguirlos?***

ALV: En los cortos, en general, por un lado están las localizaciones que tienes que buscar porque están en el guión, y por otro están las que has incluido porque las conoces previamente. En *Uno más, uno menos* fue muy sencillo, yo conocía bastantes institutos en Getafe y nos dejaron rodar en ellos. Las demás localizaciones fueron las propias casas de las familias y los centros especializados que habíamos visitado durante la fase de documentación.

Localizar fue sencillo, lo que no fue tan sencillo fue rodar en esas localizaciones porque estaban muy retiradas unas de otras.

Normalmente te tienes que organizar el plan de rodaje en función de las localizaciones. A no ser que por una exigencia dramática haya que rodar una escena en un momento determinado y eso cambie el plan de rodaje, pero lo normal es lo contrario.

## ***Rodasteis este corto en vídeo. ¿Porqué elegisteis el vídeo en lugar de rodar en cine?***

ANT: Cuantas más cosas hemos hecho más claro lo hemos visto: lo que queremos es liberarnos del aparataje técnico del cine. Poder ser más libres rodando en el set. Por ejemplo, que los actores no tengan que estar pendientes de no salirse del encuadre, salvo cuando es realmente imprescindible.

Esto todavía fue más lógico en *Uno más, uno menos*, ya que trabajábamos con personas que no eran actores o era su primera película o que tenían una discapacidad. A Lourdes no le podías pedir que estuviera pendiente de una marca de la que no podía pasar.

En este corto era imprescindible el vídeo para poder rodar planos largos, para poder rectificar en plano sin necesidad de estar cortando todo el tiempo.

## **LA NARRACIÓN**

### ***¿Hicisteis un story board antes de rodar?***

ALV: Con *Uno más, uno menos* no hicimos *story board*, no solemos hacerlo en nuestros trabajos. Además, queríamos un rodaje ligero y la parte de la ficción la hicimos con dos cámaras, una con la periodista y otra con Lourdes. ANT: Rodar con dos cámaras fue una manera de cubrirnos, era muy arriesgado pretender que Lourdes repitiera su papel y lo que se contaba era muy sutil.

ALV: Esto nos obligó a ciertas renunciaciones, iluminar para dos cámaras hace que la luz sea un poco plana pero tuvimos que elegir. **En el cine hay dos cosas muy importantes: elegir y renunciar.** Tienes que saber que si renunciabas a algo es porque has elegido otra cosa.

No somos muy esteticistas en cuanto a la planificación. Vemos la escena y decidimos qué necesita. Todo va en función de lo que dramáticamente está ocurriendo. En este cortometraje éramos muy flexibles con la imagen, a veces rodábamos como si realmente estuvieran grabando un reportaje con dos cámaras. Yo estaba con dos monitores y mediante señas daba instrucciones al cámara.

## **EL RODAJE**

### ***Durante el rodaje, ¿cuál es la función de un director?***

ANT. La función del director en un rodaje es ser como un director de orquesta, hacer que todos los instrumentos suenen. Y hay que estar preparado para responder a millones de preguntas que te hacen millones de personas. Uno no tiene planificadas todas las preguntas que le llueven a cada momento y por tanto tiene que estar muy abierto, muy tranquilo, cosa que es casi imposible, sobre todo el primer día del rodaje.

ALV: A veces en el cine se quiere correr tanto que la gente llega y se pone a hacer las cosas sin que haya habido una reunión previa. Nosotros siempre nos juntamos con el equipo antes de comenzar cada jornada y así planificamos el día.

Durante el rodaje el ayudante de dirección es muy importante, es el que gobierna el rodaje. Controla los tiempos, cuando hay que rodar una cosa u otra. Él es el orden y en un rodaje hace falta eso, mucho orden. El cine es muy jerárquico, todo el mundo trabaja junto pero cada uno tiene sus funciones. Y el ayudante tiene que ordenar todo eso. El director se

dedica a un trabajo más artístico, tiene que estar atento a todo lo que ocurre en el rodaje, él es el que sabe cómo es la película y debe dar la confianza al resto del equipo de que todo está yendo bien, que su trabajo es bueno y eres tú, el director, quien les tiene que dar esa confianza.

ANT: El vacío es muy creativo pero si sabes a donde vas.

### ¿Y qué más nos contáis del rodaje de *Uno más, uno menos*?

ALV: En un rodaje surgen situaciones vivas y buenas que suelen ser mejores que las del guión. Los rodajes están para eso. **Un rodaje no es para hacer el guión, es para hacer la película.**



ANT: A Lourdes se le ocurrían un montón de cosas que completaban el guión. Por ejemplo, la secuencia en que ella le pone la mano en el corazón a la periodista y le dice que la quiere. Eso lo incorporamos, no estaba en el guión. Fue porque un día antes del rodaje ella me lo dijo a mí: "tú eres mi hermano, te quiero". Se lo dije a Álvaro y entonces decidimos incorporarlo y hacerlo al día siguiente. *Ver fragmento DVD nº 1.*

El plan era que la actriz no estuviera al tanto de lo que Lourdes le iba a hacer y ver qué pasaba después.

No queríamos que lo supiera para que no fuera una escena falsa. **Las buenas interpretaciones tienen que ver con la verdad, no con la mentira.**

Merryl Streep cobra lo que cobra no por mentir sino por ser verdadera. Hay que aprovechar lo vivo del momento, lo que está pasando en la escena. Esto debe de ser el abecé de cualquiera que haga interpretación.



La escena del sueño de la periodista, en la que ella se pone la mano en el labio imitando un bigote, es una broma que Lourdes me hizo, eso ya estaba en el guión. Y lo del bigote que pinta al principio es algo que ella siempre ha hecho, pintar las revistas, poner bigotes y gafas a todo el mundo. *Ver fragmento DVD nº 2*



Mónica Naranjo nos cedió la canción para el baile final. Tiene sentido porque en ese momento le gustaba a ella. Y también le gusta a muchas personas con síndrome de Down y a los adolescentes. En esa secuencia a ella le poníamos otras canciones, bailaba lo que le echaran. Y encima la cambiaban de vestido, se lo pasaba bomba con el equipo de vestuario y ellas con Lourdes. Lo hicimos porque nos parecía divertido. Pero todo tenía sentido, hasta la letra. *Ver fragmento DVD nº 3*

ALV: El rodaje del videoclip es todo muy cutre, no teníamos pasta, lo hicimos en casa del director de fotografía.

El día de la secuencia de la boda, en que teníamos a toda la figuración esperando vestida de celebración en la iglesia, el que traía las cámaras se durmió. Así que cuando comenzamos a rodar tuvimos que quitar la mitad de los planos que habíamos pensado.

## MONTAJE

### *Y mirando hacia el montaje ¿qué nos contáis?*

ALV: En el montaje quitamos cosas, como una secuencia de un médico porque no funcionaba. Teníamos trece horas de material y al final el corto duró veinte minutos.

ANT: Hay cosas del documental que yo ahora quitaría. Una película nunca se termina porque todo cambia, **el cine no existe si los puntos de vista no están.**

ANT: En esta parte del proceso el montador es fundamental, tiene que aprender a ver lo que es verdad y lo que es mentira y esto no es nada fácil. El director lo tiene que tener claro pero ayuda mucho si el montador hila fino. Puedes poner un plano porque a lo mejor un encuadre es más bonito que otro. Sin embargo, parece que la interpretación del actor nadie la ve, mientras diga el texto y no se trabe siempre está igual. Y eso no es así, no funciona así en absoluto. El actor es lo que hace que te llegue o no te llegue el corto: su voz, la mirada, lo que está sintiendo en ese momento. Si está sintiendo algo se lo va a transmitir al espectador, por eso el montador tiene que tener contacto con la verdad, el montaje no puede ser sólo estético.

ALV: Nosotros tuvimos la suerte de dar con un montador que reunía esas cualidades. La película se terminó de hacer en el montaje. Primero se cuenta la historia y luego en el montaje, afinando, aparece la película.

## DISTRIBUCIÓN

### *¿Cómo os fue con la distribución del cortometraje?*

ANT: La película arrancó rara. Había gente que no la entendía.

ALV: Era una apuesta artística. Había gente que se confundía, que no sabía si era real o no, aunque para nosotros era obvio que se trataba de una ficción. Nosotros hemos buscado esa confusión.

En el Festival de Granada se me acercó un hombre y se me puso a llorar porque acababa de tener un niño con síndrome de Down y su mujer estaba deprimida. Y que a él el corto le había cambiado su visión por completo y que quería que su mujer también lo viera.

Hay gente muy angustiada porque no sabe qué hacer. Ahora, con la película *Yo también*, vamos a países, como Polonia, y la gente los tiene encerrados en casa, no los saca a ningún lado, son un castigo de dios, antes aquí en España pasaba igual.

ANT: Aquí hay personas que aunque el niño vaya a sus actividades de ocio y salga a la calle, hay padres que siguen pensando que es un castigo de dios.

ALV: Nosotros siempre hemos apostado por el tema de la afectividad y el sexo, y eso también es más impactante que la historia de una chica que se integra en el trabajo. Pero la mayoría de las reacciones siempre han sido muy positivas.

ANT: Hubo una chica, en un coloquio de *Trascine*, que contó que su hermano tiene el síndrome de Down. De pronto es como si "salieran del armario", es algo de lo que no se habla normalmente. Y tener la oportunidad de decirlo es un alivio. Y con dignidad, viendo una película que gusta. Para los familiares esto es muy importante.

ALV: En México, en un festival tuvimos una gran ovación y al salir a la calle la gente se nos acercaba y nos decían: "*pero cómo se les ha ocurrido sacarlos*".

ANT: A mi también me preguntaron cómo se me había ocurrido sacar a mi hermana a la luz.

Si no hubiéramos hecho *Uno más, uno menos* no hubiéramos hecho *Yo también*. Sobre todo en cuanto al tema. No estás trabajando con una actriz, estás trabajando con una chica que no es actriz y tiene el síndrome de Down. En *Yo también* la barrera ya estaba traspasada. Fue importante para arriesgarnos. Nos saltamos todo eso con un cortometraje y no con un largometraje de una hora y media, mucho más caro. Nosotros exploramos nuestras posibilidades y eso es muy importante a la hora de dirigir, qué es lo que soy capaz de contar y qué no, qué puedo abordar y qué no. Y cómo lo abordo.

*Uno más, uno menos* costó 30.000 euros, contando la distribución. Pero ganamos dinero gracias a los premios y se vendió a Canal Plus, a Televisión Española, a Canal Nou y a algunas televisiones extranjeras.

## CONSEJOS DE LOS DIRECTORES

### ANTES DEL RODAJE

ANTONIO

Es importantísimo hacer una buena documentación acerca de lo que queremos contar.

Tienes que saber de qué estás hablando, no puedes improvisar.

Hay que documentar cualquier historia, incluso una historia de amor. Puedes ir a hablar con tus padres,, si siguen enamorados y preguntarle qué sienten; o preguntar a un amigo que esté enamorado.

ÁLVARO

Respecto al guión es importantísimo definir bien un conflicto dramático para atrapar al espectador, en la ficción tiene que haber un conflicto dramático. Cuando tienes el conflicto dramático tienes la historia.

Otra cosa que recomendaríamos a los guionistas es que hicieran un curso de actuación, ahí se aprende mucho de conflicto dramático. Yo aprendí más del conflicto dramático en el guión estudiando actuación que en los años que estudié dirección; allí aprendí otras cosas.

### DURANTE EL RODAJE

ÁLVARO

Como tienes que seguir un plan de rodaje dado por las posibilidades del espacio y el tiempo, es decir, tienes que rodar todo lo que sucede en una misma localización aunque pase en momentos diferentes, aconsejaría que cuando estés allí veas qué es más interesante rodar primero, en función del nivel de dramatismo de la secuencia. Tal vez sea más interesante rodar al final del día lo que tiene más intensidad dramática porque los actores están más dentro del papel que al principio, o al revés, pero es algo que debes plantearte.

ANTONIO

Un director tiene que ser un buen comunicador de lo que quiere, expresar bien su idea sobre el corto. E intentar en la medida de lo posible no tomarse las cosas demasiado a pecho. Lo más difícil de un rodaje es tratar con las personas, estar al frente de un grupo. La gente se tiene que sentir valorada, que su trabajo merece la pena, que te está ayudando a hacer algo, no que está a tu servicio, que es distinto. El cine es una creación colectiva. Y aunque el director es el director, y a veces hay que decirle a la gente que por ahí no, hay maneras de decirlo. La gente se tiene que sentir respetada por los jefes de equipo y por el jefe de todo, que es el director. Hay que entender que el trabajo del otro es distinto y que hay que ayudarlo para que el suyo propio se vea mejor. Aquí la elección del equipo, de quien te rodeas, es fundamental.

ÁLVARO

También como director tienes que hacerle entender al equipo que el trabajo de los actores no es lo mismo que el del resto de los técnicos. Los actores no tienen un botón, un resorte, que les hace ponerse a emocionarse o llorar.

Y, por otro lado, no hay que intentar que el actor sea otra cosa que no es. Si tienes a una chica de quince años para hacer una señora de cincuenta años, no lo hagas.

## B. ENTREVISTA A LA ACTRIZ



### BIOGRAFÍA ANA GRACIA

Ana Gracia Soler nació en 1959.

Cuenta con una extensa trayectoria profesional en todos los ámbitos interpretativos. Ana Gracia ha trabajado en cine con directores de la talla de Pilar Miró, Julio Medem o Cesc Gay. Y en televisión ha intervenido en serie como *Compañeros* y *Motivos personales*. También es profesora de la escuela Juan Carlos Corazza.

### PELÍCULAS

**La reina del mate** (1985, Fermín Cabal), **La vaquilla** (1985, Luis G. Berlanga), **Réquiem por un campesino español** (1985, F. Betriú), **Tu novia está loca** (1987, E. Urbizu), **La ardilla roja** (1993, de Julio Medem), **El pájaro de la felicidad** (1993, de Pilar Miró), **Todos los hombres sois iguales** (1994, Manuel

Gómez Pereira), **La niña de tus sueños** (1995, Chus Delgado), **El invierno de las anjanas** (1999, Pedro Telechea), **Krámpack** (2000, Cesc Gay), **Menos es más** (2000, Pascal Jongen), **Cabeza de perro** (2006, Santi Amodeo), **Vidas pequeñas** (2008, Enrique Gabriel), **Camino** (2008 Javier Fesser).

### TEATRO

**Así que pasen cinco años**, dirigida por Miguel Narros, **Edmond**, dirigida por María Ruiz, **El caballero de Olmedo**, dirigida por Miguel Narros, **Don Juan último**, dirigida por Bob Wilson, **El mercader de Venecia**, dirigida por José Carlos Plaza, **La doble inconstancia**, dirigida por Miguel Narros, **Mucho ruido y pocas nueces**, dirigida por Juan Carlos Corazza, **Mujeres al vapor**, dirigida por Consuelo Trujillo, **Familia**, dirigida por Carles Sans. **Una habitación luminosa llamada día**, dirigida por Gerry Mulgrew. **Familia** de Fernando León, dirigida por Carles Sans. **Gatas**, dirigida por Gonzalez Gil, **Casa de Muñecas** dirigida por Amelia Ochandiano. **Comedia sin título** de García Lorca, dirigida por Juan Carlos Corazza.



### SUS COMIENZOS EN EL MUNDO DE LA INTERPRETACIÓN

*¿Cómo comenzaste a actuar?. ¿Por qué te decidiste por el mundo de la actuación?*

Por necesidad. No me veía haciendo otra cosa. La verdad es que era muy pequeña cuando tomé la decisión. Desde niña cantaba, bailaba, dibujaba. Mi necesidad de expresarme estaba ahí desde siempre. Probé con distintas cosas y lo que fue tomando más fuerza fue la actuación. En mi casa, a mis padres, les gustaba mucho el cine. Mis abuelos tenían un cine en mi pueblo, mi tío era el proyeccionista, había mucha relación con el cine, mi madre había hecho teatro de aficionados.

Yo leo desde que tengo uso de razón, el mundo de las historias es algo muy fuerte para mí, me sentía muy unida y muy embebida en las historias, estaba todo el día con las novelas y las películas.

### *¿Cuándo te formaste?*

Vengo a Madrid a hacer el bachillerato y al año siguiente entro en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) y en una carrera universitaria, Psicología, porque en mi casa había cierto miedo de que no iba a poder tirar con la actuación. Hago las dos cosas pero dejo la escuela de arte dramático porque no me gustaba y me meto en unas clases de teatro en la universidad. Ahí estoy dos años y salgo para hacer teatro. Me contrató el profesor, que tenía una compañía de teatro clásico. Pero siempre sentí que me faltaba formación y seguí haciendo cursos de interpretación. Cuando ya llevaba doce años trabajando, inicié un período de formación con Juan Carlos Corazza, mientras trabajaba en compañías como la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

## ¿Cómo llegaste al mundo del corto?

Al principio, cuando empecé, hice muchos cortos. Se rodaban en unas condiciones que no tienen nada que ver con las de ahora: en un fin de semana, día y noche, no había presupuesto. Pero acabé bastante quemada, entre que nadie sabía nada, te machacaban y luego tenías que trabajar durante la semana, lo dejé durante una temporada. Más tarde, justo por la época que rodé *Uno más, uno menos*, empezaron a ofrecerme trabajos. Pensé más acerca de por qué hago cortos y cómo los hago, quería que el corto me diera algo a mí, ya que lo hacía gratis. Y el cortometraje me ofrecía una posibilidad de probar algo que no tenía oportunidad de experimentar a nivel de actuación. Entonces veía si el guión era bueno, si me gustaba y pensaba que quería aportar. O estaba con amigos, una cuestión de cariño. En el caso de *Uno más, uno menos* me interesaba trabajar con Lourdes. Yo tengo un primo con una discapacidad, me he criado con él y veía que era una oportunidad. También éramos amigos, yo había estudiado con Antonio en la escuela de Juan Carlos Corazza.

## ¿Cuál es la diferencia entre rodar un corto o un largometraje?

Ahora hay cortos que parecen largometrajes. La diferencia tiene que ver, a veces, con la inexperiencia, que suele afectar a la organización. Si hay alguien del equipo de producción con experiencia todo es más ordenado. Y la organización afecta a todo lo demás.

En cuanto a la calidad artística, no tiene por qué haber diferencias. Si hay algo en este oficio es que hay bastante vocación y cuando uno se decide a hacer un corto hay voluntad y ganas. Se sufre, pero todo tiene que ver mucho con la disposición y las ganas. Las personas que hacen cortos son gente joven, con mucha energía.

## ¿Y cuáles son las diferencias a la hora de afrontar tu trabajo en el cine o en el teatro?

No hago mucha diferencia porque el trabajo en casa para mí es muy parecido. El trabajo de preparación y estudio va por el mismo lado, no hay diferencia. Aunque en el teatro se ensaya mucho, en el cine tienes que tener decidida una serie de cosas y llevarlo todo un poco más preparado, más hecho. **Pero también más dispuesta a que la novedad surja en el momento del rodaje.** En el teatro hay muchas más decisiones que tienes que ir tomando a medida que las construyes con todo el equipo, hay que acoplarse a este.

## LOS ENSAYOS Y EL RODAJE

### ¿Cómo fue la preparación del papel de Ana?

Todo el tema de mi papel, de quién es ella, una mujer rígida y controladora, muy agarrada y ambiciosa en su trabajo, no me costaba. Sabía que tenía que extremar más por ahí, lo podía preparar en casa yo sola. Lo que más me preocupaba era mi trabajo con Lourdes. Me importaba que ella estuviera cómoda conmigo y yo poder adaptarme a su ritmo. No lo podíamos hacer al revés. Lo primero que hicimos es que Antonio la trajo a mi casa y él se fue. Puse música clásica y comenzamos a escucharla. Fue muy bonito porque Lourdes se quedó en silencio, me miraba, y poco a poco fue apoyando la cabeza en mi hombro. Entonces me empezó a hablar de su madre, que había muerto no hacía mucho. Me hablaba de ella con mucha ternura, y también con dolor de la pérdida. La estuve escuchando un rato, estuvimos hablando de su madre, fue muy bonito. Y ella se abrió. Después nos fuimos de paseo y comenzó el juego, las risas, cotilleamos, hablamos de novios. Y en ese momento ya vi que la cosa iba para adelante. Ella me gustó también mucho a mí, supe que nos íbamos a llevar bien.

En el caso de Ana yo la veía y la comparaba mucho con lo que conozco, esta cosa de una persona muy ocupada, muy preocupada del lugar en el que está. Tiene gente por encima y cuando le toca un trabajo que ella cree que no es lo que merece, lo vive mal. Además está en un momento de su vida que está empezando a caer. Tiene una relación, un amante que está casado. **Al principio ella no ve a Lourdes, no la puede ver porque está en otra cosa,** “a ver tú, qué tienes”, ella va a resolver la papeleta. Lourdes está en lo contrario.

Mi intención y la de muchas de las personas que nos dedicamos a la interpretación, es que la actuación esté viva cada segundo. **Repetir tiene que ver con dejar abiertos los instantes.** Tú no me vas a mirar igual cada vez que hagamos lo mismo, porque si no es algo mecánico. Sabemos adónde tenemos que ir pero no por dónde vamos a ir. Y qué mejor que tener una persona delante como Lourdes que no va a mecanizar nunca nada, porque no es actriz y es alguien que vive el instante.

## ¿Cómo fue trabajar con Lourdes?

Nosotros hacíamos encuentros como si fueran ensayos, los ensayos eran improvisaciones, no podíamos fijar nada, Lourdes es pura improvisación. Tuvimos mucha relación. Ella entraba en la ficción fácil, en el juego. El tema es que luego había que sacarla: "ahora ya hemos hecho el teatro". El trabajo fue por ahí. Yo vi que ella podía sostener la ficción y no tomarse lo que sucediera como algo personal.

El trabajar con Lourdes lo que me levantó es el humor en el trabajo. Yo tiendo a ser muy serio cuando ruedo, aunque esté haciendo una comedia, sonrío cuando dicen acción, pero mientras tanto yo estoy a lo mío. Y con Lourdes fue todo lo contrario, me tuve que aflojar y eso me vino muy bien. Entre toma y toma no preocuparme por mi trabajo. Si me iba a dar una vuelta, me iba con Lourdes a tomar una coca-cola. Ella se divertía mucho, es muy sociable, le gusta estar con gente, se metía con su hermano cuando tenía que rodar, le decía que era un pesado. Lo que comunicó mucho es esa cosa de pasárselo bien, la sensación era que parecía que no estuviera trabajando.



Mi papel era de una periodista que le hacía preguntas. Yo tenía que sostener mi personaje pero al mismo tiempo estar ayudándola a que todo fuera nuevo para ella. Había un margen pequeño para la improvisación, cambiaba el orden de las preguntas, para lograr de ella su espontaneidad. Por ejemplo, en el momento que yo le doy el regalo, aunque siempre intentábamos hacer sólo una toma, algo pasó con la cámara que hubo que repetir. Y al darle el regalo de nuevo, ella dijo: "otra vez". Ver *fragmento DVD nº 4*



Como en la secuencia en la que ella me dice que si me quiero casar con ella. Cuando a ella se le sale el corazón, se le sale todo: no hay diferencia entre el corazón y la carne.. Ver *fragmento DVD nº 5*



En la escena en la que ella me dice que me quiere, que no estaba preparada, a mí me conmovió mucho. Ella expresa mucho lo amoroso siempre, le sale del corazón, es verdad que te quiere y yo lo veía. Y lo de mirar a cámara estaba previsto que si pasaba algo que sorprendiera a mi personaje yo mirase a cámara, porque la referencia es que el que está grabando es el cámara de mi reportaje. Lo que no estaba previsto es dónde iba a ocurrir. Y aquí pasó; era un descoteloque para el personaje. Ver *fragmento DVD nº 1*

Yo sabía que me tenía que dejar llevar con lo que viniese nuevo de Lourdes. Con Álvaro y Antonio le preparábamos sorpresas a ella y sabía que ella iba a venir con sorpresas. Lo que tenía que hacer era estar entregada y abierta a lo que viniera.

## RELACIÓN CON LOS DIRECTORES

A mí lo que me gusta es trabajar de tú a tú con el director. Lo que pasa es que no siempre es fácil. Con Álvaro y Antonio obviamente trabajaba de tú a tú, les había visto crecer y creía que les podía decir todo. Además, ese permiso en los cortos me lo doy, porque si encima que no cobro no puedo decir lo que pienso... Cuando me pagan a veces me tengo que callar alguna.

Un director tiene que escuchar al actor y la mayoría de las veces nosotros trabajamos al revés. Ingmar Bergman decía que cuando empezó como director no paraba de hablar y que cuando se hizo mayor comprendió que quienes tenían

que hablar eran los actores y él callar para ver por dónde el actor estaba empezando a entender su trabajo.

Si el director considera que la actuación es fundamental, que los actores no son un rollo sino los instrumentos para contar la historia, vamos bien. La función del director, como es él quien tiene en la cabeza por donde va la película, es tratar de encajar todo.

## DISTRIBUCIÓN

### ¿Cómo fue el encuentro con el público?

El corto se llevó muchos premios, y Lourdes y yo también, en algún caso compartido. Pero en un festival no nos dieron el premio de interpretación porque decían que el corto era un documental y que yo estaba haciendo de mí, y que todo lo que le pasaba a mi personaje me había pasado de verdad. Me quedé muerta, yo soy actriz.

Hay padres que viven con un hijo con síndrome de Down como un problema pero otros lo viven como un regalo: “mi hijo es un ángel”, “mi hijo me da mucho”, “nosotros le damos pero él nos da más”. Hay una actriz, Silvia Abascal, que tiene una hermana con síndrome de Down, y cuando vio el corto me mandó un *mail* maravilloso. Y con ella, luego que hemos coincidido trabajando, hemos hablado mucho de su hermana, la he conocido. Y a ella le pareció que el corto reflejaba mucho la realidad de las personas con síndrome de Down.

## CONSEJOS DE LA ACTRIZ

Lo primero que les diría es que hagan lo que pueden hacer y que sea algo personal. Que miren qué quieren contar, qué les mueve, qué les toca, qué les conmueve. No se tratar de emular nada, sino mirar que es lo suyo genuino. A veces ocurre, con los muy jóvenes, que de repente quieren contar historias de gente de cincuenta años, de sus padres. Y eso es muy difícil. Que miren más que es lo que ellos conocen, lo que les ronda, lo que quieren expresar.

Además, que pidan consejo y ayuda cuando la necesiten.

Y si se quieren dedicar a la actuación a nivel profesional, yo les diría que estudiaran en una buena escuela. Y que se pregunten qué tipo de actor o actriz quieren ser. Hay actores que viven la actuación como un camino artístico y actores que ponen más atención en su proyección, en el asunto hacia afuera, en tener una carrera profesional. Hay gente que lo mezcla durante un tiempo, pero cuando lo mezclas no aguanta, hay un momento en que tienes que decidirte. El camino artístico es más largo de alcanzar pero tiene más duración. Y humanamente es más jugoso. Y el otro camino al final es más duro y más estresante. A veces van unidos. Hay gente que tiene un camino artístico y mucha proyección, pero que siempre están poniendo el acento en lo artístico.

Lo que tienen que saber los jóvenes es que si realmente quieren ser actores de verdad, en la línea de los grandes, tienen que estudiar toda la vida. Porque si no se agota, hay que seguir alimentando la vena artística siempre. El instrumento somos nosotros y tienes que probar otras cosas. Y esto se hace en clase, tienes que tener un lugar donde poder experimentar.

De joven a veces te confundes, a todo el mundo nos gusta que nos reconozcan nuestro trabajo, que nos digan lo buenas que somos. Pero en este mundo ese aspecto es más peligroso, las tentaciones son mayores. Ésta es la diferencia con el resto de profesiones. Lo malo es cuándo y por qué te dan ese reconocimiento. Que tengas veinte años, hagas una serie de televisión y te persigan por la calle para pedirte autógrafos puede hacer que pierdas de vista lo que realmente quieres.

## C. ENTREVISTA AL DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA



### BIOGRAFÍA JERÓNIMO MOLERO

**Jerónimo Molero** nació en 1962.

Licenciado en Ciencias Económicas, especialidad en Desarrollo económico. Realiza la Especialidad de Cámara y Dirección de Fotografía en el TAI, ampliando estudios en el *National Film and TV School, Beaconsfield (R.U.)* y en la *Escuela Internacional de Cine y TV, S. Antonio de los Baños, Cuba* y en *IORTV, Madrid*, con *Michael Rabiger*. Director de Fotografía, 2º Operador, realizador y fotógrafo en diferentes producciones: Largometrajes, cortometrajes, vídeo clips, corporativos, documentales, spots publicitarios, etc

### FILMOGRAFÍA

**The moon inside you (la luna en ti)**, (2009); **La Tama** (2009); **Teatro real**, (2007); **El viaje de Said** (2007); **Resistencia** (2006); **Padre** (2005); **Sinfonía**

**de ilegales** (2004); **Piel** (2004); **Berebería** (2004); **El examinador** (2004); **Invulnerable.** (2004).

**Gente del pueblo** (2003); **Olivia** (2.003); **El pintor** (2.003); **60 años.** (2003); **El hombre que volaba un poquito** (2003); **Uno más, uno menos** (2003); **Mal de altura** (2001); **Los dardos del amor** (1999); **Sacrificio** (1999); **Circo de pulgas.** (1998).

### EXPERIENCIA DOCENTE

**Teoría de la iluminación.** Instituto Europeo de Diseño, Madrid. (2008, 2009)

**A brief History & Theory of Documentary.** Como ayudante de Michael Rabiger. Mallorca Film Academy. (2.004).

**Talleres de Cámara y Dirección de Fotografía** en el Curso Intensivo de Cinematografía de 2.004. Mallorca Film Academy.

**Taller de Realización documental** en la especialidad de dirección de fotografía. EICTV, S. Antonio de los Baños, Cuba. (2.003).



### SUS COMIENZOS EN EL CINE

Yo en el mundo del cine empecé tarde. Estudié económicas y entré a trabajar en una empresa de servicios audiovisuales que se llama Telson, como economista. Allí me atrajo en tema del cine en general y me puse a estudiarlo. Comencé en el TAI e hice talleres en Londres de iluminación y cámara, que era lo que más me gustaba. Yo ya hacía fotos antes. Álvaro, el director, y yo éramos compañeros de estudios, de eso nos conocemos. Comenzamos a trabajar juntos con su corto anterior, *Los dardos del amor*, y luego hice *Uno más, uno menos* como director de fotografía. Después rodé con ellos *Invulnerable*, como operador de cámara.

### ¿Cuáles son las funciones de un operador de cámara y del director de fotografía?

El director de fotografía, tras hablar mucho con el director de la emoción que hay detrás de lo que está sucediendo en la historia que se va a contar, trata de reforzar su narración con la luz. Busca referencias de otras películas, de cuadros, de fotografías, para llegar a un acuerdo con el director de lo que puede funcionar, a nivel de iluminación, para la historia.

En el equipo del director de fotografía está el operador de cámara, aunque en ocasiones la maneja él mismo, un ayudante, un foquista, un auxiliar, que en el cine carga y descarga los chasis de película. Y luego el jefe de eléctricos con su equipo, que es la mano derecha del director de fotografía, alguien con quien tienes que compenetrarte muy bien.

El operador de cámara es el ojo del director. Le propone encuadres, vas planteando una composición de acuerdo con la escena que tienes delante. Vas buscando la poesía visual de la imagen que tienes delante. Y esto lo logras a través de los movimientos, los encuadres, con aquello que hay delante. Y detrás del personaje, con los colores. A la hora de crear un encuadre hay más elementos, además de la acción que está sucediendo, que ya hablan y transmiten. No es

lo mismo encuadrar a los actores en un determinado ángulo, centrarles o no. Todo esto implica un análisis, un dejarte sentir para saber que comunica más para el espíritu o la emoción que quiere transmitir el director.

A mí me gusta en mis trabajos hacer de director de fotografía y de operador de cámara, encuadrar y poner la luz. De este modo sé mis límites a la hora de mover la cámara.

## EL PROCESO DE PREPRODUCCIÓN

### **¿Cómo preparas tu trabajo?**

A la hora de preparar un trabajo, si, por ejemplo, es de época, busco fotografías de ese momento histórico u otras películas que recreen esa misma época.

Y luego voy imaginando la película, pienso los personajes y su luz, lo cálido, lo azul, lo frío, más o menos contraste, más o menos luminosidad. Todas estas elecciones nos van a hablar simbólicamente del carácter de las personas.

Las herramientas que tenemos en la fotografía son muchas. La forma de cómo encuadras a una persona, desde dónde la encuadras, cómo la iluminas, a nivel sutil te está hablando de cómo es esa persona.

### **¿Qué prefieres digital o cine?**

El corto *Uno más, uno menos* se grabó en un sistema, DVCPPro, que ya está obsoleto, no había salido todavía la Alta Definición, HD. En aquel tiempo era una opción frente al Betacam Digital y elegimos este sistema porque nos gustaba más a la hora de pasarlo a 35 mm, de hacer el cinescopado. Además daba una mejor respuesta en los tonos medios, un *look* más cinematográfico.

Yo prefiero como ideal trabajar siempre en cine, en 35 mm. Y luego realizar un escaneo de la película para poder hacer los retoques. El digital te permite hacer más cosas.

La respuesta del cine, en mi opinión, sigue siendo superior actualmente al video digital. La latitud, que es la capacidad de respuesta de lo que ve el ojo a lo que recoge la cámara, es mayor en el cine. El video digital está evolucionando muy rápidamente, va mejorando, pero el problema está en las zonas más claras, cuando te acercas en la gama de tonos al blanco. Ahí el video pierde información, calidad, frente al cine.

Pero en cuanto al presupuesto el video es más barato. Tú estás grabando en una cinta, un disco duro o una tarjeta y esto cuesta mucho menos. En el cine impresionas una película, que tienes que comprar y revelar, y esto es caro.

Otro tema con el video frente al cine es la profundidad de campo. Las ópticas que se usan en video hacen que la profundidad de campo sea mayor, que los objetos por delante y por detrás de lo que estás grabando estén todos enfocados. Y esto al nivel estético puede que no te interese. Esto fue un problema que nos encontramos en *Uno más, uno menos*. En la actualidad existen cámaras digitales de gama alta que usan ópticas de cine, equiparando así la profundidad de campo con el 35 mm.

Por tanto, la elección entre video o cine va a depender mucho del presupuesto que tengas, el tipo de trabajo que estés haciendo y lo que busques como atmósfera visual.

## RELACIÓN CON LOS DIRECTORES

### **¿Qué destacarías del trabajo con el director?**

Depende mucho de la complicidad que se establezca con el director a la hora de entender y reproducir una parcela de la realidad con los actores. Entender lo que se quiere contar y cómo tú lo vas a acompañar a través de encuadres y luces.

Y luego hay un elemento humano. Tú te metes con la cámara en la secuencia y se tienen que olvidar de ti, tienes que ser parte de la acción que está sucediendo. Hay por tanto un tema técnico, lo que tú puedes aportar a la película como director de fotografía, pero sumado a la relación humana que estableces con el director y los actores. Y todo esto se valora en conjunto.

También hay directores que se acercan a ti porque ven cómo has resuelto en otros trabajos la fotografía y la cámara. Y luego que cuando estés trabajando con el director se establezca una química. En este trabajo, como cualquier relación

humana, no puedes separar tanto lo técnico de lo humano. Estamos hablando de emociones, de relaciones humanas y la sensibilidad, la humanidad, la capacidad de ver es muy importante. Y tiene que haber una compenetración entre el director de la película y el director de fotografía, la relación que se crea entre ellos para hablar de otras relaciones.

### ***Y ¿qué nos cuentas de tu trabajo en Uno más, uno menos?***

Yo nunca había tenido nunca ninguna relación con una persona con síndrome de Down. Cuando me enseñaron el guión me encantó la idea. Álvaro y Antonio son dos personas muy especiales y tratan estos temas con sensibilidad y humor.

Cuando iba a conocer a la actriz, a Lourdes, no sabía cómo comportarme, iba un poco preocupado. Antonio nos presentó y Lourdes se me quedó mirando, me cogió la mano y me la besó. Y yo en ese momento me desmoroné. Estaba pensando en cómo relacionarme y ella me desmontó con su humanidad y cariño.

A lo largo de la película tuve momentos de emociones muy grandes, muy intensas, de esconder mis lágrimas detrás de la cámara. La forma en que Lourdes y Carlos, que hacía de novio de ella, en la escena de la boda, como estaban; había algo muy bonito, de ausencia de ego, de unos seres humanos y ya está. Sin necesidad de pretender nada, de ocultar nada, sencillamente ser, con esa sencillez. Y eso a mí me llegaba muy dentro.



La escena de la boda es una escena muy especial. Le quise dar una luz como de fantasía, más de cuento, más preciosista. Es una ensoñación de ella y quería hacer muy bonita la secuencia. Y cuando ella sale y se encuentran, la cámara gira alrededor de ella. Fue para mí muy especial en cuanto a mi conexión emocional. *Ver fragmento DVD nº 6*



Luego en vídeo conviene evitar la entrada de luces y de contrastes fuertes, por lo que hemos hablado antes de la respuesta que tiene el vídeo a las luces altas, quemadas. Entonces buscamos menos contrastes en la iluminación, sobre todo en las escenas en el aula, cuando la periodista está con Lourdes. Es interior-día, una luz más general, con contrastes suaves. De esta manera, como se grabó con dos cámaras, logramos que la luz fuera pareja, uniforme. *Ver fragmento DVD nº 7*



La escena en que Ana está en su casa tenía un punto más de penumbra, es un momento en el cual aparece que ella tiene un vacío emocional porque no tiene pareja. Ella está un poco en su sombra, en su mundo interior, su vulnerabilidad. Las luces, por tanto, son más contrastadas, más oscuras. *Ver fragmento DVD nº 8*



En *Uno más, uno menos* las partes más de documental, cuando hablan las familias, la iluminación tiene mucho que ver con las localizaciones. La casa con la familia era un lugar pequeño, yo no podía poner muchas luces, con mucho aparataje. No pueden molestar las luces a la cámara si te tienes que mover de un lado para otro. Tienes que dejar libre el campo de acción. Con esas limitaciones colocas las luces que te resuelvan de una manera general, previendo los ángulos que no vas a ver. Menos focos pero más potentes, con cuidado con los contrastes que esto te puede ocasionar. *Ver fragmento DVD nº 9*



En la secuencia en el parque, cuando ella está con su novio y se besa, buscábamos generar algo que era una mezcla de documental, porque era real, ellos eran novios en ese momento. Era una mezcla entre ficción y documental, ellos estaban jugando a ser ellos mismos. Lo grabamos al atardecer, queríamos captar esa luz tan bonita. Les dejamos libres y luego busqué el ángulo más adecuado, me fui a contraluz, jugando con que el sol entrara un poco en cámara. Buscaba dónde colocarme para transmitir la belleza, lo romántico del momento. *Ver fragmento DVD nº 10*

## CONSEJOS DEL DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

Con las cámaras digitales pequeñas hay que tener cuidado, en exteriores y con un sol potente y alto en el cielo, al poner a los personajes de cara al sol. Esto va a generar muchas sombras, porque aunque nos parezca natural, el vídeo responde contrastando mucho más. Entonces puede ser mejor dar la vuelta a la persona y ponerla más a contraluz.

Una herramienta muy interesante y útil y que se puede hacer de manera sencilla es, en un poliespan de 70-80 cm, pegar por un lado papel de aluminio, arrugarlo. El otro lado se deja en blanco. Este instrumento nos sirve para rebotar la luz, y si se mete la luz de frente se pueden rellenar las sombras. Si estamos alejados, para no entrar en cámara, usamos la parte de aluminio. Al arrugarlo no da un reflejo tan puntual, reparte más la luz. Por el lado blanco se rellena de una manera más suave, y lo usamos si nos podemos colocar más cercanos a la acción.

Con los fluorescentes, que es una luz que viene de arriba, dependiendo de dónde pongas al personaje vas a generar más o menos sombras. Una solución es rellenar la luz, reforzar la luz que dan los fluorescentes con las lámparas de papel o "globos chinos". Son una opción barata y muy efectiva. Les pueden poner bombillas más potentes, de 150 ó 200 vatios.

Respecto a la luz tienen que saber que la luz de exteriores es más azulada, más fría, y la luz de una bombilla es más anaranjada.

En cuanto al movimiento de cámara, si no tenemos un trípode bueno, con fricción, yo recomiendo no hacer panorámicas, porque la cámara va a ir dando tirones y no va quedar bien. En este caso es mejor dejar la cámara fija.

Lo que sí animaría es a ser arriesgados, atrevidos. Con un carrito de la compra se puede hacer un *travelling*, o con un monopatín. Ponemos la cámara sobre la tabla, la fijamos con cinta y tiramos de una cuerda.

La cámara en mano da un aspecto más inquietante, refleja más el punto de vista de una persona. Por ejemplo, en una persecución parece que estamos en la piel de la persona que está persiguiendo, das un aspecto a la cámara de ser un personaje más. Pero hay que tener cuidado porque cuanto más teleobjetivo pongas, más te acerques al objeto mediante el zoom, la imagen más se mueve y puede ser un mareo. Si usas la cámara en mano tiende más a usarla en angular.

Para acercarte a un objeto o un personaje lo puedes hacer mediante el zoom o acercándote con la cámara. Con esta última forma la perspectiva no varía, es más real. Pero para eso tenemos que tener un *travelling*, para acercarnos, y que quede limpio. Lo que se puede hacer es combinar ambos, el movimiento de cámara, pero usar también el zoom al mismo tiempo. De este modo queda más integrado.

Lo que animo es a jugar, a experimentar. Que comprueben por ellos mismos qué sucede cuando ves un movimiento de cámara a mano o un movimiento limpio, un zoom despacio o un zoom dando tirones. O una panorámica, o un barrido. Mirar qué hay ahí, emocionalmente qué les viene, qué transmite. Así se pueden dar cuenta para qué puede valer cada movimiento, conocer diversas herramientas y movimientos para utilizarlos a nivel audiovisual. Y lo mismo con la luz. Comprobar qué sucede con un contraluz, con una silueta, con una iluminación desde arriba, que hace que no se vean los ojos.

## D. ENTREVISTA AL MONTADOR



### BIOGRAFÍA NINO MARTÍNEZ SOSA

Nación en la República Dominicana- Después de cursar estudios de cine en la universidad de Santo Domingo realizó la especialidad de montaje en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Baños en Cuba.

Desde 1999 vive en Madrid donde compagina su labor como montador con otras actividades.

### LARGOMETRAJES

**Barrio Cuba**, (2005, Humberto Solas); **La buena nueva**, (2007, Helena Taberna); **Tiro en la cabeza** (2008), **La soledad** (2007) y **Las horas del día** (2003), de Jaime Rosales; **Yo, también** (2009, Álvaro Pastor y Antonio Naharro).

### CORTOMETRAJES

**Hiyab**, (2005, Xavi Salas); **Invulnerable** (2005) y **Uno más, uno menos** (2002), Álvaro Pastor y Antonio Naharro; **Canción de invierno**, (2002, Feliz Viscarret), **La nota final**, (2000 Maite Rivera); **Yo tuve un cerdo llamado Rubiel** (1998) y **Episodio** (1998), de Jaime Rosales.



### SUS COMIENZOS EN EL MUNDO DEL CINE

Desde los trece o quince años tenía claro que lo que quería hacer era esto. Yo soy de la República Dominicana y allá, al menos cuando yo estudiaba, no había una industria cinematográfica ni nada que se le pareciera. Se había hecho un largometraje solamente. Pero lo que sí había era una carrera en la Universidad Autónoma de Santo Domingo que se llamaba Cine. Yo me apunté a hacer esa carrera sin saber que iba a terminar siendo montador.

Luego me fui a la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Baños, en Cuba, donde ya sí tomé un contacto real con el cine, con hacer películas y ahí me quedé estudiando la especialidad de montaje. Luego me salió un trabajo de ayudante de montaje en España, con un profesor que había tenido, Ángel Hernández Zoido. Eso me abrió muchas puertas porque llegué aquí como ayudante de él para hacer una película y luego me salió otra y luego otra y comencé a hacer una vida paralela, por un lado montaba cortos y spots de publicidad, y por otro lado pagaba el alquiler siendo ayudante de montaje, hasta que ya ahora he llegado a un punto en el que puedo vivir de ser montador. Ya he hecho un largometraje, *Yo también*, y digamos que puedo vivir de mi trabajo como montador.

### ¿Cómo fue tu relación con el mundo del cortometraje?

El trabajo de ayudante de montaje y el de montador no tienen nada que ver, el primero puede ser un escalón para llegar al segundo, pero a mí no me llena, me da dinero pero lo que me gusta es montar. Montar cortos de ficción es casi como montar una película de ficción. Lo bueno del corto es que los directores suelen ser más viscerales, suelen arriesgar porque no tienen una presión de estar invirtiendo mucho dinero, ni ellos ni un capital exterior, entonces eso ayuda a que tú también puedas probar muchas más cosas. Te diría que la mayoría de los cortos en los que he participado los he hecho, si no gratis, casi gratis. Los he hecho por amor al arte y probablemente haya trabajado más en algunos cortos que en algunas películas, por eso mismo de la implicación.

### ¿Cómo llegas al proyecto de *Uno más, uno menos*?

Yo comencé a trabajar con Álvaro y Antonio con *Uno más uno menos*. Ahora tenemos una buena relación, yo los considero mis amigos y he seguido trabajando en muchos de sus proyectos.

Ellos llegaron a mí para que les hiciera una copia de trabajo del original. No les había convencido del todo cómo había quedado el corto en su primera fase de montaje. A mí tampoco me gustó mucho lo que vi y como era muy echado para adelante se lo dije. Ellos me propusieron que montara una escena como yo la veía. Monté la escena, la primera

escena en la que se conocen ellas dos. No es una escena complicada pero desde ese momento ya comencé a buscar a Lourdes, esa verdad que tiene, ese sentimiento en oposición a Ana Gracia, que es un personaje más elaborado, más racional. Busqué ese sentimiento para montar la secuencia. A ellos les gustó mucho y me propusieron remontar el corto entero.

## LAS FUNCIONES DE UN MONTADOR

### *¿Y entonces qué hace un montador?*

**Si tuviera que resumirlo en una frase diría que el montador hace la película,** porque hasta que no sale de la sala de montaje no es una película.

El primer corte es un boceto, un acercamiento a la película, no tiene que ser bonito y suele ser largo, es simplemente el esqueleto, son posibilidades de hacia dónde puede ir ese material. No tomas una dirección clara en ese primer corte sino que dejas abiertas las puertas sobre la dirección en la que puede ir la película.

Después el primer corte lo ves con el director. Yo el primer corte lo suelo hacer solo, porque suelo hacerlo cuando aún está rodando el director. Cuando el director se quita el rodaje de la espalda viene a la sala y comenzamos a trabajar. ¿Hasta cuándo? Pues hasta que encontremos la película, o la mejor película posible, o hasta que nos demos por vencidos. Uno siempre tiene la sensación de que no ha terminado. Yo hoy veo *Uno más, uno menos* y veo errores, y mira que con este montaje estuvimos tiempo.

### *¿Cuándo comienza a trabajar el montador?*

Depende de la relación que tengas con el director y depende de cómo te haya llegado el proyecto. Cada proyecto es un mundo. Normalmente el guión te suele llegar antes de que estén rodando, antes de la preproducción. Luego habla contigo el director y te cuenta ciertas directrices formales hacia las que él va a ir agarrándose, que luego son las que tú vas a tener en cuenta para montar solo. Tú sabes que el director está buscando esto.

Cuando lees un guión te lo imaginas en la cabeza y ya sabes cómo quieres que sea esa película, no sabes cómo va a ser pero sí cómo quieres que sea.

A la hora de montar una escena por primera vez lo que haces es releerte la escena en el guión y recordar las sensaciones que te provocó la primera vez que lo leíste y para qué sirve esa escena, qué información nos da.

### *¿Comienzas con las tomas buenas que ya están seleccionadas en los partes de cámara para tu montaje?*

Lo que pasa es que de cada plano sueles tener una toma buena y dos, tres o cuatro de reserva. Eso que llaman reserva para mí es una toma igual de buena que cualquiera y yo no quiero saber cuál es la que más le gustó al director. El material te habla, te grita a la cara, el director está rodando de esta manera para que yo lo monte de esta manera.

Lo que hago normalmente es que una vez que he mirado todas las tomas y decido en mi cabeza la estructura de la escena voy buscando cuál es la toma mejor para cada momento.

Quizá el actor dijo la mejor frase en la toma 4 y eso fue lo que le gustó al director y la marcó como buena. Pero posiblemente el actor hizo una serie de miradas en la toma 1, cuando estaba más desinhibido y no había repetido cuatro veces la misma acción, que son mucho mejores que las que hizo en la toma 4. Entonces yo cojo las miradas de la toma 1 y la frase de la toma 4 y las mezclo. Eso es el montaje.

Evidentemente, hay que verse el material, hay que verlo con ojos de montador, no de espectador. **Hay que ver el material buscando la verdad detrás de la mirada, que es lo que los espectadores ven a los actores.**

### *¿Ese primer corte va sin música?*

Para mí todos los cortes van sin música. La música engaña mucho porque hace que todo fluya o, por lo menos, te da esa sensación. Por lo tanto, es mucho mejor montar sin música.

Luego el músico le pondrá la música en función de lo que tú montaste o el director te traerá una música hecha que le gusta.

Con la música, además, es difícil porque tú montas con una música de la que no tienes los derechos y a la hora de la verdad sabes que no vas a poder pagar esos derechos.



En *Uno más uno menos*, en la secuencia de la boda, Álvaro la había pensado con una canción y yo le sugerí que la hiciéramos con The Velvet Underground, con la canción *After hours*, me parecía que le venía muy bien. Y, claro, nosotros montamos con esta canción sin tener los derechos y no teníamos dinero para pagarlos. Álvaro se puso en contacto con el agente de Lou Reed, le hicimos un VHS para que lo viera, le gustó la idea y nos regaló la canción. Ver fragmento DVD nº 11

### ***¿Como montador qué es la verdad en el cine?***

Pues eso es lo más difícil de definir. No es algo tangible, es algo que tú sientes, que te lo crees o que no te lo crees.

La verdad en los actores es maleable por ti. Por ejemplo, las reacciones de Ana Gracia a lo que le dice Lourdes no son las reacciones de Ana Gracia a lo que le dice Lourdes, son las reacciones de ella sacadas de contexto a lo que le estaba diciendo Antonio en ese momento. Antonio le decía cosas sobre su vida personal y las reacciones que más nos convenían las enfrentábamos a lo que ella estaba diciendo.

¿Qué es la verdad? Es el brillo en los ojos de los actores y que tú sientas ese brillo.

Está también el plano técnico, el foco, la cámara, la iluminación, el movimiento de cámara, pero eso yo lo pondría en un segundo, tercero o cuarto plano, lo importante es lo que siente la gente al ver al actor personificando la idea que tú tienes.

**La verdad es cuán bien está personificada esa idea que tú quieres que se transmita con la escena y con la película.**

## **EL MONTAJE**

### ***El montaje es como una segunda oportunidad, ¿no?***

En el rodaje para rehacer algo tú tienes que mover, dependiendo del equipo que tengas, por lo menos a quince personas, y tienes que mover muchísimo dinero, todo un aparataje logístico, hacer localizaciones, etc. Sin embargo, para montar, y más ahora según está la cosa que con un portátil tú montas en casa, para montar necesitas una persona. Por lo tanto, es más sencillo cambiar las cosas. Es una segunda oportunidad.

En montaje, y en una película más, se suele dar un tiempo de desapego, de desintoxicación de la película. Uno cuando ve mil veces la misma cosa acaba sabiéndosela de memoria. Ya no te sorprende nada. Sin embargo, te separas un poquito de ella y puedes tener la suerte de volver a verla con otros ojos, como si fueras espectador. También influye mucho el hecho de verla con otra persona al lado. Si estoy ahora montando un documental y estoy viéndolo con vosotros haré un ejercicio de proyección sobre vosotros, intentaré ver lo que estáis viendo, eso cambia mi visión. Si lo veo solo, veo los planos que monté ayer.

**Álvaro y Antonio decían que a veces en el montaje alargar unos fotogramas hace que esté mejor lo que montas. ¿Es el montaje algo tan sutil?**

Sí, el montaje se basa en esas sutilezas, **la gran diferencia entre un montador y otro es que cada uno tiene un tiempo y un tiempo.** Según cómo tú percibes los planos y dónde decides acabar. Y está claro que una mirada más larga o más corta te cuenta diferentes cosas. Una mirada pestañeando que podría mostrarte inseguridad, indecisión, no te transmite lo mismo que una mirada sostenida que podría mostrar fortaleza, decisión.

El montaje depende mucho del mundo de los matices, cada plano tiene su música interna que te dice dónde tienes que cortarle.

En el montaje tú eres un gran manipulador, tienes los hilos del títere, que es el actor, y vas moviendo al títere como quieres y se mueve según el al tiempo que esté en plano y las acciones que hace en el plano.

Tienes que desarrollar una sensibilidad técnica de ojo, lo que llaman el ojo del montador, de saber que esto va a pegar mejor con aquello, pero también tienes que desarrollar una sensibilidad sobre qué es lo que estamos diciendo, qué es lo que queremos decir, cómo lo queremos decir.

***Dicen que existen tres películas: la que se escribe, la que se rueda y la que se monta. ¿Te ha pasado eso?***

Cambia mucho. **Tú escribes ideas, filmas palabras y montas imágenes y sonidos, por eso es diferente cada película.**

Cuando tú montas tienes que tomar en cuenta esas ideas que escribió alguien porque son el motor de todo, pero tú estás supeditado al material que tienes. Esa es tu realidad.

***¿Qué aporta la música en el montaje***

Personalmente creo que hay muy pocas películas en las que la música funcione.

Lo normal es que la música entre en el discurso para apoyar cosas que el director no pudo lograr con el lenguaje cinematográfico.

Si yo quiero que dos personas se amen y no sé cómo transmitir ese amor por medio de una mirada o quiero reforzar demasiado ese amor, edulcorarlo, le meto los violines, le pongo clichés que muchas veces ni vienen del cine. A mí eso no me suele gustar pero hay grandes películas que tienen música. Creo que lo lindo en el cine es escuchar y a mí la música me tapa los oídos, me canaliza demasiado hacia una sola emoción, hacia un solo discurso. Es como si el escritor te subrayara las frases importantes de su libro. Y la música suele hacer eso. No siempre, generalizar es de tontos, pero suele suceder.

***¿Cómo ha afectado en el montaje lo digital?***

El cine, hace no tanto, unos veinte años, se montaba solamente en una moviola, que era un cacharro en el que tu cargabas la película propiamente dicha, los rollos de 35 mm e ibas haciendo marcas físicas con un lápiz grueso sobre la película. Había un señor ayudante que te las cortaba, te las pegaba y luego ibas recortando con una guillotina la película.

De unos veinte años a esta parte comenzó el montaje no lineal a tomar fuerza. Los ordenadores se hicieron más potentes y entonces surgieron toda una serie de máquinas muy caras porque necesitaban un hardware muy complejo, pero con el tiempo todo esto se ha ido perfeccionando hasta llegar a hoy en día, en el que cualquier ordenador puede hacer eso. Ya no es necesario tener un hardware para montar, sólo necesitas el software. De esta manera cualquiera puede acceder a un programa de edición.

La historia es que ahora mismo se han abaratado los costes en el cine, no sólo por el montaje sino también a la hora de grabar. Antes para grabar necesitabas alquilar una cámara de cine, pagar negativos, revelado... y ahora mismo con una cámara de unos 3000 euros haces una película con la que puedes hasta ganar festivales.

Hoy en día técnicamente no estás coartado por el dinero. Para un chaval que quiera hoy en día hacer cine es muy fácil, con el móvil, con la webcams, con la cámara de fotos, con la videocámara puede hacer una película y montarla con los programitas básicos que vienen dentro el sistema operativo. De todas formas ellos ya saben mucho. De hecho, la gran mayoría de las cosas que se cuelgan en YouTube las cuelgan jóvenes; ellos mismos las montan, aunque suelen caer en lugares comunes, suelen ser más catálogos de efectos que películas.

## **EL MONTAJE DE UNO MÁS, UNO MENOS**

***Este corto se grabó con dos cámaras, ¿qué supone eso en el montaje?***

Con dos cámaras se grabó la mayoría de la parte de la ficción. La mayoría de las veces que ellas estaban enfrentadas había dos cámaras. Para mí montar dos cámaras es lo mismo que montar una. Si hay dos cámaras hay dos planos y a partir de ahí eliges lo mejor de cada plano.

***La parte de documental tiene muchas particularidades, entre otras, que se siguió rodando incluso empezada la fase de montaje, ¿no?***

Ellos ya tenían un guión escrito que no es evidentemente como el que ha quedado en el corto, pero ellos ya marcaban ese paralelismo entre las dos realidades.

Luego estaba la historia de amor, que es una historia de encuentro entre dos mujeres.

El encuentro de Lourdes con su chico, que es como la contraparte de ella que está sola y triste porque su amante no viene, eso sí creo que se grabó después.

No es habitual que se ruede todavía en la fase de montaje, pero a veces se hace.

### ***¿Cómo fue tu relación con los directores en este corto?***

Para mí ya de entrada fue muy raro porque eran dos y nunca había trabajado así. Eso marcó una diferencia desde el principio.

Me costó entender la relación que había entre ellos dos. Antonio venía también de un proceso personal fuerte, había perdido a su madre relativamente hacía poco. De hecho, este corto está dedicado a su madre, y él traía una carga de que este corto no era solamente un corto, este corto era todo un símbolo. También estaba su hermana. Se estaba exponiendo a pecho descubierto. Eso hacía que fuera diferente cómo él lo asumía a como lo asumía Álvaro. Álvaro era más pragmático y Antonio era más idealista. A mi me costó entender eso, pero cuando lo entendí aprendí que las cuestiones prácticas de cortes y de que si funciona o no funciona son más de Antonio y Álvaro tenía una visión más global.

Por otro lado, ellos se abrieron rápidamente conmigo, les gustó mi forma de trabajar y de entender el cine, mi implicación. Yo no creo que lo importante en el cine sea contar una historia sino comunicarse, que los espectadores sientan algo.

Creo que este corto quedó bien. De hecho, mis primeros premios de montaje me los dieron por éste corto.

## CONSEJOS DEL MONTADOR

De cara al montaje diría que montar es facilísimo, es cuestión de tener claro qué quieres transmitir y centrarte en eso. Yo les diría que fueran a la esencia, un montador es alguien que va a la esencia del material que tiene e intenta resaltarlo sin ser evidente. Les diría que monten mucho porque está claro que conocer la técnica es importante, pero que tienen que saber qué es lo que quieren contar. Y el raccord, que es esta continuidad visual que puede haber entre una acción y otra y entre un vestido u otro, es lo que menos importa.

Primero está la estructura y luego la articulación. Yo primero veo el material, pienso cómo cuento esta escena, hago su estructura. Y para eso busco los mejores momentos de cada plano para montar la estructura. En ese montaje de la estructura no te preocupas de los cortes y una vez ya tienes ese esqueleto estructurado, pegado, entonces ya se articula, ya hay que preocuparse por el corte. El corte donde más se apura es en el montaje final, ahí comienzas a limarlo, pero a la hora de armar una estructura de la escena es lo que menos me preocupa. Si no entendiste bien la escena da igual que esté bien cortada. Lo difícil no es cortar sino contar.

Un consejo como montador es que usen el corte. Es lo mejor para montar, es la articulación por excelencia del cine. El cine está hecho cortando. Los encadenados y los fundidos y las cortinillas me parecen manierismos de mal gusto. Aunque hay películas y películas. Hay películas en las que funcionan las cortinillas porque se hizo para eso, pero normalmente una cortinilla o un encadenado suelen quedar mal. Si sólo se usa como un mero signo de puntuación, si no te cuenta algo, si no ayuda a avanzar la historia, es mejor el corte. A mí me gusta mucho el minimalismo: menos es más.

Dentro del cine clásico el paso del tiempo está marcado por un fundido a negro, la gente lo entiende así ya. En una narración cinematográfica las transiciones y los cortes son como los signos de puntuación. El fundido a negro sería como un cambio de capítulo, el fundido sería como un punto y aparte y el corte como un punto y seguido.

Durante el montaje es importante poder separarse de la película en algunos momentos. Por un lado para separarte del director, con el que se establece una relación muy estrecha al estar muchas horas juntos viendo el material; y por otro lado está el hecho de que el material está constantemente gritándote lo que es y lo que tú hiciste que fuera, entonces ayuda a la película si te olvidas un poquito de eso y comienzas a verlo de otra manera. Luego está lo mismo pero en el microcosmos, en el momento de hacer una escena o tener un problema de montaje. Es muy poco probable que se te ilumine la cabeza estando enfrente de la sala de montaje. De hecho, los montadores definen la idea de la ducha, que sería como el símbolo de la concentración de todo lo vivido y probablemente en ese momento sea en el que descubras la solución.

Yo creo que si alguien quiere hacer cine lo primero que tiene que hacer es comenzar a hacerlo. Ahora es fácil tener los medios. Un corto no tiene por qué ser la película de tu vida y hay que ir haciendo cosas. Yo estudié cine desde el principio, por lo que diría que si alguien quiere hacer cine que estudie cine.

## E. ACERCA DEL TEMA DEL CORTOMETRAJE



*A continuación agrupamos las visiones de cada una de las personas entrevistadas acerca del tema del cortometraje. Nos pareció interesante agruparlas en un mismo apartado en lugar de dejarlas dentro de las entrevistas individuales, pues creímos que es un bloque con entidad propia.*

### ANTONIO NAHARRO. DIRECTOR

Nosotros queríamos hablar de la integración, de lo que significa conocer a otra persona que no es igual que tú.

No pretendíamos hablar de la integración del síndrome de Down en el mundo laboral sino de lo que supone integrarlas en nuestras vidas. Está claro que una cosa no viene sin la otra, es necesario integrarlas en nuestra vida para que luego la integración laboral sea más fácil, para que puedan encontrar trabajos adecuados para ellas. Por ejemplo, en un rodaje, una persona con síndrome de Down en el catering puede ayudar mucho a relajar el ánimo del equipo, creo que esa es una gran capacidad de muchas personas con síndrome de Down, el absorber los malos rollos y suavizar el ambiente.

### ÁLVARO PASTOR. DIRECTOR

Solemos escuchar y ver campañas sobre personas discapacitadas capaces de hacer muchas cosas, de ser autónomos, de acercarse, en fin, a nuestra idea de productividad, a nuestra idea de capacidad. Pero rara vez nos paramos a observar qué tienen ellos que ofrecer, qué podemos aprender y, en definitiva, ¿quiénes somos de verdad los discapacitados? ¿Quién es más capaz? ¿Y de qué?

Para mí entrar en contacto con el mundo de Lourdes, una chica con síndrome de Down, al principio tan lejana a mí, me hizo reflexionar sobre qué quería hacer yo con mi vida. ¿Por qué estamos en el mundo y para qué quiero hacer cine?

Para mí como autor ha sido muy gratificante poder mostrar cómo el contacto con una persona con síndrome de Down puede transformarte en una persona mejor o, al menos, más consciente de las cosas que importan de verdad.

## ANA GRACIA. ACTRIZ

*Uno más, uno menos* habla de que la gente con síndrome de Down tiene mucho que enseñarnos. Y donde tiene que enseñarnos es donde nosotros estamos más perdidos: en aspectos de la humanidad, del corazón, de la compasión y de la fragilidad. Somos frágiles, todos tenemos taras, deficiencias.

Hay un aspecto en el corto que a mí me alivia mucho y es que podemos darnos permiso para ser torpes, que no hay que ser ni tan perfecta ni tan buena en todo lo que haces, que hay otras cosas más importantes que tienen que ver con lo que he dicho antes sobre la humanidad, el corazón, etc.

## JERÓNIMO MOLERO. DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

El corto habla de quiénes son nuestros maestros. Estas personas con síndrome de Down son maestros porque tienen mucho que enseñarnos, de la humanidad, del ser, del disfrutar... Habla de cómo ellos nos rompen los esquemas de una sociedad en la que todo está muy encasillado, muy como debería ser. Y de repente alguien que es sencillamente un ser humano, Lourdes, desmantela todo.

Por otro lado pone sobre la mesa cómo los padres de niños con síndrome de Down desarrollan una sobreprotección, una postura que puede ser egoísta, porque piensan que pueden ser personas demasiado débiles. El corto cuestiona todo esto: qué le ocurre a esos padres, por qué no dejan más libertad a sus hijos, cuáles son sus miedos; si es un miedo a que les pase algo o es un miedo a perderlos.

Este corto plantea aspectos muy potentes que nos pueden dar mucho que pensar sobre la sociedad. Nos remueve por dentro, nos facilita aproximarnos y cuestionarnos a nosotros mismos: cómo nos relacionamos, cuál es nuestra escala de valores, qué es importante para nosotros y qué nos podemos permitir desmantelar.

Otra cosa que nos muestra el corto es cómo ellos, que tienen síndrome de Down, nos enseñan a jugar, nos sacan esa parte lúdica que tenemos olvidada.

## NINO MARTÍNEZ SOSA. MONTADOR

El corto busca que cambiemos la mirada sobre la discapacidad, en este caso sobre el síndrome de Down. Y el corto cuenta los nexos que hay entre todas las personas, independientemente de su número de cromosomas. Eso se ejemplifica en estas dos personas, una con síndrome de Down y otra no; una con cierta altanería porque es una triunfadora, la otra no es una perdedora pero es una persona con síndrome de Down, está claro que no es una ganadora. El encuentro de estas dos es como una balanza, comienza una arriba y otra abajo y luego hay un cambio de balanza y al final terminan las dos unidas. Creo que cuenta ese vínculo que existe en los humanos.

Este cortometraje lo que busca es resaltar el valor humano de las personas con discapacidad y en general de todo el mundo. Todo esto, además, tocado con las pinceladas informativas del documental para que el espectador entre en contexto sobre qué es el síndrome de Down y conozca más esa realidad.

## 6. LA CREACIÓN CINEMATOGRÁFICA



### A. APUNTES PARA LA ESCRITURA DEL GUIÓN

#### EL GUIÓN LITERARIO

*El guión es la historia de la película antes de ser rodada. José Luis Borau.*

*No está escrito para ser leído, sino para ser visto. Graham Greene.*

El guión es el relato escrito de lo que va a suceder en la película y el punto de partida para comenzar cualquier proyecto cinematográfico. El guión parte de un punto, sin dar información sobre los procesos acaecidos con anterioridad, y se constituye como un trayecto que avanza por medio de acciones y conflictos de los personajes hasta llegar a otro punto que se determina como final.

El guión tiene un **lenguaje** propio, al igual que la novela posee un lenguaje diferente de la poesía o el teatro. Frente a los géneros literarios citados, el guión posee una particularidad específica que va a determinar el tipo de lenguaje que lo acompaña: no está escrito para ser leído, sino para ser visto; es decir, las palabras en un guión sirven para describir las imágenes que luego se van a transformar en la película.

## RESPECTO AL LENGUAJE A EMPLEAR

Todo lo que escribimos debe ser “rodable”, es decir, deben ser acciones. Una acción es algo que un personaje hace: andar, comer, llorar, mirar por una ventana, etc. Los pensamientos y los sentimientos no se pueden rodar, tenemos que buscar las acciones con las que contar esos pensamientos o emociones.

Claridad expositiva: frases breves y construcciones sintácticas simples. En el guión no se trabaja con palabras sino con las imágenes que generan las palabras.

La redacción del texto debe realizarse en presente de indicativo, ya que podemos rodar sólo lo que está sucediendo en este momento.

La voz en off debe indicarse en mayúsculas: NOMBRE (OFF):

Las descripciones de los espacios y de los personajes deben ser breves y claras, es decir, han de ceñirse a lo que posteriormente veremos y oiremos en pantalla. Todo lo que se describa deberá tener una traducción visual.

En general, hay que tener muy presente la **ECONOMÍA** del discurso audiovisual: no conviene extenderse más de lo necesario. El lector de nuestro guión literario debe hacerse una idea lo más clara posible de la historia que proponemos.

## LA ESTRUCTURA DEL GUIÓN: EL CONFLICTO

Un modelo clásico de guión es aquel que narra una historia estructurada en torno a un **conflicto** y a la evolución del personaje principal, cuya construcción pasa por tres etapas: el planteamiento, el nudo y el desenlace.

*El primer acto o planteamiento:* el guionista sitúa al espectador. Tiene que hacerle entender de qué trata la historia, quién la protagoniza y cuál es su premisa dramática.

*El segundo acto o nudo:* se centra en el conflicto. Las historias no se cuentan pasando directamente del planteamiento al desenlace, hay que crear un nudo o conflicto, una serie de peripecias que compliquen la acción principal y la hagan interesante. El guionista escribirá un buen segundo acto en la medida en que la acción dramática parezca inalcanzable.

*El tercer acto o resolución:* el final debe completar y explicar la historia para dotarla de unidad. El **clímax** es el suceso más importante de la trama. El conflicto se resuelve en el momento de mayor intensidad emocional del guión. Cuando el guionista no nos ofrece una resolución del conflicto, entonces nos encontramos ante un final abierto.

Escribir una historia en torno a un conflicto significa que nuestro personaje principal tiene una meta, un objetivo a alcanzar pero un acontecimiento o un obstáculo desviarán al personaje de su camino para llegar a su objetivo. Cuanto más concreto es este objetivo, más precisas son las situaciones planteadas: lograr atracar un banco, convertirse en estrella de cine, casarse con el príncipe. Los deseos o motivaciones serán revelados a través de sus acciones, visibles en la pantalla, y por lo que se trasluce de su carácter y de sus intenciones en los diálogos.

Podemos hablar de que existen tres tipos de conflictos:

*El interconflicto.* Para que el protagonista alcance sus objetivos deberá enfrentarse previamente a otras personas que se oponen a él. Puede ser una oposición física, como ocurre en el cine de acción, o una oposición moral, como ocurre en los dramas.

*El intraconflicto.* Lo que impide al protagonista alcanzar sus metas es él mismo, sus dudas, sus miedos, sus esperanzas, etc.

*El conflicto externo.* Las dificultades vienen desde un factor externo, ya sea natural, divino o relacionado con el destino.

## LOS PERSONAJES



Al igual que el conflicto los personajes son los motores que mueven el guión. Algunos guionistas escriben a partir del personaje; otros a partir de una situación, de un conflicto.

El creador-guionista debe conocer a sus personajes para que no sean simples estereotipos. Hay que definirlos de forma precisa, para que sean originales, personales.

Algunos cineastas elaboran fichas biográficas sobre cada uno de los protagonistas, aunque sólo utilicen una parte pequeña de esa biografía. Estas fichas son de gran ayuda para poder conocer a nuestros personajes, para saber cómo van a reaccionar ante cada situación que se plantee en la historia y ante otros personajes. Debemos conocer cuál es su necesidad, qué quiere, qué le impulsa, cuál es su actitud, su carácter, cómo es físicamente y si experimenta algún cambio en el transcurso del guión. Conocer de esta manera a nuestros personajes también nos ayudará a escribir sus diálogos.

Un personaje puede tener contradicciones, puede decir una cosa y actuar de otra forma. El personaje no es el mismo al principio que al final de la película. Se habla de que el personaje tiene un recorrido, una trayectoria a lo largo de la historia. Lo que hace evolucionar al personaje no es la intriga, sino la manera en que él vive los acontecimientos exteriores.

La principal dificultad de la escritura cinematográfica es traducir en imágenes, es decir, en acciones, lo que mueve a los personajes. Esta dificultad requiere del guionista una gran capacidad de imaginación para encontrar situaciones que revelarán el personaje al espectador. En muchas ocasiones se recurre a una voz en off que cuenta qué piensa o siente el personaje, pero no conviene abusar de esta herramienta narrativa.

## EL GUIÓN PASO A PASO

Para escribir un buen guión, hace falta seguir un orden, un proceso. Es como subir una escalera peldaño a peldaño. A continuación vamos a ir explicando los pasos que se pueden dar a la hora de enfrentarse a la escritura de un guión, teniendo en cuenta que esto no es una receta única.

### LA IDEA

Una idea es un argumento dramático completo que sintetiza planteamiento, nudo y desenlace en un párrafo. La idea irá complicándose a medida que el guión atraviese las fases de desarrollo. Nadie puede afirmar que tiene una idea si no es capaz de responder a estas preguntas: ¿Quién es el protagonista? ¿Qué busca? ¿Qué problemas encuentra en su búsqueda? ¿Cómo termina la historia?

Sería una idea:

Un chico atraca un banco y le detiene la policía; o un chico y una chica se enamoran y se van a vivir juntos, pero a él no le dejan sus padres, etc.

No sería una idea:

A finales del siglo XVIII, un policía de Nueva York es enviado a un pequeño pueblo para investigar la leyenda de un jinete sin cabeza.

### EL TEMA

Nace de la lectura profunda de la obra. Responde a la pregunta: ¿qué ha querido mostrarnos el autor/a con la historia?. Casi siempre alberga contenidos filosóficos o morales o antropológicos. Podrían ser temas: la envidia, el amor, el arrepentimiento, etc.

**UNO MÁS, UNO MENOS** es la historia de un posible documental que una imaginaria periodista (Ana) tiene que hacer por compromiso. En él va descubriendo el mundo de Lourdes, una chica de dieciocho años, síndrome de Down, que sueña con ser enfermera y casarse con su novio Carlos. El trabajo y la relación obligada van alimentando un auténtico interés y una verdadera amistad.

## SINOPSIS O *STORY LINE*

Es un resumen muy corto de nuestra historia: debe ocupar como máximo cinco líneas. Debe definir los cuatro puntos de la estructura: cómo y dónde sucede el principio, el primer nudo de la trama, el segundo nudo y el final.

## LA TRAMA

La trama es el argumento completo, sería como el cuento de la película. Los personajes desarrollan sus acciones según el esquema planteamiento-nudo-desenlace y hacen avanzar la acción. Una trama maestra guía o inspira la narración de un relato concreto.

Algunos ejemplos de tramas muy recurrentes en el cine serían:

- **Aventura:** El énfasis recae en el viaje mismo y no en el protagonista.
- **Persecución:** El protagonista persigue o es perseguido.
- **Rescate:** El protagonista trata de salvar a alguien o a algo.
- **Venganza:** El protagonista busca vengarse de algún acontecimiento injusto.
- **Rivalidad:** Dos personajes persiguen un mismo objetivo.
- **Desvalido:** El más débil de la competición vence gracias a su superioridad moral.
- **Amor prohibido:** El conflicto amoroso provoca la ruptura de una regla social, cultural o moral.

Una película ofrece varios relatos dentro del mismo argumento. Como mínimo tres: **la historia del protagonista** (trama clásica que impone su estructura a todo el guión), **la historia de las relaciones que mantienen los personajes** (subtramas), y **la historia que cuenta la evolución interior de los protagonistas** (o arco de transformación).

## LA ESCALETA

La escaleta. Es la estructura de la película por **secuencias**. En la escaleta no se escriben los diálogos, solamente la descripción de la acción principal de cada una de ellas. Y respetando la trama, es decir, contando en **el mismo orden en que lo va a recibir el espectador**.

## EL GUIÓN POR SECUENCIAS

El guión se organiza por secuencias. Una secuencia es una unidad de acción que narra un acontecimiento que sucede en un tiempo y espacio continuos. Las secuencias se componen de un encabezado, una descripción de la acción, los diálogos y las acotaciones. En la descripción de la acción también se pueden dar detalles del decorado, la ambientación y la personalidad de los personajes. Los diálogos deben identificarse claramente, así como los nombres de los personajes que hablan. Por esta razón, se suelen situar en el centro de la página. Las acotaciones pueden informar sobre el estado anímico de los protagonistas y sus acciones mientras dialogan, y se escriben normalmente entre paréntesis.

Cada secuencia es como una ficha o una pieza y debemos trabajar con cada una individualmente.

## EL ENCABEZADO

Sigue este orden:

- La palabra secuencia.
- El número que le corresponda.
- El lugar donde se desarrolla la acción.

- Si es interior (bajo techo) o exterior (al aire libre).

- Qué momento del día es: día, tarde o noche.

## Ejemplo de una secuencia

### SECUENCIA 1. AULA INSTITUTO. INTERIOR. DÍA

(Descripción)

Finales de agosto en Madrid. Hace calor. Estamos en una típica aula de instituto. Apenas hay unos cinco o seis estudiantes de segundo de bachillerato, alejados los unos de los otros para evitar que se copien. El profesor reparte los exámenes boca abajo mientras da las instrucciones pertinentes.

(Diálogos)

#### PROFESOR (serio):

Hasta que no os diga no le deis la vuelta. Poned todos los libros y carpetas en el suelo. No quiero ver nada en los pupitres, sólo el examen y un boli. Tenéis cinco minutos para leerlo y preguntar cualquier duda que tengáis, cinco minutos. Luego no voy a contestar nada.

## LA PRÁCTICA DEL GUIÓN

Durante nuestra práctica con niñas/os y jóvenes en procesos de escritura de guiones hemos ido constatando cómo algunas de las ideas que exponemos a continuación pueden hacer fluir la imaginación con mayor facilidad a la hora de enfrentarnos a una hoja en blanco. Los directores y guionistas de *Uno más, uno menos* nos ofrecieron algunos consejos para la escritura de un guión, a estos consejos sumamos algunos más que son fruto de nuestra propia práctica.

### Empujar a la creatividad

La escritura de un guión, y de cualquier relato, no siempre surge de manera espontánea. En ocasiones es necesario dar ciertos empujones a nuestra imaginación. Acotar y poner límites a veces puede ser un elemento favorecedor de la creatividad.

Entre las lecturas favoritas de La Claqueta se encuentra un libro titulado *La gramática de la fantasía*, de Gianni Rodari. De esta lectura hemos extraído algunas ideas para trabajar la fantasía en la creación de historias. En lugar de empezar con un papel en blanco, ofrecer a las niñas/os y jóvenes ciertas premisas de partida que van a despertar su imaginación y a posibilitar una escritura más fluida. Algunas de estas premisas de partida podrían ser:

- Varios lugares donde suceda una historia. Por ejemplo: inventar una historia que suceda en una selva, un aeropuerto y una gran ciudad.

- Varios de los personajes de la historia. Por ejemplo. Un viejo mafioso y una mujer muda.

- Uno o varios objetos. Ejemplo: una caja en un parque.

- Ofrecer el comienzo de la historia.

- Y, ¿por qué no?, ofrecer el final de la historia.

### Buscar ideas cercanas a nuestra propia realidad

Muchas veces nos empeñamos en crear historias muy complejas que se alejan demasiado de nuestra realidad. Esto es algo que les sucede con mucha frecuencia a los niños/as y jóvenes al escribir guiones para luego hacer un corto. Inventan historias sobre realidades fantásticas que luego difícilmente pueden ser rodadas con los medios de los que disponemos. O quieren hacer guiones sobre realidades tan alejadas de las suyas que es muy difícil que resulten historias creíbles. Un adolescente siempre será capaz de escribir un guión mucho más interesante si habla de lo que conoce, que, por ejemplo si escribe la historia de un matrimonio en crisis tras la marcha del hogar de los hijos.

### Biografías de los personajes

Para ayudarnos con la invención de los personajes protagonistas de nuestro guión, nos ha resultado muy interesante

partir de unas fichas de biografía sobre las que el alumnado pueda comenzar a trabajar. Estas fichas deberán pedir, al menos, los rasgos físicos de los personajes, sus características de personalidad, su carácter y temperamento, sus deseos, sus miedos y sus objetivos en la historia.

Hay que definirlos de forma precisa, para que sean originales, personales.

Luego es probable que no utilices toda esa información escrita sobre los personajes pero será como la punta de un iceberg, los/as espectadores sólo verán la punta pero intuirán la riqueza que hay debajo.

Este trabajo nos va a ayudar para que sepamos cómo van a reaccionar ante las diversas situaciones en las que les va colocando la historia. Por ejemplo, si sabemos que nuestro personaje es muy hipocondríaco y miedoso será más fácil crear las acciones y reacciones que va a tener si en nuestro guión tiene que ir a un hospital.

### Trabajar el guión con fichas

Va hemos visto que las características propias de escritura de un guión hacen que la acción esté dividida en secuencias, cada una de ellas con una entidad propia, en la que se desarrolla una acción concreta que sucede en un mismo lugar o tiempo. Enfrentarnos a la escritura del guión desde un primer momento incluyendo los diálogos puede resultar muy arduo. Nuestra propuesta para simplificar esta escritura es ir de menos a más, es decir, escribir primero unas fichas que correspondan a la descripción de la acción que sucede en cada secuencia.

Con estas fichas podemos jugar también a cambiar el orden de los acontecimientos para así dar con la historia que más se ajuste a lo que queremos contar.

Una vez decidido el orden desarrollamos cada una de las fichas de acuerdo con las normas de escritura del guión, es decir, ponemos su encabezado, el desarrollo de la acción y los diálogos de los personajes con sus acotaciones.

Ejemplo:

Ficha 1	Ficha 2	Ficha 3
En la plaza del pueblo hay un grupo de personas charlando animadamente.	Por la carretera que sube al pueblo llega un coche cargado hasta arriba de bultos. El coche lo conduce una extravagante mujer.	Sentadas en la puerta de una casa dos mujeres esperan impacientes la llegada de Manuela

El orden de esta historia podría ser el de las fichas o también tendrían sentido las siguientes combinaciones: ficha 2 – ficha 1 – ficha 3 o ficha 3 – ficha 2 – ficha 1.

Una vez decidido el orden en el que se sucede la historia, desarrollamos cada ficha como una secuencia.

<u>Sec 1. Plaza del pueblo. Ext/día</u>	<u>Sec 2. Carretera pueblo. Ext/día</u>	<u>Sec 3. Puerta casa. Ext/día</u>
<p>Un pequeño corro de hombres y mujeres de mediana edad están sentados en la plaza.</p> <p><b>María</b> (riendo) ¡Menudo susto te llevaste ayer!, ¿eh?</p> <p><b>Juan</b> ¡Madre mía! Creía que no salía de la acequia.</p> <p><b>Enrique</b> (sarcástico) Si es que ya no estás para andar tu solo por ahí.</p>	<p>Por la carretera que sube al pueblo llega un coche medio destartado, cargado hasta arriba de bultos.</p> <p>El coche lo conduce una extravagante mujer con el pelo despeinado y fumando en pipa.</p>	<p><b>Encarna</b> (preocupada) ¿Y cómo vendrá esta vez?</p> <p><b>Juana</b> No sé, hija, vete preparando para cualquier cosa, ya sabes cómo es ésta.</p> <p><b>Encarna</b> Ay, señor, si es que una no gana para disgustos.</p>

## Trabajo con los diálogos

Una de las grandes dificultades del guión es la escritura de unos buenos diálogos.

Como ya hemos comentado, cuanto más conozcamos a nuestros personajes más fácil será escribir lo que van a decir. Un pequeño truco que nos puede ayudar es leer los diálogos que escribamos en voz alta a nuestros compañeros/as, familia, etc. De esta manera apreciaremos más fácilmente si son diálogos naturales o artificiales.

Precisamente esta dificultad a la hora de escribir diálogos, que no resulten demasiado artificiales o complejos a la hora de interpretarlos, nos ha hecho plantearnos otras posibilidades. Las niñas/os o jóvenes con los que trabajamos, a la hora de enfrentarse a la escritura del guión, encuentran serias dificultades tanto para escribir unos buenos diálogos como para memorizarlos e interpretarlos. En estos casos nos ha resultado de gran ayuda trabajar los diálogos desde la improvisación y no desde su escritura previa. De esta manera trabajamos la comprensión de la esencia de la secuencia, qué sucede y cuál es la reacción de cada uno de los personajes, para desde ahí improvisar una interpretación de la que surjan, de forma natural, unos diálogos durante el propio ensayo. Estos diálogos se van fijando poco a poco a lo largo de los ensayos, permitiendo a nuestro alumnado interpretaciones más frescas y naturales.

## El tiempo

Todo guión maneja dos coordenadas: el espacio y el tiempo. El espacio son los lugares en los que se desarrolla la acción. El tiempo es el momento en el que sucede la historia: día, noche, durante un año...

Pero también la propia narración tiene un tiempo, un ritmo. Para marcar este tiempo existen diversos recursos:

- La elipsis es un recurso narrativo que supone la supresión de alguna parte de la acción o un salto en el tiempo. Puede ser hacia el pasado, flashback, o hacia el futuro, flashforward.

- La cuenta atrás es un recurso que suele funcionar muy bien y es muy sencillo: hacer que el protagonista tenga que resolver algo en un tiempo determinado, como, por ejemplo, desconectar una bomba.

## Dosificar la información

Resulta muy interesante jugar con lo que sabe el espectador y lo que sabe el protagonista. Este juego produce lo que conocemos como suspense y sorpresa.

En el suspense el espectador conoce algo que el protagonista no conoce y puede suponer un peligro para él. Un ejemplo muy claro es cuando el espectador ha visto que el protagonista se dirige sin saberlo hacia una trampa.

La sorpresa, en cambio, supone introducir una acción o una información que el espectador no se espera. Suele utilizarse mucho en las películas de terror para asustar al espectador.

Otra forma de jugar con la información es la anticipación. Al público en general le gusta mucho anticiparse a lo que va a suceder en la historia. Podemos ofrecerle pistas falsas que le conduzcan hacia un determinado final, sorprendiéndolo al terminar de una manera que ni se imaginaba. Estas pistas falsas también se pueden dar para generar más suspense a la historia o para conducir hacia una sorpresa que el espectador no haya podido anticipar.

## El gag repetitivo

Un detalle tanto visual como verbal que se repita varias veces a lo largo de la historia, bien para caracterizar a un personaje o bien para hacer reír al espectador, es un recurso muy recurrente en el cine.

## B. FASES DE CREACIÓN CINEMATOGRÁFICA. EQUIPOS TÉCNICOS Y ARTÍSTICOS

A lo largo del proceso de creación de una película van a intervenir un gran número de profesionales. Vamos a hacer una descripción de los diferentes equipos y personas que participan en una película, dividiéndolos según sus funciones y las tres etapas de creación de una película: preproducción, rodaje y postproducción. Esto es sólo una guía de algunos profesionales y las funciones que realizan en una película, sobre todo cuando hablamos de películas con un presupuesto elevado. Cuando nos enfrentamos a producciones de bajo presupuesto las necesidades del equipo se adecuarán a nuestras posibilidades.

### FASE DE PREPRODUCCIÓN

#### EQUIPO DE PRODUCCIÓN

**El productor/a ejecutivo/a.** Es quien pone en marcha todos los dispositivos para que la película se haga realidad. Aunque en muchas ocasiones es el director o el guionista quien se pone en contacto con el productor para iniciar el proceso de realización de una película. Pero el productor va a estar desde el comienzo del proyecto y es el dueño de la película, es decir, quien tiene los derechos de explotación de la obra y de todo su contenido. Su primera tarea será hacer un análisis del guión, proponer ideas o cambios, estimar los gastos de la película y ver si su realización es realmente factible y rentable.



Algunas de las fuentes de financiación para una película van a ser:

- Recursos propios:** el capital de la empresa productora.
  - Coproducciones** entre distintos países o distintas productoras.
  - Créditos bancarios.**
  - Subvenciones de entidades públicas.** En España las ayudas, principalmente, provienen del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), dependiente del Ministerio de Cultura. Otras ayudas provienen de las Comunidades Autónomas o de los programas europeos.
- Estas subvenciones se van a conceder a priori o al proyecto inicial y/o a posteriori, una vez finalizado este.
- Adelantos de distribución.** Las distribuidoras adelantan parte del dinero para adquirir los derechos de distribución de la película.
  - **Venta de derechos de antena por anticipado.** Las cadenas de televisión ayudan a la financiación del film comprando los derechos de exhibición por anticipado.
  - **Ingresos** que se van a obtener una vez finalizada la película: taquilla, derechos de antena, venta y alquiler de DVD e ingresos provenientes de merchandising, entre otros.

Actualmente la realización de una película se ha abaratado, debido a un menor coste de los equipos de grabación y a la posibilidad de grabar en sistemas de vídeo en vez de utilizar película cinematográfica, cuyo coste y revelado es muy elevado. Por ello, si se quiere emprender un proyecto cinematográfico de bajo presupuesto es posible iniciar éste adaptando su coste a nuestras posibilidades económicas. Además, en el caso de los cortometrajes son muchos los miembros de los equipos técnicos y artísticos que trabajan en la película de manera gratuita, ya que es una forma de aprender, experimentar y de darse a conocer, como una carta de presentación para proyectos posteriores. Esto abarata considerablemente el coste de la producción de una película, aunque va a haber algunos gastos, dependiendo de las características que queramos que tenga nuestro proyecto, difíciles de evitar.

Dentro del equipo de producción está **el jefe/a de producción o director/a de producción**. En esta fase de preproducción se va a encargar, entre otras funciones, de:

- Contratación del equipo artístico y técnico.
- Alquiler y compra de equipos y material técnico necesario para la filmación.
- Coordina y presupuesta las tareas de búsqueda de localizaciones, solicitando los permisos necesarios.

## EQUIPO DE DIRECCIÓN

**El director/directora.** Una vez leído el guión literario el director comienza su trabajo en la fase de preproducción transformando el guión en imágenes.

Las principales tareas de las que se encarga el director en esta fase son:

- Elaboración del guión técnico. Es una planificación detallada y ordenada de todos los planos, así como de todos los elementos necesarios para la puesta en escena de la historia.

Como apoyo complementario utiliza el *storyboard*, que es una presentación, a modo de cómic en dibujos o fotografías, del guión técnico, o sea, de cada uno de los planos y los movimientos que se van a realizar.

Tanto del guión técnico como del *storyboard* hablamos más detenidamente en el apartado de herramientas para la planificación.

- Búsqueda de localizaciones (los lugares donde se va a rodar la película), junto con el equipo de producción y el director de fotografía.
- Realización de ensayos con actores y actrices. Es recomendable poder ensayar antes con los miembros del equipo artístico.

Los ensayos nos van a permitir:

- A) Constatar, o no, que los actores elegidos en el casting son los más indicados.
- B) Permitir a los actores y actrices se conozcan entre sí, sobre todo entre aquellos personajes que van a tener muchas interacciones durante el desarrollo de la historia.
- C) Acabar de pulir el guión literario y permitir añadir las sugerencias de los actores y actrices sobre sus personajes.
- D) Probar y ensayar algunos de los movimientos y acciones más complejas que se van a realizar durante el rodaje.
- E) Aclarar cualquier duda que tengan los actores sobre su personaje.

**Ayudante de dirección.** Su función principal en la preproducción es la elaboración del **plan de rodaje**, donde se establece el orden de filmación de los distintos planos y secuencias de la película. Este orden casi nunca es el mismo en el que aparecen en el guión de la película, ya que éste se organiza atendiendo a distintos aspectos de la producción.

## EQUIPO ARTÍSTICO

**Los actores y actrices** son elegidos normalmente mediante un proceso de cásting. Pero hay muchos directores/as que trabajan habitualmente con una serie de actores y actrices o tienen muy claro cuál es la persona que se ajusta perfectamente a uno de los personajes de la película. También puede ser que por cuestiones comerciales y de popularidad y respuesta en taquilla el productor o el director elija a determinados actores o actrices.

Hay empresas y profesionales que asesoran al director/a a la hora de realizar un cásting, recomendando a determinados actores o actrices

El resto de los equipos técnicos y artísticos también preparan el trabajo que van a realizar en el rodaje durante la fase de preproducción. Hemos incluido estas tareas dentro de las funciones que realizan en el rodaje.

Algunos consejos a la hora de elegir a los actores/actrices.

- A) No cerrarse a la idea inicial que teníamos de los personajes cuando escribíamos el guión, que nos puede dar una imagen mental preconcebida de los actores.
- B) Valorar la fotonía de los actores. Para ello debemos valorar su imagen delante de la cámara.
- C) Observar y valorar la dicción del actor, ya que su voz va a ser muy importante en el resultado final de su interpretación.
- D) Informar de las exigencias del papel, tanto en el aspecto físico como en condiciones del rodaje.

## RODAJE

El rodaje de una película de ficción suele durar entre cinco y ocho semanas. En él participan como mínimo unos cincuenta profesionales entre actores, técnicos y otros colaboradores. Como media se suelen obtener unos tres minutos de grabación buenos por día de rodaje, aunque depende del tipo de secuencias que se grabe cada día. Una página de guión equivale aproximadamente a un minuto de proyección. Pero como ya dijimos anteriormente las producciones de bajo presupuesto cuentan con menos personas en los diferentes equipos que realizan todas las tareas.

## EQUIPO ARTÍSTICO

**Los actores y actrices.** Son una parte fundamental en cualquier proyecto cinematográfico. El espectador, en muchas ocasiones, no va a reparar en un error de iluminación o un movimiento de cámara mal ejecutado. Pero una mala interpretación puede echar por tierra todo el trabajo de una película.

Es por ello que el diálogo con los actores y actrices tiene que ser constante, especialmente con el director. Pero también con el resto de los equipos. El director/a va a delegar en el rodaje muchas de las cuestiones técnicas en su equipo y se debe dedicar a la preparación de las secuencias con los actores y actrices. Este diálogo es el que va a permitir un buen resultado y por ello el actor necesita, en muchos casos, claridad en las ideas e indicaciones del director/a sobre la interpretación de su personaje.

El director/a debe estar abierto a las sugerencias de los actores y las actrices y no aferrarse a la idea que él tiene sobre la interpretación. O sea, debe dejar trabajar a los actores con libertad pero también tener en cuenta que él/ella es el responsable final de la película y que, por tanto, debe velar por el proyecto común que representa un rodaje entre todas las interpretaciones. Este equilibrio entre la visión del director/a del personaje y las aportaciones de los actores es una cuestión muy importante, y cada director/a y cada actor o actriz tienen unas características y necesidades propias que van a tener que estar sujetas a diálogo durante un rodaje.

A continuación vamos a incluir algunos consejos, siempre teniendo en cuenta que en el campo de la interpretación en particular, y del cine el general, cada intérprete o director tiene características e ideas propias que va a aplicar en su trabajo.

A) El director/a puede seguir las interpretaciones de los actores mediante un monitor en el rodaje. Esto le va a ayudar a comprobar que lo que la cámara está captando se corresponde con su visión de lo que desea.

B) Es bueno no realizar muchas tomas innecesarias de cada plano, pues, en general, van perdiendo frescura.

C) Los actores deben interaccionar entre ellos durante el rodaje, no sólo en el momento que les toque actuar, sobre todo aquellos que interpretan personajes que tengan muchas secuencias juntos.

D) Los diálogos y las acciones en el cine suelen ser más rápidos que en la vida real y, al igual que los gestos y las voces, no se corresponden, en muchas ocasiones, con situaciones sacadas de la realidad. Pero suelen quedar mejor de esta manera pues si no podemos caer en conversaciones y acciones pesadas o aburridas. Esto va a depender en gran medida de las características de los actores y de la visión artística que tenga el director/a sobre su película.

## EQUIPO DE PRODUCCIÓN

**Los diferentes miembros del equipo de producción** se van a encargar, entre otras funciones, de:

-Fijar los horarios, horas de llegada de los diferentes equipos y las tareas a realizar, controlando que todo se cumpla en el tiempo previsto.

-Solicitar los permisos de rodaje necesarios y realizar el cierre de calles, así como mantener el silencio durante el rodaje.

-Distribuir información al equipo y organizar los viajes y traslados.

-Organizar las comidas y habilitar zonas de descanso.

-Supervisar el envío diario del material grabado.

## EQUIPO DE DIRECCIÓN

**Director/a.** Elige el encuadre de la cámara y dirige a los actores. Toma la decisión de repetir un plano o darlo por válido. Va a trabajar con todos los jefes de departamento dando instrucciones de cómo quiere que se lleve a cabo la película. Además, debe dar su visión de la película a todo el equipo, sabiendo que es él quien toma las decisiones creativas finales.

**Ayudante de dirección.** Es el vínculo entre el director y el resto del equipo. Debe vigilar que el plan de rodaje se cumpla, controlando todos los detalles necesarios de cada plano para que estén a punto antes de ir a rodarlo. Va a pedir al director de fotografía el tiempo estimado para la iluminación de los planos. También se va a encargar de dar la señal de entrada a un personaje, dar las instrucciones a los extras y vehículos en escena.

**Auxiliar de dirección.** Se encarga de los temas relacionados con el decorado y las localizaciones. También va a entregar a todos los equipos las modificaciones que se produzcan sobre el guión original.

**Script.** Se encarga de evitar todos los fallos de continuidad (raccord) entre los planos. El raccord afecta a la colocación de objetos, el vestuario, el maquillaje, la posición de los actores, el texto, los ángulos de mirada, el eje de acción. Además de vigilar estos detalles, anota en las hojas de script lo que se va rodando cada día, las razones por las que se repiten las tomas y su duración.

## EQUIPO DE FOTOGRAFÍA

**Director/a de fotografía.** Es el responsable de la parte visual, tanto técnica como estilística, de la película. Traduce el guión a imágenes, diseñando la iluminación y definiendo los encuadres de cámara según el criterio del director. Trabaja muy unido con el director/a analizando la estructura de cada secuencia, el sentido de la iluminación y el papel que juega la cámara a nivel narrativo y dramático. Junto con el director/a de arte definirá la atmósfera que deberá marcar la película.

También elige el material de iluminación, el tipo de material virgen (sensibilidad y grano), así como los lentes y filtros de la cámara.

El director/a de fotografía va a trabajar junto al director muy intensamente en la fase de preproducción, pues debe conocer todos los aspectos del rodaje, como localizaciones, número de actores, tipos de movimientos de cámara, etc., para poder planificar su trabajo. Y porque la estética visual de la película debe estar consensuada con el director/a.

En ocasiones también desempeña el trabajo del operador de cámara.

**Operador de cámara.** Es la persona que maneja la cámara. Organiza estéticamente el encuadre según la decoración y prepara los travellings y movimientos de cámara con el maquinista.

**Ayudante de cámara o foquista.** Su principal trabajo es medir y mantener el foco durante la toma de las imágenes y dar los datos al script para que los incluya en el parte de cámara. Corroborra la posición de los actores y actrices antes de cada toma y se encarga del mantenimiento de la cámara y sus accesorios.

**Auxiliar de cámara.** Es la persona que se responsabiliza de la carga y descarga del material en el chasis, de marcar en las latas su correcta identificación y de llevar un control del material negativo. Ayuda al asistente y anota las tomas filmadas. En ocasiones es quien anota las tomas en la claqueta y la pone frente a la cámara en cada nueva toma.

**Eléctricos y electricistas.** Siguen las instrucciones del director de fotografía para el montaje de la iluminación, manipulando los focos y demás elementos necesarios para la iluminación.

**Maquinistas.** Son los operadores de la maquinaria especial, es decir, grúas, travellings, etc., que permiten hacer los desplazamientos de cámara durante los ensayos y en el rodaje.

## EQUIPO DE SONIDO

Muchas de las películas están grabadas con sonido directo. Aunque posteriormente vamos a poder corregir algunos aspectos durante la postproducción, la recogida de los diálogos y todos los sonidos de ambiente durante el rodaje va a ser fundamental para un buen resultado de nuestro trabajo. En muchos casos las cámaras disponen de micrófono pero es preferible disponer de un buen equipo de sonido externo.

**Jefe/a de sonido.** Decide la posición de los micrófonos, y se coloca en la mesa de control de sonido escuchando con unos auriculares para ir ajustando los volúmenes y tonos de grabación. Siempre está pendiente de ruidos ajenos al rodaje que pudieran distorsionar la grabación.

**Microfonista.** Bajo las indicaciones del jefe/a de sonido, se encarga de sujetar la pértiga con el micrófono y colocarla en la posición adecuada para la mejor captación del sonido, guardando siempre las mismas distancias y moviéndola en dependencia de los diálogos o de los sonidos que se van a grabar.

## DEPARTAMENTO DE ARTE

### Director/a de arte

El director/a de arte es la persona encargada de diseñar lo que se ve físicamente en una película. Comienza su trabajo al principio de la preproducción, desarrollando bocetos y propuestas desde la escenografía hasta la personalidad de los personajes, es decir, su forma de vestir o los muebles que tendría en su casa. Diseña y dirige las construcciones o elección de los decorados, preparándolos para el rodaje.

Trabaja de común acuerdo con el director/a de fotografía desde el planteamiento inicial para definir las gamas de colores que darán a la historia una atmósfera determinada, participando también en la elección de las localizaciones.

Es el responsable final y coordina a los departamentos de vestuario y maquillaje.

**Attrezzista.** Se encarga del manejo de la utilería, es decir, de todos aquellos objetos de decoración que serán utilizados por los personajes.

**Jefe/a de vestuario.** Selecciona el vestuario y los complementos que usarán los personajes, realizando los retoques necesarios durante el rodaje.

**Maquillador/a.** Es responsable del maquillaje de los personajes, así como de la elaboración de su caracterización. Está siempre en el set, pendiente de hacer retoques, matando brillos y compensando el maquillaje.

**Peluquero/a.** Elabora los peinados de los personajes y en ocasiones también afeita, lava, corta o tiñe el cabello de éstos. Durante el rodaje está pendiente de que no se deshagan y hace retoques entre tomas.

## FASE DE POSTPRODUCCIÓN



En la postproducción se agrupan todas las modificaciones, tratamientos y arreglos que le hacemos a la película después de la etapa de rodaje. Las labores que se realizan son: el montaje, tanto de imagen como de sonido, la sonorización y mezcla de sonido, y todos los procesos que se llevan a cabo en el laboratorio hasta la obtención de la copia final.

**Montador/a.** El montador/a se encarga de unir un plano con otro hasta lograr la estructura definitiva de la película. Además, define el estilo final de la película, haciendo de una serie de planos independientes la unidad y sentido de la historia.

El director/a toma las decisiones finales y el montador/a las ejecuta en la mesa de montaje. Pero un montador/a además va a ayudar a definir aspectos como, entre otros, el ritmo, la duración de los planos, los puntos de corte exactos, etc., aportando un nuevo punto de vista a la idea del director/a. Por tanto, un diálogo fluido y abierto entre el director/a y el montador/a va a permitir enriquecer la película y no convertir al montador/a en un mero operario.

**Jefe/a de sonido.** Va a añadir primero los sonidos que no están en la pista de sonido directo: efectos, música, doblajes. Luego, en el proceso de mezcla, se ecualizan todos los sonidos y se unen las distintas pistas que tenemos (sonido directo, sonido ambiente, efectos, música...) en una sola.

**Técnica de laboratorio.** Se encarga del revelado de la película, se corta el negativo, como paso previo al montaje. Luego, a las órdenes del director de fotografía, realiza el etalonaje, que consiste en igualar la calidad e intensidad de las luces de los distintos planos y crear efectos lumínicos. Después se tiran copias positivas para su proyección en las salas de cine.

## C. HERRAMIENTA DE PLANIFICACIÓN

El guión es una sustancia básica, la primera del cine pero no la sustancia primordial ni la única. Una vez tenemos nuestro guión es necesario seguir un proceso creativo cinematográfico antes de llegar hasta el final de nuestro camino: la película. A lo largo de este camino hay que tomar una serie de decisiones visuales que no siempre están indicadas en el guión. Se trata, pues, de poner el guión en imágenes, de visualizar la película, y para ello partimos de nuestro guión literario para crear una serie de herramientas que nos ayudarán durante el rodaje.

Para la transformación en imágenes el cine cuenta con un elemento fundamental de su lenguaje narrativo, su unidad mínima y básica de expresión: el plano. El plano es un bloque de espacio y tiempo, es el fragmento de acción que recogemos desde que damos al botón de grabación hasta el instante que detenemos la grabación.

Lo que exponemos a continuación son esas herramientas que nos van a servir para visualizar la película y los documentos que nos van a ayudar a llevar a cabo el rodaje, pero en ningún caso se trata de elementos que deban encorsetarnos a la hora de buscar nuestro propio estilo creativo. Dentro del mundo del cine nos encontramos con directores que utilizan todas estas herramientas, algunas o ninguna. Una vez conocida la técnica seremos capaces de inventar nuestro propio estilo, pero para comenzar os recomendamos pasar por los procedimientos habituales.

### GUIÓN TÉCNICO

Una vez que ya tenemos terminado nuestro guión literario pasamos a la fase de imaginar visualmente nuestra historia, plasmarla en forma de planos y pensar en lo necesario para su puesta en escena. Esto lo hacemos en lo que se llama el guión técnico.

En el guión técnico definimos los siguientes elementos:

- El emplazamiento de la cámara y los tamaños de plano: plano general, plano medio, primer plano...
- Ángulos de la toma: picado, contrapicado, a ras de suelo...
- Los movimientos de cámara: panorámica, steadicam, travelling...
- Las transiciones entre planos: fundidos, encadenados, desenfocados...
- Efectos narrativos: juegos de luces o efectos de sonidos.
- Colocación de los personajes y sus movimientos dentro del encuadre.

Todas estas indicaciones hacen que el guión técnico sea una herramienta importantísima para los diferentes equipos, ya que tiene información para cada una de sus áreas de trabajo. Así la persona que realice la producción sabrá qué necesita cada plano (actores/actrices, equipo técnico, decorados, atrezzo, etc.). Igualmente le pasará al equipo de fotografía, al de sonido y al de arte.

El guión técnico es una herramienta viva, es decir, que a lo largo del rodaje va a ir sufriendo transformaciones en función de los cambios que, sobre la marcha, se decida que mejoran la historia. Podríamos decir que el guión técnico no está definitivamente terminado hasta que se ha terminado de rodar todo.

Existen muchos modelos de guión técnico. A continuación recogemos algunos tipos pero os animamos a ir confeccionando vuestros propios modelos en función de vuestras necesidades.

### HOJA DE DESGLOSE SECUENCIA 3

SINOPSIS SECUENCIA:	
PERSONAJES	PERSONAJES:
	EXTRAS:
LOCALIZACIONES:	INTERIOR:
	EXTERIOR:
	PLATÓ:
	DÍA:
	NOCHE:
UTILERÍA:	SONIDO:
VESTUARIO:	MAQUILLAJE:
	EFECTOS ESPECIALES:
ILUMINACIÓN:	EQUIPO DE CÁMARA:
NOTAS:	

### GUIÓN TÉCNICO

Descripción de la acción	Cámara (tipo plano, movimiento cámara...)	Audio

Nº PLANO	IMAGEN			AUDIO	
	¿QUÉ SE VERÁ? Indicar todo tipo de referentes que aparecerán en el plano y su distribución en el mismo	PUNTO DE VISTA Picado, contrapicado, normal, inclinado	CÁMARA Fija, paneo, travelling, en mano, zoom	EFECTOS	¿QUÉ SE OIRÁ?





secuencias, pero en el plan de rodaje se realiza una agrupación por localizaciones sin tener en cuenta la continuidad cronológica de la acción del guión. Esto permite ahorrar tiempo y, por lo tanto, dinero.

El plan de rodaje se muestra en un gran cuadro, la llamada hoja de rodaje, dividido en sectores que van indicando aspectos tales como: decorados, el día de rodaje, fechas, las localizaciones en interiores o exteriores, intérpretes y figuración y las necesidades específicas del rodaje.

El orden del rodaje suele venir determinado por diferentes aspectos como la disponibilidad de las localizaciones y del equipo de actores y actrices.

Pero uno de los criterios que casi siempre se sigue es, como dijimos, el de rodar todas las secuencias que aparecen en la misma localización antes de pasar a la siguiente localización. Esto evitará tener que trasladar todo el equipo dos veces al mismo lugar.

La climatología también juega un papel importante al establecer el orden del rodaje. Es recomendable comenzar por los exteriores y luego seguir por las localizaciones en interiores. De todas formas, también conviene tener un plan de rodaje alternativo por si en algunas de las localizaciones de exterior no se pudiera rodar a causa del clima.

En cuanto a las localizaciones en interior, es interesante agrupar los planos que tengan el mismo tipo de iluminación para no tener que estar cambiando la iluminación, que lleva mucho tiempo, y ya hemos dicho que en el rodaje el tiempo juega un papel muy importante.

Por otro lado es recomendable, en la medida de lo posible, mantener el orden narrativo de la historia para facilitar la interpretación de los actores y actrices, pudiendo actuar según la curva dramática de la historia.

Otras consideraciones que deben tenerse en cuenta en el plan de rodaje para un mejor rendimiento del trabajo son: la duración de los planos, la dificultad dramática de la escena y la cantidad de elementos que participan en ella, la figuración, el empleo de mecanismos específicos de movimiento de cámara (grúa, travelling...) y los efectos especiales, que requieren una preparación y un cuidado especial para evitar riesgos físicos.

## PLAN DE RODAJE

	DÍAS	DÍAS	DÍAS	DÍAS
Día de rodaje				
Fecha de rodaje				
Nº Secuencia				
Día o noche				
Interior o exterior				
Localiz. o estud.				
Nº páginas guión				
Nº página desgl				
Localización				
Decorado				
Personajes				
Animales / Vehic.				
Figuración				
FX				
Material técnico				
Citación técnicos				
Citación actores				
Varios				

### Móviles

Localización  
 Producción  
 Dirección  
 Cámara

## APUNTES PARA EL PROCESO DE MONTAJE

El montaje es la fase final de la película, en la que se le da su forma definitiva para ser proyectada en las pantallas.

A la sala de montaje llega una selección del material que hemos grabado y es ahí donde el montador, junto al director, va a organizar la película unificando los diferentes tiempos que están en juego: el tiempo real del rodaje, el tiempo representado en la película y el tiempo experimentado por el espectador.

Para ello van a realizar, entre otras, las siguientes acciones, encaminadas a establecer la estructura definitiva de la película:

Título: Uno más, uno menos

Producido por:

Alvaro Pastor P.C.

Formato: 35mm Blanco y negro

Dirigido por:

Alvaro Pastor y Antonio Naharro

Duración: 20min.

Fecha de rodaje:

Entre el 15 Ago – 15 Sep.

DÍA	INT/EXT	DECORADO	SEC Nº	PRINCIP		SECUNDARIOS				
				L O U R D E S	A N A	M A D R E L	M A D R E C	E D U C A D O R	D O C T O R	E N F E R M E R A
1	Int/Día	Iglesia Hospital	9, 20, 6							
2	Int/Día	Casa familiar Lourdes Despacho centro int. Despacho doctor	7, 10, 1, 5, 11, 16, 17							
3	Int/Día	Habitación instituto Pasillo instituto	1, 3, 5, 5b, 4							
4	Int/Día	Habitación instituto Habitación vacía	8, 8b, 14, 18Sec., Crédit Finales							
5	Ext/Día Int/Tarde	Taxi / Calles de Madrid Casa Madre de Carlos Casa de Ana	2, 13, 19, 12							

- **Seleccionar las tomas a utilizar.** Durante el rodaje se hace una preselección de las tomas válidas, pero es en el montaje donde vamos a tomar la decisión definitiva. Se tendrán en cuenta **aspectos técnicos**, por ejemplo, que se haya introducido el micrófono u otro elemento no deseado en la toma; **estilísticos**, en cuanto a movimiento de cámara o iluminación; **y el trabajo de los actores o actrices**, aquellos momentos de su interpretación que nos parecen mejores.

- **Organizar el relato.** Aquí vamos a poner en orden las diferentes secuencias, estructurando el relato cinematográfico tal como figura en el guión. Además, hay que recordar que la película no se rueda siguiendo el orden del guión sino atendiendo a otros criterios, como vimos con anterioridad.

FIGURACION	NECESIDADES	ATREZZO
20 Invitados boda 1 cura, 1 enfermo	Travelling	Flores, traje de novia, carrito de hospital, goteo de suero, batas de enfermera.
3 personas 1 bebé	Video cámara mini DV., cintas de vídeo	Televisor, carrito de bebé, aditamentos propios de un despacho.
1 bedel		Periódico con foto de Aznar, lápices de colores, cigarrillos, cenicero, grabadora, fotografías familiares de Lourdes, fotos de una perra, aditamentos propios de una clase de instituto.
	Música en directo, cámara mini DV.	Libreta y bolígrafo. Vestuario para créditos finales
1 taxista	1 taxi	Teléfono móvil, cigarrillos, contestador automático, premio tipo estatuilla, fotos familiares de Lourdes, portarretratos, foto de Ana recibiendo premio, foto de Ana con su amante

La organización de la estructura del relato va a generar diferentes tipos de montaje:

**Montaje lineal o continuo:** se estructuran las secuencias siguiendo un criterio que respete el orden cronológico de la historia. Hay una relación causal entre las secuencias que hacen avanzar la historia.

**Montaje alterno:** las diferentes secuencias de cada historia se alternan o intercalan y no tienen una relación causal directa entre sí. Es un montaje muy característico de las películas corales, en las que no hay una trama principal, sino un crisol de historias vinculadas por un nexo interno.

**Montaje paralelo:** presenta dos secuencias diferentes que se desenvuelven en espacios distintos pero comparten el tiempo en el que se desarrollan sus acciones respectivas. Es un recurso muy utilizado en las películas de suspense en las que vemos en paralelo una secuencia de una víctima que está a punto de ser asesinada y la policía que acude a rescatarla.

También podemos alterar en el montaje la temporalidad en la que se desarrolla nuestra película mediante la utilización del **flashback**, donde el montaje nos muestra una acción que transcurre en el pasado de nuestra acción inicial o el **flashforward**, que nos muestra algo que sucede en el futuro de una acción presente.

- **Establecer las relaciones de continuidad entre los planos: el raccord.** Se trata de establecer una fluidez en el relato, sin saltos y alteraciones, es decir, que los planos presenten puntos en común entre sí. Algunos aspectos de raccord que hay que abordar son:

- A) Los movimientos de las acciones de los personajes u objetos, logrando una continuidad entre ellos en los cambios de plano.
- B) Los objetos presentes en la escena: si alguien bebe vino en un plano, en el siguiente plano la copa deberá tener un poco menos de vino.
- C) La luz: los distintos planos de una misma secuencia tienen que tener una luz similar.
- D) El sonido: la continuidad sonora favorece el paso más fluido de un plano a otro.

Hay otra cuestión de la continuidad o raccord muy importante: **los ejes de mirada o de acción.** Aunque este aspecto viene marcado por el rodaje, es decir, ha tenido que ser planificado por el director durante la grabación, es en el montaje donde vamos a tenerlo en cuenta, con el objetivo de no provocar confusión en el espectador.

En una secuencia determinada, llamamos eje de mirada o de acción a la línea imaginaria que discurre entre los ojos de dos personas que se miran o la línea del movimiento de un sujeto que se desplaza por la acción. Si nos saltamos esa línea al colocar la cámara para rodar distintos planos, el espectador no va a tener una idea clara del espacio en el que están los personajes, cuáles son sus posiciones y las de los objetos que intervienen, dando una impresión errónea de la relación espacial entre un personaje y otro o de la dirección de un movimiento. Es lo que se conoce como **salto de eje**.

Para evitar esta situación debemos respetar, a la hora de colocar la cámara, una línea que marque un ángulo de  $180^\circ$  entre los personajes y/o sus movimientos



En este ejemplo, en una situación de plano-contraplano de dos personajes, la planificación sería la siguiente:



Partimos de este primer plano, donde la cámara 1 realiza un plano del personaje situado en la posición A.



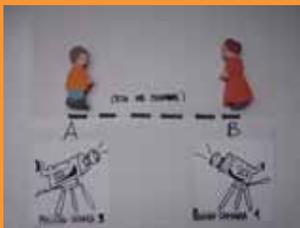
En el siguiente plano situamos la cámara en la posición 2



Al espectador le parecerá que los personajes miran en la misma dirección, no dando la sensación de que se encuentran el uno frente al otro y creándole, por tanto, confusión



Si, por el contrario, colocamos la cámara en la posición 3, en la que se mantienen ambos planos sobre un eje de  $180^\circ$  grados,



Aquí no se produce un salto de eje con respecto al plano 1, consiguiendo la imagen correcta y no causando desorientación al espectador.



-**Realizar las transiciones entre planos.** Hay diferentes elementos que unen los planos y se pueden usar, según el tipo, para denotar un paso del tiempo o un cambio de situación. Algunas de las transiciones más usuales son:

**A) Corte:** es la unión simple de dos planos.

**B) Fundido:** una imagen se disuelve o emerge lentamente sobre un fondo de color, habitualmente negro.

**C) Encadenado:** las imágenes A y B se superponen una sobre la otra hasta que desaparece la primera paulatinamente.

**D) Cortinillas:** es el efecto visual que permite sustituir una imagen por otra de una forma gradual, logrando que desaparezca una imagen para ser reemplazada por otra. Las cortinillas pueden adoptar formas muy variadas, como una página que pasa, una imagen que desaparece en espiral, en círculo, en rectángulo, etc.

-**Marcar el ritmo de la película.** Se trata de elegir el dinamismo o el tempo de nuestra obra. Además de aspectos como el movimiento de cámara o de los personajes, en el montaje se establece fundamentalmente gracias a la relación y elección de los planos y a la duración de los mismos.

Por ejemplo, una misma acción la podemos mostrar a través de diferentes planos: primero el lugar de una acción con un plano general y luego un personaje dentro de la acción con un plano medio. O iniciar la secuencia con una serie de planos detalle de corta duración de los objetos de un espacio y luego mostrarnos un primer plano de un personaje. Esta última opción va a crear en el espectador una mayor sensación de suspense.

Otro ejemplo: el paso de un plano general a otro más cerrado concentra la atención del espectador en el motivo del plano final, así como el paso de un plano corto a uno largo sugiere relajación y una desaceleración del ritmo. Asimismo, los planos de corta duración o una sucesión de primeros planos contribuyen, en general, a crear un ritmo acelerado.

-**Alterar el tiempo de grabación.** En el montaje podemos manipular la duración del tiempo en el que se desarrollan determinadas acciones de nuestra película. Esto lo vamos a lograr introduciendo **congelados**, donde la imagen queda inmovilizada; **acelerados o ralentizados**, donde la acción cambia la velocidad en la que se desarrolla; **invirtiendo el orden**, por lo que la acción retrocede desde el final al punto en que se originó; **realizando elipsis en las acciones**, es decir, eliminando algunos momentos de la acción que se está desarrollando.

-**El sonido y la música** van a tener una influencia muy importante **tanto en el ritmo** de nuestra película como en otros aspectos: la **continuidad de la acción**, permitiendo que ésta fluya más suavemente; **contribuir a la creación de sensaciones** como la soledad, el miedo, la alegría que queremos transmitir; **concentrar la atención del espectador** hacia algunos pasajes concretos de nuestra película; **reforzar** los ambientes de las localizaciones donde transcurre la acción o de algunos sonidos como pasos, apertura de puertas, golpes, etc.

**Otras normas de gramática cinematográfica:**

-**Cortes en movimiento.** Es la unión de dos planos cuando hay un movimiento de cámara. Si a un plano en movimiento le queremos unir otro estático es conveniente esperar a que finalice el movimiento. Si, por el contrario, queremos que a un plano estático le siga otro en movimiento, lo conveniente es que el plano en movimiento se introduzca antes de que éste arranque. Y para encajar dos planos en movimiento es mejor que su dirección, velocidad y angulación sea similar.

-**Ley de los 30°.** Si montamos dos planos consecutivos de un personaje en el mismo tamaño o ángulo, pueden parecerle al espectador no un corte sino un salto. Es conveniente variar al menos la posición de la cámara sobre su eje unos 30°.

## 7.- EL CINE EN EL AULA

*Muchas de las ideas que se reflejan a continuación proceden del libro de Alain Bergala "La hipótesis del cine: pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella", editado por Laertes. Alain Bergala es cineasta, crítico y profesor de cine en la Universidad de París. Estuvo al frente del plan nacional que se implantó en los centros de enseñanza de Francia en el año 2000 y que pretendía el desarrollo de las artes y la cultura en la escuela. Hemos intercalado en el texto algunas citas del libro en cursiva.*



*Hemos distinguido dos apartados dentro de esta aproximación al cine en el aula: el análisis de la creación y la práctica de la creación. Si bien el primero forma parte de los objetivos que desarrolla Trascine, el segundo aspecto, la práctica de la creación, desborda los fines que el programa pretende.*

*Aun así, hemos incluido este elemento porque cada vez son más los centros educativos que, con su alumnado, realizan pequeños cortometrajes en el aula, y queríamos mostrar un modelo que pudiera servir de apoyo a esta apuesta creativa y pedagógica.*

La utilización más frecuente del cine en el aula ha sido como apoyo didáctico al profesorado, es decir como una herramienta y un material que complementa, o sirva de punto de partida, a las explicaciones del profesorado o del libro de texto.

Así, el género de ficción se ha utilizado comúnmente para contextualizar, por ejemplo, una época o un personaje histórico. También, más recientemente, para trabajar lo que se conoce como educación en valores, reforzando la idea y el sentido que el autor ha pretendido en su obra con las opiniones de los espectadores, a través de un cine fórum.

El género documental han sido utilizados mayoritariamente mediante aquellas obras con un contenido de carácter más divulgativo, en áreas de conocimiento como las ciencias naturales, la historia, la ética, la filosofía u otras.

Es decir, en la escuela ha habido una aproximación al cine que podríamos denominar de tipo lingüístico: como un objeto que analizar y desentrañar, fijándonos más en el contenido que en el continente. En definitiva rehuyendo de tratar el cine como arte de creación, con un lenguaje y unas características narrativas propias.

Lo que nos gustaría aportar son unas breves reflexiones sobre la utilización del cine en el aula como disciplina artística y experiencia de creación desde dos ejes principales:

A) Entender el proceso de la formación de las imágenes que el alumnado ve en una pantalla, acercándose a entender el proceso creativo y la toma de decisiones que conforman la creación de una obra cinematográfica.

B) Que el uso del cine en el aula pase porque el alumnado haga el ejercicio de realizar sus propias creaciones cinematográficas, experimentando las emociones que este hecho conlleva, la experiencia del "hacer".

Si optamos por este modelo es porque creemos que es la mejor forma de alcanzar la idea que Alain Bergara desarrolla en su libro: que el cine puede constituir para los más jóvenes, como lo fue para el autor y para muchos de nosotros y nosotras, no sólo un entretenimiento, sino un elemento fundamental en nuestra educación sentimental y en nuestra formación como personas.

*... esos niños que hoy se deben encontrar en una situación parecida a la mía durante la infancia: desheredados, alejados de la cultura, esperando una improbable salvación, sin muchas oportunidades de salir adelante sin la escuela y un objeto elegido al que aferrarse.*

## UN PRIMER PASO HACIA UN MODELO DE UNA PEDAGOGÍA DE LA CREACIÓN

*Puede haber una pedagogía centrada en la creación tanto cuando se miran las películas como cuando se realizan.*

*Se deja escapar una parte esencial del cine si no se habla del mundo que la película nos da a ver al mismo tiempo que se analiza la manera en que nos lo muestra y en que lo reconstruye.*

A la hora de ver una película en el aula deberíamos olvidarnos por un momento de su ideología, de su contenido, e incluso alejarnos de aquello que los críticos y expertos han opinado en relación al mensaje de la película. Es decir, huir de un modelo con el que, generalmente, se ha abordado la literatura en el aula y que se ha aplicado, con excesiva frecuencia, al cine.

Lo que deberíamos es ver la película junto a los alumnos y alumnas intentando compartir las dudas y las emociones que el creador ha tenido en su elaboración. No preguntarnos qué es lo que el autor ha querido contar en la película sino intentar situarnos en el proceso de creación que el autor ha tenido que realizar, irnos al instante donde el autor tuvo que hacer dos hechos importantes en todo desarrollo artístico: elegir y renunciar.

## ¿CÓMO HACER ESTO?

*"... buscar una aproximación sensible al cine como arte plástica y como arte de los sonidos (sí, de los sonidos y no del diálogo en cuanto a vector de sentido), en el que las texturas, la materias, las luces, los ritmos y las armonías cuentan tanto o más que los parámetros lingüísticos".*

Cuando en La Claqueta tuvimos que plantearnos el programa *Trascine* como una campaña de sensibilización de espectadores, entendimos que ésta debería pasar por una experiencia de creación por parte del alumnado participante, a partir de los cortometrajes incluidos en el programa. Por ello, en la sesión que se desarrolla en el aula, buscamos que el alumnado cree un guión partiendo de las imágenes de una secuencia de un cortometraje que le mostramos sin sonido alguno. Para entender cómo una sucesión de planos son suficientemente atractivos, dan la información necesaria y tienen la fuerza precisa para mostrarnos una acción y el desarrollo de unos acontecimientos, al margen de los diálogos de los actores y las actrices.

En la práctica posterior, a partir de la secuencia que han escrito, la acción inicial es planificada y grabada por ellos y ellas, lo que va a dar un resultado diferente para cada uno de los grupos. El objetivo buscado es que los participantes pongan en juego su capacidad de crear, tomando, como decíamos antes, una serie de decisiones a nivel narrativo.

Para finalizar la sesión lo que hacemos es analizar y diseccionar la secuencia original junto al alumnado, fijándonos en todo aquello que la rodea, "analizando" las elecciones que tomó el director o la directora, junto al resto del equipo, en cuanto a la iluminación, los movimientos de cámara, los planos, los sonidos, etc.

Este tipo de proceso, donde se analiza la forma y no el fondo, las elecciones estéticas frente a los diálogos de los actores y actrices, entendemos que concuerda con un modelo pedagógico de la creación. Con el que se trata de que el alumnado vea que esa acción que transcurre frente a él podría haberse mostrado de otra manera al resultado que vemos finalmente. Y entienda que estas elecciones que hicieron el director y su equipo, entre otras muchas posibles, estaban encaminadas a provocar en el espectador un conjunto de sensaciones y emociones.

Este modelo de análisis de la creación es el que nos va a llevar a la práctica de la creación.

## LA PRÁCTICA DE LA CREACIÓN

*El arte (incluso tan socializado e industrial como puede ser el cine) es aquello que resiste a la pura lógica y que se debe a la intuición y la soberanía del artista, que le lleva a elegir, a tomar decisiones en las que imprime su personalidad profunda, sus obsesiones, sus aversiones y sus gustos, y aquello que lo constituye como sujeto único.(.....) La escuela, si quiere acercarse al cine como arte, tiene que desembarazarse de una vez por todas de la vieja idea escolástica según la cual hay una buena manera, y sólo una, de decir algo y de filmar una escena y un plano.*

*El arte de la creación cinematográfica pone en juego tres operaciones mentales simples: la elección, la disposición y el ataque.*



A) **Elegir:** escoger algunas cosas de lo real; entre otras posibles. En el rodaje: decorados, actores, colores, gestos, ritmos. En el montaje: tomas. En las mezclas: sonidos aislados, ambientes.

B) **Disponer:** situar las cosas unas en relación con las otras. En el rodaje: los actores, los elementos del decorado, los objetos, los figurantes, etc. En el montaje: determinar el orden relativo de los planos. En las mezclas: disponer de los ambientes y los sonidos aislados con las imágenes.

C) **Atacar:** decidir el ángulo o el punto de ataque sobre las cosas elegidas y dispuestas. En el rodaje: decidir el ataque de la cámara (en términos de distancia, eje, altura, objetivo). En el montaje: una vez elegidos y dispuestos los planos, decidir el punto de corte de entrada y salida.

Nos gustaría dar algunas pistas que puedan servir de ayuda al iniciar esta tarea, basándonos en la experiencia de trabajo de creación cinematográfica con niños, niñas y jóvenes que la Claqueta ha desarrollado en estos años. Sabemos que cada experiencia y cada grupo son diferentes, pero nos gustaría compartir con el profesorado y el alumnado algunas ideas que han guiado nuestro trabajo.

Éstas complementan aquellos consejos que los profesionales del cortometraje *Uno más, uno menos* nos han dado y que figuran en las entrevistas. Nos vamos a centrar aquí en todo lo que tiene que ver con la parte de planificación y el rodaje, ya que en el cuaderno hay un apartado que tiene más que ver con el proceso de creación del guión.

### 1. EL CINE Y SU PROPIO LENGUAJE

El lenguaje cinematográfico tiene algo de “poco natural”: los planos, movimientos de cámara, posición, eje, etc., no forman parte de nuestro modelo habitual de comunicación, que pasa más por el lenguaje y los gestos.

Los niños, niñas y jóvenes ven el cine como una sucesión continua de imágenes, sin percibir conscientemente los diversos planos y movimientos que conforman una secuencia cinematográfica. Para ellos, por tanto, es difícil, en principio, contar una historia que ellos han imaginado con un carácter lingüístico, mediante imágenes y sonidos, y gestionar su planificación y la puesta en escena.

Una práctica que puede contribuir a superar esta dificultad es hacer pequeños ejercicios previos de conocimiento de los fundamentos del lenguaje audiovisual y analizarlos con posterioridad. En estos ejercicios lo importante no es que los participantes piensen qué es lo que quieren contar, sino que a partir de una situación dada analicen cómo la utilización de uno u otro plano, movimiento o altura de la cámara va a variar la sensación que les produce como espectadores y la importancia de la planificación previa al rodaje.

Algunos de estos ejercicios pueden ser:

- Un chico o chica corriendo en una posición estática narrada con diferentes tipos de planos.
- Acercarnos a un objeto mediante un zoom, una panorámica, con la cámara en la mano o mediante planos individuales cada vez más cercanos.
- Hacer un plano de alguien frontal, picado y contrapicado.
- Rodar un diálogo breve de seis frases de dos personajes en un plano general, con un plano medio o con un plano corto. También proponer rodarlo alternando diferentes planos y posiciones de cámara en cada una de las frases de los actores o actrices.

## 2. HERRAMIENTAS PARA LA NARRACIÓN

En todo acto de planificación hay que partir, a nuestro parecer, de que siempre va a tener un foco de tensión: mostrar versus narrar.

El espacio, los decorados, el ambiente se enfrentan a la narración, a las relaciones entre los personajes, a la construcción del argumento. Las elecciones que se realicen en ambos sentidos van a configurar el punto de vista del autor. Algunas ideas prácticas para acercarnos a este proceso son:

- La realización de un *storyboard* previo puede ayudar a pensar en secuencias y en los planos que las componen y a ir decidiendo la mirada que, como autores, quieren asumir frente a la historia que desean contar. Pero este primer acercamiento debe ser flexible una vez que nos situemos en el espacio donde vamos a realizar nuestro rodaje, ya que es aquí, con todos los elementos dispuestos, donde debemos tomar la última decisión.
- Podemos grabar con dos grupos diferentes y usando dos cámaras una misma secuencia simultáneamente, desde dos planificaciones distintas. O repetir la grabación de una secuencia desde otra posición de cámara o utilizando otro plano, si sólo se dispone de una cámara. Este modelo de grabación nos va a permitir en el montaje, de un modo práctico, ver qué tipo de elecciones narrativas corresponden con aquello que se quiere contar.

## 3. LOS LÍMITES COMO MOTOR CREATIVO

La urgencia puede frustrar la experiencia de la creación. Tenemos que partir de una planificación real, tanto en tiempo como en medios, ajustando lo deseado con el tiempo disponible. Además, poner límites en la planificación, el establecer pautas “cerradas”, puede constituir un punto de partida que contribuya a disparar los mecanismos de la creatividad y, por tanto, no sea una limitación sino un aliciente.

- Grabar tres historias de tres minutos mejor que una historia de nueve minutos. Esto además nos va a permitir grabar, visionar y aprender de nuestros errores.
- Limitar el número de secuencias y los planos dentro de éstas nos va a permitir llevar a cabo un rodaje más ajustado al tiempo de que disponemos.
- Pedir que nos cuenten una historia “con condiciones”: solamente usar tres-cinco planos, una historia que incluya plano de los ojos o de unos pies caminando y que finalice con una panorámica vertical en el rostro de una persona llorando.

## 4. EL PROCESO FRENTE AL RESULTADO

Hay que huir del objeto-película como producto y recuperar la experiencia insustituible del acto de creación como parte del proceso de aprendizaje, que debe ser el fin de nuestra tarea en la escuela.

Para ello podemos pensar no en que los chicos y chicas graban una historia completa, un producto cinematográfico al uso, sino en plantear pequeños ejercicios narrativos que les permitan experimentar libremente. Esto les va a ayudar a disfrutar libremente del acto de crear sin la presión de realizar un ejercicio narrativo definitivo, con una estructura completa desarrollada.

- Grabar el trailer de una posible película.
- El comienzo o el final de un cortometraje.
- Grabar secuencias de su película favorita.
- Escribir la sinopsis de un largometraje y rodar solamente una secuencia de cinco minutos de este.

## 5. PENSAR EN IMÁGENES, PENSAR CON SONIDOS



Tenemos que huir de la creación meramente “lingüística”, del poder de la palabra. Hay que pensar y crear también a través de los sonidos y de las imágenes. Algunos ejercicios previos antes de emprender un trabajo audiovisual son:

- Entregar una serie de fotografías y pensar una historia con ellas a las que vamos, o no, a añadirle una narración.
- Darles diferentes sonidos y que los tengan que utilizar en una narración junto a unos diálogos.

- Recortar las viñetas de un cómic, tapar los bocadillos si los tuvieran, entregárselas sin orden y que las tengan que organizar y escribir los textos para que constituyan una historia.

## 6. VOLVERNOS HACIA LOS ORÍGENES DEL CINE

El cine, como muchas otras disciplinas artísticas, ha ido avanzado como arte a partir de las innovaciones tanto técnicas como artísticas que se han ido introduciendo y que han contribuido a su desarrollo.

En el caso del cine, acercarnos a la evolución en el plano artístico nos puede servir como elemento creativo a la hora de realizar un cortometraje y para un mejor entendimiento de todo lo que tiene que ver con la experiencia de realizar una película.

- Documentales de un minuto de duración que sigan las técnicas de las primeras imágenes documentales de los hermanos Lumière, grabadas con un único plano fijo.
- Cortometraje a modo de los realizados por Georges Mèlies, grabados con varios planos fijos y que introduzca pequeños trucajes cinematográficos, como la desaparición y aparición de objetos y personas.
- La realización de cortos de cine mudo y/o en blanco y negro, al igual que todo lo anterior, enlaza con un universo creativo más fantástico y mágico y puede contribuir a realizar cortometrajes menos encorsetados en el modelo más habitual.

## 7. LA IMAGINACIÓN FRENTE A LA FALTA DE RECURSOS

Los centros educativos, donde se realizan en muchos casos nuestras grabaciones, tienen numerosas limitaciones, tanto estéticas como de localizaciones, a la hora de abordar un proyecto cinematográfico. Aunque éstas pueden ser

suplidas con el acierto del equipo que se encargue de la parte de decorados, hay otras estrategias que pueden paliar este déficit.

- El blanco y negro nos ayuda a “superar” la escasez de decorados, una iluminación plana, un lugar de grabación poco atractivo o incluso la abundancia de colores diferentes.

- Podemos hacer que la acción se desarrolle tras una tela blanca iluminada y que sólo se vean las sombras de los actores. Esto nos puede servir para desarrollar determinadas acciones que requieren de un espacio difícil de simular en el aula.

## 8. ROMPER LAS JERARQUÍAS, ABRIR LA PARTICIPACIÓN

El cine y el proceso del rodaje se basan, en general, en unas estructuras muy jerárquicas, donde cada miembro de los diferentes equipos tiene una función muy delimitada y el director o directora cumple su cometido a modo de un director de orquesta musical.

Pensamos que no es necesario copiar este modelo de funcionamiento en nuestro acercamiento al cine en la escuela. Creemos que el resultado del cine en el aula debe ser fruto de una experiencia de creación colectiva, donde sea un grupo, y no un individuo a modo de director o directora, el responsable final de realizar la película. Esto nos lleva, a la hora de abordar un rodaje con el alumnado, a que no es necesario hablar de puestos, de jerarquías, sino de responsabilidades, de tareas. Y que éstas, en la medida de lo posible, sean rotatorias.

De este modo, garantizamos que todos los participantes experimenten las diferentes maneras de abordar una creación audiovisual, y la importancia que tienen todas ellas para el resultado final. Por supuesto que hay chicos y chicas que prefieren una tarea u otra o que incluso tienen más aptitudes para unas determinadas funciones. Pero si la decisión la tomamos teniendo en cuenta “la calidad” del producto final, estaremos copiando un modelo que no refleja el espíritu abierto y democrático que debe primar en la escuela.

## 9. PLANTEAR LA CREACIÓN DESDE UN MODELO DE DIÁLOGO IGUALITARIO

La responsabilidad de los niños y las niñas tiene que ser, en la medida de lo posible, total: elección del tema, escritura del guión, actuación, manejo de equipos y elección del montaje final. Pero eso no quiere decir que nuestro papel como educadores y educadoras sea de mero acompañante pasivo en ese proceso. Tenemos que establecer una negociación, un diálogo entre el alumnado y nosotros, cuyo resultado sea un proceso creativo fruto de una negociación leal, donde todos tengamos la misma voz, sin cuestiones de poder. Pero sin pensar que nuestra opinión, expresada con respeto y sin autoritarismo, puede influenciar negativamente en el resultado final y en las elecciones que han de realizar los alumnos responsables de la actividad, sino que pueden contribuir a la diversidad de experiencias y opiniones que constituye todo trabajo colectivo creativo.

## 10. LA EVALUACIÓN DE LA CREACIÓN CINEMATOGRÁFICA



En un marco formativo de la práctica de la creación la evaluación debe girar en torno a otros elementos que no son necesariamente el producto final. Estos elementos podrían ser, entre otros, la implicación en el proceso, el hecho de que se hayan realizado verdaderas elecciones, que haya habido una experiencia de la creación al margen de los códigos dominantes, al margen del resultado final.



*Tras Cine*

Organiza



La Suma de Todos



Comunidad de Madrid  
[www.madrid.org](http://www.madrid.org)

