

vestía de negro

El ritual del luto femenino en el folklore andaluz:
escritura del guion de un cortometraje

María Tortosa Navascués
Grau en Mitjans Audiovisuals
CURS 2021-2022



Centre adscrit a la





Centre adscrit a la



Grau en Mitjans Audiovisuals

vestía de negro

**EL RITUAL DEL LUTO FEMENINO EN EL
FOLKLORE ANDALUZ: ESCRITURA DEL GUIÓN
DE UN CORTOMETRAJE**

Memoria Trabajo Aplicado

**MARÍA TORTOSA
TUTORA: NATALIYA KOLESOVA**

CURSO 2021-22



a mi yayo y a mi yaya que,
pese a los contratiempos y las distancias de la vida,
me han enseñao' lo que es el verdadero amor.

Agradecimientos

a Nat,

quien más que una tutora ha sido una referente, una compañera en este camino y a quien debo un gran pedazo del proyecto.

a mi madre (miren), mi padre (peli), mi hermano (julen) y mi pareja (joan),

que me han soportado durante el largo proceso de estrés, penas y alegría.

al resto de mi familia,

caótica y unida, que - como en cada proyecto - han apoyado *vestía de negro* desde el inicio y que han invertido tiempo, dinero y, algunas/os, incluso sudor y sacrificios.

y, por último (porque tengo que parar), a todas y cada una de las personas que han pasao' por *vestía de negro* - desde mis compañeras de tfg, pasando por mi queridísima amiga Paloma hasta las maravillosas actrices, las/os mecenas y el resto del equipo.

gracias

Resum

vestía de negro és un projecte que indaga en el ritual tradicional de dol femení en el folklore andalusí en l'Espanya de finals del segle XIX i inicis del XX. A partir de l'estudi i anàlisi de l'esmentat ritual, s'ha confeccionat el guió literari d'un curtmetratge de ficció dramàtic, el qual ha suposat la base de cara al rodatge de l'obra audiovisual.

Resumen

vestía de negro es un proyecto que indaga en el ritual tradicional del luto femenino en el folklore andaluz en la España de finales del siglo XIX e inicios del XX. A partir del estudio y análisis de dicho ritual, se ha confeccionado el guion literario de un cortometraje de ficción dramático, el cual ha supuesto la base de cara al rodaje de la obra audiovisual.

Abstract

vestía de negro is a project which looks into traditional feminine mourning ritual in Andalusian folklore at the end of the XIXth century and the beginning of the XXth. Based on the study and analysis of the mentioned ritual, a script for a dramatic fictional short film has been created, which establishes the basis for the shooting of the audiovisual piece.

“BERNARDA

Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara.

¡Silencio! (A otra HIJA.) ¡A callar he dicho! (A otra HIJA.)

Las lágrimas cuando estés sola.

¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! [...]”.

(Lorca, 1945)

Índice

Índice de figuras	V
Índice de tablas	VII
1. Introducción	1
2. Marco teórico	5
2.1 Marco conceptual	5
2.1.1 Argumento universal de “Lo viejo y lo nuevo”	5
2.1.1.1 La ruptura del viejo mundo en <i>El jardín de los cerezos</i> de Antón Chéjov	5
2.1.1.2 De Chéjov a Lorca: el costumbrismo andaluz decadente en <i>La casa de Bernarda Alba</i>	7
2.1.1.2.1 La dicotomía entre tradición y modernidad a través de los personajes de Bernarda y Adela	8
2.1.2 El guion	9
2.1.2.1 El tema o “la idea controladora”	9
2.1.2.2 Estructura narrativa del guion	10
2.1.2.2.1 Los tres actos	10
2.1.2.2.2 Puntos de giro	11
2.1.2.3 Construcción de personajes	13
2.1.2.3.1 Biografía, marco físico, psicológico y social	13
2.1.2.3.2 Objetivos y obstáculos del personaje	14
2.1.2.3.3 Arco de transformación	15

2.1.2.3.4	Construcción de un personaje femenino andaluz	16
2.2	Marco contextual.....	17
2.2.1	El luto en la sociedad española del S.XIX - S. XX	17
2.2.1.1	El luto en el folklore andaluz.....	17
2.2.1.1.1	El luto femenino en el folklore andaluz	19
3.	Análisis de referentes	21
	Referentes cinematográficos.....	22
	<i>Carmen y Lola</i> (2018) - Arantxa Echevarría.....	22
	<i>Volver</i> (2006) - Pedro Almodóvar.....	24
	<i>Todo sobre mi madre</i> (1999) - Pedro Almodóvar	25
	<i>Viaje al cuarto de una madre</i> (2018) - Celia Rico	26
	<i>Carmina y amén</i> (2014) - Paco León	29
	Referentes literarios o poéticos.....	31
	<i>Romance de la pena negra</i> (2000) - Federico García Lorca	31
	Referentes culturales.....	34
	Lola Flores.....	34
4.	Objetivos y alcance	37
5.	Metodología	39
5.1	Preproducción: el guion literario.....	39
5.2	Biblia del cortometraje	42
5.2.1	Concepto.....	43

5.2.1.1	<i>Logline</i>	43
5.2.1.2	Tema.....	43
5.2.1.3	<i>Tagline</i>	43
5.2.2	Público objetivo.....	43
5.2.3	Ficha técnica.....	44
5.2.4	Personajes.....	44
5.2.5	Localizaciones.....	45
5.3	Producción del cortometraje, casting, estilismo y dirección.....	45
6.	Análisis de resultados.....	47
7.	Conclusiones.....	53
8.	Bibliografía.....	57
9.	Filmografía.....	63
	Anexos.....	75
1.	Anexo I: cronogramas.....	75
1.1	Cronograma inicial.....	75
1.2	Cronograma definitivo.....	76
2.	Anexo II: presupuestos.....	77
2.1	Presupuesto profesional.....	77
2.2	Presupuesto real.....	81
3.	Anexo II: campaña Goteo.....	89

Índice de figuras

Fig. 1.1 Marichu vestida con mantilla y peineta en Sevilla.	3
Fig. 3.1 Carmen y Lola en una escena del largometraje Carmen y Lola (Echevarría, 2018)..	23
Fig. 3.2 Irene y Raimunda en Volver (Almodóvar, 2006).	25
Fig. 3.3 Agrado, Manuela, Hermana Rosa y Huma Rojo en Todo sobre mi madre (Almodóvar, 1999).....	26
Fig. 3.4 Estrella y Leonor en Viaje al cuarto de una madre (Rico, 2018).....	28
Fig. 3.5 Carmina en Carmina y amén (León, 2014).....	30
Fig. 3.6 Soledad Montoya (acompaña al romance).....	33
Fig. 3.7 Lola Flores en El coraje de vivir (Sanz, 1994)	35
Fig. 2.3.1 Primera captura de pantalla de la campaña de crowdfunding Goteo para vestía de negro.....	89
Fig. 2.3.2 Segunda captura de pantalla de la campaña de crowdfunding Goteo para vestía de negro.....	90
Fig. 3.3 Tercera captura de pantalla de la campaña de crowdfunding Goteo para vestía de negro	91
Fig. 2.3.4 Cuarta captura de pantalla de la campaña de crowdfunding Goteo para vestía de negro	91
Fig. 3.5 Quinta captura de pantalla de la campaña de crowdfunding Goteo para vestía de negro	92

Índice de tablas

Tabla 1.1.1 Cronograma (versión inicial).....	75
Tabla 1.2.1 Cronograma (versión final).....	76
Tabla 2.1.1 Presupuesto profesional	81
Tabla 2.2.1 Presupuesto real	87

1. Introducción

Siempre que oímos hablar de tradición lo asociamos inevitablemente al pasado. Con el paso de los años, la sociedad moderna, en especial la urbanita, ha dejado de perpetuar ciertas tradiciones arraigadas al pasado y enterradas por el progreso y la decadencia de lo convencional, lo arcaico. Lo cierto es que, aunque transformadas y evolucionadas, muchas de estas tradiciones se mantienen vivas bajo algunos techos de nuestro país.

El ritual del luto es una de las tradiciones que, por lo general, ha dejado de tener presencia en los hogares españoles. El luto - entendido como proceso de exteriorización del duelo hacia una persona difunta que pasa a estar presente de forma simbólica - tuvo una gran presencia en la península, y más concretamente en la España rural, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

El luto es una tradición que ha ido abandonando progresivamente los hogares españoles, dando paso a nuevas formas de duelo o bien alejadas de la religión o bien vestidas de modernidad. De este fenómeno hablan Balló y Pérez en *La semilla inmortal* (Balló y Pérez, 1999), donde proponen un argumento universal - “Lo viejo y lo nuevo” - que refleja la transición entre la decadencia ligada al pasado y el progreso ligado al presente. Una de las ventajas que nos aportan las viejas tradiciones en el contexto actual es su reinterpretación: enfrentar lo viejo y lo nuevo, el costumbrismo y la modernidad. El hecho de usar la propia tradición para romper con esta nos aporta una nueva perspectiva que nos permite reinventar un proceso como es el luto, cuestionando su vertiente más clásica y haciendo una analogía con otros procesos de transformación esencial y personal. El luto, más allá de la connotación religiosa y conservadora que acarrea, no deja de ser un proceso que implica una transformación: la evolución del duelo y la sanación como consecuencia de la pérdida.

Este proyecto pretende reflejar, explorar y resignificar el ritual del luto, concretamente el femenino folklórico andaluz, a través de la escritura del guion de un cortometraje de ficción.

En este, la protagonista es una mujer andaluza que inicia un proceso de luto por la muerte de su exmarido. Su forma de encarar el luto enfrentará tradición y modernidad. Será a través de las fases de dicho ritual que la protagonista irá, poco a poco, conociéndose a sí misma y descubriendo sus emociones más profundas.

El apartado práctico irá precedido por dos vertientes teóricas fundamentales: el guion y el luto. Por un lado, se estudiarán las bases fundamentales del guion, concretamente de la construcción de personajes, poniendo el foco en la creación de personajes femeninos andaluces. Por otro lado, se llevará a cabo la explicación del argumento universal “Lo viejo y lo nuevo” de Balló y Pérez, a través del cual se introducirá la representación cinematográfica del universo de la tradición y el costumbrismo y la ruptura del mismo. Este estudio se materializará en el análisis de la obra teatral *El jardín de los cerezos* (Chéjov, 1860-1904) del dramaturgo Anton Chéjov como demostración del argumento basado en la ruptura del viejo mundo. La obra de Chéjov servirá también para introducir el universo de Federico García Lorca y su fijación por temas como la muerte, el amor, la tradición o la mujer de la sociedad española. El análisis se centrará principalmente en la obra *La casa de Bernarda Alba* (García Lorca, 1945), donde se ilustra el ritual del luto a través de la figura de la mujer en una sociedad española en decadencia y un costumbrismo andaluz desvaneciente.

Las dos ramas teóricas culminarán en la ideación y escritura de un guion literario de un cortometraje de ficción, donde el luto, tradicional y a la vez resignificado, se convierte en el proceso de rebeldía, transformación y autoconocimiento de la protagonista. La creación del guion tiene como objetivo convertir la historia en imágenes a través de la producción de una pieza audiovisual.

Este trabajo tiene la intención de recuperar una tradición generalmente perdida y que muchas mujeres han perpetuado en nuestro país, reflejando la realidad de estas. El objetivo es hablar del luto sin centrar la mirada en la pérdida y proponiendo una perspectiva femenina e intimista, hablando de un proceso de autoconocimiento y de evolución personal. Trasladar el luto

tradicional a la actualidad con el fin de manifestar la dureza del luto femenino ante el masculino y realzando el protagonismo de las emociones de la figura femenina ante la pérdida.

La modernidad ofrece más puntos de vista y significaciones con que este ritual puede asociarse y permite recuperar la memoria histórica rompiendo con una mirada únicamente social o divulgativa.

El proyecto propone, además, el tema del amor en el desamor y la posibilidad de esta contradicción en la tercera edad, una etapa de la vida donde no suelen concebirse dichas circunstancias. La protagonista del cortometraje es una mujer que rompe con los estigmas sociales y generacionales: una mujer mayor, divorciada y solitaria que sigue sintiendo algo por su exmarido. El personaje rompe también con los arquetipos de mujer andaluza empleados reiteradamente en el cine y encarna una andaluza de pueblo viviendo en la ciudad.



Fig. 1.1 Marichu vestida con mantilla y peineta en Sevilla. Fuente: elaboración propia (2022).

En definitiva, este proyecto busca darle un vuelco a la representación de un tema como es el luto, acercándolo y, a la vez, alejándolo de la tradición y proponiendo una mirada íntima y femenina con la finalidad de explicar lo que puede ser la historia de muchas - o no tantas - mujeres.

2. Marco teórico

2.1 Marco conceptual

2.1.1 Argumento universal de “Lo viejo y lo nuevo”

Jordi Balló y Xavier Pérez definen en su obra *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine* (1995) veintiún argumentos universales que se han empleado reiteradas veces en la narrativa cinematográfica. Cada argumento universal va ligado a un tema concreto que aparece como si se tratara de un arquetipo en múltiples obras fílmicas. Balló y Pérez ejemplifican su clasificación con un filme representativo de cada argumento universal, seguido de otros ejemplos que prueban su teoría.

“Lo viejo y lo nuevo” es un argumento universal que - tal y como su propio nombre indica - hace referencia al choque entre el pasado y el presente o el futuro, la tradición y la modernidad. Las obras que se generan en base a este argumento universal giran en torno a “la decadencia de un mundo que naufraga irremediabilmente en el mar del progreso” (Balló, Pérez, pág. 68). Lo viejo, lo cual puede hacer referencia a una tradición, un estatus, una forma de vivir o un sentimiento, entre otros, se desvanece para dar paso a una nueva escena, a un cambio del paradigma anterior. Inevitablemente, la transición entre lo viejo y lo nuevo implica una transformación, la cual será aceptada o rechazada por parte de quienes la viven.

2.1.1.1 La ruptura del viejo mundo en *El jardín de los cerezos* de Antón Chéjov

El jardín de los cerezos (1860-1904) de Antón Chéjov es un claro ejemplo de la aplicación del argumento universal “Lo viejo y lo nuevo”, tal y como se menciona en *La semilla inmortal* (1995) de Pérez y Balló. Chéjov emplea dos elementos clave a la hora de transmitir la degradación de lo viejo en sustitución por lo nuevo: un espacio único y el jardín de los cerezos.

Los cerezos representan en la obra de Chéjov lo viejo, el esplendor que la casa y la familia habían alcanzado. Lo viejo – el jardín – se pone en peligro en el momento en que la familia es arruinada y este debe venderse. Se recuerda en repetidas ocasiones la inminente venta del jardín, augurio de lo que termina:

“Lopajin: Recuerdo a ustedes, señores, que el día veintidós de agosto el jardín de los cerezos será puesto en venta. Piensen sobre ello.

¡Piensen!” (Chéjov, 1860-1904, pág. 41).

Liuba Andreevna, terrateniente y protagonista de la obra, se muestra aferrada a los cerezos y, consecuentemente, a un pasado en decadencia:

“Liuba Andreevna: ¡Quiero a esta casa! ¡Sin el jardín de los cerezos no comprendo la vida y, si es necesario venderlo, que me vendan a mí con él!” (Chéjov, 1860-1904, pág. 50).

El empeño de la protagonista por mantener el jardín revela su voluntad por conservar lo tradicional, a la vez que espera la venta de los cerezos sin hacer nada por evitarla. Dicha pasividad manifiesta también una posible espera de lo nuevo por parte de Andreevna. Tal y como mencionan Balló y Pérez: “La heroína se empeña en permanecer en un mundo que ya no la necesita, impermeable a la realidad que la rodea.” (Balló y Pérez, 1995, pág. 74).

El jardín de los cerezos termina con la venta del jardín y la marcha de la familia del único espacio donde transcurre la obra – su casa. La transición entre lo viejo y lo nuevo se materializa en el momento final, en que se abandona el pasado y este, además, es destruido. Los cerezos son finalmente talados mientras la familia abandona la casa en símbolo de transformación y ruptura del viejo mundo:

“Se hace el silencio, escuchándose solo, como a lo lejos, en el jardín, el hacha golpear sobre el árbol” (Chéjov, 1860-1904, pág. 78).

2.1.1.2 De Chéjov a Lorca: el costumbrismo andaluz decadente en *La casa de Bernarda Alba*

De la misma forma que Chéjov muestra un escenario decadente, destinado a dejar atrás una casa y un pasado, Lorca emplea la misma decadencia en las costumbres presentes en su obra *La casa de Bernarda Alba* (1945). El signo definitivo de una decadencia en el costumbrismo andaluz de la obra de Lorca es la presencia de un ansia de libertad y rebeldía. Ambas implican la búsqueda de una transformación de la antigua realidad y, con esta, la llegada de un nuevo escenario. Los personajes de Josefa, la madre de Bernarda, y Adela, la hija menor, junto a las constantes metáforas empleadas, son los mayores exponentes de la ruptura con lo viejo y el anhelo de libertad.

La simbología en torno al agua se emplea reiteradamente en la obra como referencia a la libertad y la prosperidad, lo cual indica la existencia de algo obsoleto que debe renovarse. La ausencia del agua se entiende como metáfora del encierro que viven las mujeres en la casa (Pérez, Vera, 2011). María Josefa, madre de Bernarda, muestra, al igual que Adela, su rebeldía frente a las imposiciones de su hija y un ansia por la libertad. Habla en varias ocasiones de marcharse al mar, entendido como la libertad, la prosperidad:

“MARÍA JOSEFA. ¡Quiero irme de aquí, Bernarda! A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar.” (García Lorca, 1945, pág. 15).

El costumbrismo decadente en la obra lorquiana puede ser visto como símbolo de la situación política decadente en la España de inicios del siglo XX. El enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo haría referencia a la República frente a la España casta y católica (Pérez, Vera, 2011).

En definitiva, *La casa de Bernarda Alba* (García Lorca, 1945) presenta constantes insinuaciones de lo que se podría categorizar como “ruptura del viejo mundo”. Ya sea a través de sus personajes, su contexto o su simbología, se hace hincapié en el cuestionamiento de la tradición y el ansia por la modernización de un costumbrismo sin duda decadente.

2.1.1.2.1 La dicotomía entre tradición y modernidad a través de los personajes de Bernarda y Adela

El mayor exponente del conflicto entre tradición y modernidad en *La casa de Bernarda Alba* (García Lorca, 1945) se ve reflejado en los personajes de Bernarda y Adela. Por un lado, Bernarda es una mujer tradicional y déspota que cumple las costumbres a rajatabla, se las autoimpone y las impone también a sus hijas. Su vida ha dependido siempre del hombre - su marido - y sigue dependiendo de su figura a través del luto, el cual condiciona cada aspecto de su vida. Es una mujer recluida en su casa y en sus pensamientos. Bernarda arrebató la libertad de sus hijas y la suya propia a través de la coacción que supone el luto de ocho años por el padre. No es libre, ni quiere serlo. No es feliz, ni se plantea el hecho de serlo. Se podría decir que Bernarda lucha por conservar el honor de su familia - lo viejo - por encima de la libertad de sus hijas - lo nuevo - (Heczková, 2019).

Por contrapartida, se encuentra el personaje de Adela, quien encarna la modernidad, lo nuevo, el contrapunto de Bernarda. Adela, la hija menor de Bernarda, de espíritu joven y desafiador, pone en duda la tradición y el luto impuesto por su madre. Rompe con aquello establecido en el luto tradicional a través de sus acciones, como los encuentros con un hombre o la vestimenta colorida. Adela es una mujer con ansia de libertad en un contexto arcaico y costumbrista que se lo impide, reflejado en la figura de su madre. La hija menor de Bernarda sufre una lucha constante por descubrirse y liberarse física y simbólicamente para ser ella misma.

La simbología es una constante en la obra de Lorca y, por lo que hace a la rebeldía de Adela frente a la imposición de su madre, existen varios símbolos que le hacen referencia. Uno de los símbolos que representan la autoridad de Bernarda, siempre presente en escena, es el bastón de la matriarca. En varias ocasiones, Bernarda golpea con el bastón en el suelo a fin de recalcar su poder y transmitir órdenes severamente:

“BERNARDA. (Golpeando con el bastón en el suelo.) ¡No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo! ¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante mandaré en lo mío y en lo vuestro!” (García Lorca, 1945, pág. 15).

En una ocasión, hacia el final de la obra, Adela manifiesta su furia contra su madre y rompe, literalmente, con lo establecido partiendo el bastón de Bernarda. Adela se enfrenta poéticamente a su madre:

“ADELA. (Haciéndole frente.) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (Adela arrebató el bastón a su Madre y lo parte en dos.) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe!” (García Lorca, 1945, pág. 40).

Adela desafía a su madre en otra ocasión en que viste un vestido verde - símbolo de la libertad - que rompe con la indumentaria tradicional impuesta por el luto y que Bernarda obliga a sus hijas a llevar.

El trágico final de Adela que culmina con su muerte es considerado como la purificación de la joven y la huida frente a la matriarca (Gil, 2008). Su muerte es, por un lado, el castigo por desobedecer a su madre y, por otro lado, la sanación. Adela huye de Bernarda, de su autoridad y, en definitiva, de la tradición para buscar la libertad, la modernidad que anhela.

2.1.2 El guion

2.1.2.1 El tema o “la idea controladora”

Una obra suele basarse en un amplio abanico de temas, pese a que siempre se focaliza la atención en uno o dos en concreto, lo cual permite a los/as espectadores/as, lectores/as, consumidores/as... captar la esencia de la pieza. Cuando se habla del tema de un guion, el término *tema* se vuelve más ambiguo y pasa a mezclarse con conceptos como el género, la trama o la ambientación. Además, todo aquello que puede llegarse a tratar en un guion es imposible de definir con una palabra – como “amor” o “soledad” -, ya que el guion contiene innombrables subtextos, dobles significados o sutilezas, entre otros (McKee, 2012). Robert McKee propone un término para describir lo que en guion equivaldría al tema de la obra: “la idea controladora” (McKee, 2012, pág. 89).

El concepto de “idea controladora” pretende expandir el “tema” aportando los matices necesarios que recojan la esencia de la historia guionizada. Según McKee, “una IDEA CONTROLADORA se puede expresar en una única frase que describa cómo y por qué la vida cambia de una situación al principio hasta otra al final.” (McKee, 2012, pág. 89). Para describir dicho entramado, el autor habla de dos elementos: el valor y la causa. Por un lado, “el valor” hace referencia a aquel elemento que es distinto al final de la historia respecto al principio y que, por lo tanto, es cambiante y evoluciona de negativo a negativo, positivo a positivo, positivo a negativo o viceversa según la acción final (McKee, 2012). Por instancia, en *vestía de negro*, el valor pasa de negativo a positivo: se pasa de la rabia y el rencor de Carmen a su tristeza y nostalgia (aún negativo), pero, en definitiva, al amor por Antonio y, sobre todo, por Inma (positivo). Dicho cambio se genera como consecuencia del viaje madre-hija a la playa donde siempre veraneaban en familia, en que Carmen se sincera al fin.

Por otro lado, “la causa” se refiere a la razón por la cual el valor inicial de la historia se transforma en el valor final. En el caso de *vestía de negro*, la causa se forma por dos elementos: el proceso de luto llevado a cabo por Carmen – la reflexión, el autodescubrimiento – y la mentora en dicho proceso – su hija Inma.

McKee menciona en su libro que “La idea controladora de una historia ya terminada debe poder expresarse en una única frase.” (McKee, 2012, pág. 90). Dicha reflexión, aplicada de nuevo al cortometraje de este proyecto, resultaría en la idea controladora de *vestía de negro* como: “El amor de los nuestros prevalece si nos escuchamos y los escuchamos también.”.

2.1.2.2 Estructura narrativa del guion

2.1.2.2.1 Los tres actos

La autora y teórica del guion norteamericana Linda Seger menciona que por muy bien escrito que esté un guion y que por muy bien que estén dispuestos y pensados sus componentes, una narrativa no funcionará sin una estructura clara y concisa (Seger, 2022). Al hablar de estructura narrativa, es inevitable recurrir a sus raíces históricas: la célebre estructura aristotélica. Aristóteles define en su obra *Poética* la división de las obras trágicas en: planteamiento, nudo

y desenlace. Siglos más tarde, teóricas y teóricos de guion contemporáneas, como Linda Seger o Syd Field, renombran la estructura clásica de Aristóteles y la aplican al cine – entre otros ámbitos – definiendo *los tres actos*.

Seger habla en su libro *Making a Good Scrip Great* (Seger, 2022) sobre los asentamientos de una historia en el *Primer Acto*, el desarrollo de la misma en el *Segundo Acto* y, finalmente, el camino hacia el clímax y la resolución en el *Tercer Acto* (Seger, 2022, pág 30). Dichas piezas que conforman cualquier guion resultan fundamentales de cara a la comprensión de la trama y, a grandes rasgos, de la propia obra por parte de los/as espectadores/as o lectores/as.

2.1.2.2.2 Puntos de giro

Los guiones cinematográficos avanzan junto a la trama y, estructuralmente, pasan de un acto al otro hasta conformar los tres actos previamente mencionados. Se genera, entonces, un puente entre actos que permite abandonar el anterior y adentrarse en el siguiente. Dichos puentes toman forma de sucesos o acciones, denominadas por Linda Seger como *turning points*, es decir, puntos de giro (Seger, 2022). La estructura dramática vertebrada por los puntos de giro permite hacer avanzar a la acción a la vez que mantiene el interés del/a espectador/a (Seger, 2022).

Detonante y primer punto de giro

No se puede hablar del primer punto de giro sin antes mencionar el detonante, es decir, aquel acontecimiento que ocurre al inicio de la historia para dar paso a la acción y, consecuentemente, al primer punto de giro. Seger define el detonante como *catalyst*, el cual en ocasiones presenta un problema o necesidad o un elemento que introduce al/a protagonista en un nuevo viaje/aventura/camino. Según Seger, el/a espectador/a únicamente conoce el espacio y tiempo de la historia previamente al detonante (Seger, 2022).

Posteriormente al detonante, el primer punto de giro es el siguiente elemento dramático crucial en la estructura de los tres actos. Seger enumera en su libro varias funciones que un primer punto de giro cumple parcial o completamente. A grandes rasgos, este provoca que la acción tome una nueva dirección, haciendo habitualmente que el/a protagonista tome una decisión y empujando la narrativa hacia el segundo acto. También remarca la/s pregunta/s que el/a protagonista y, a su vez, el público debe hacerse (Seger, 2022).

Segundo punto de giro

El segundo punto de giro tiene la función de hacer de puente entre el segundo y tercer acto. Aparentemente, cumple con los mismos objetivos que el primer giro, pero, en este caso – según Seger-, existe un añadido: la urgencia. El segundo giro precede al tercer acto y, con este, al clímax, por lo que la intensidad de la historia debe aumentar para llegar a una cúspide antes del desenlace (Seger, 2022).

Clímax y desenlace o resolución

El último momento clave de la estructura dramática por actos es el clímax, es decir, el momento cúspide y culminante de la obra que da paso al cierre del tercer acto – el desenlace o resolución. Tal y como lo define Seger, el clímax del guion es “el momento en que el problema es resuelto, la pregunta central es respuesta, la tensión es liberada, y aprendemos que todo irá bien” (Seger, 2022, pág. 45). En este punto de la historia, Hansel y Gretel son rescatados, Eduardo Manostijeras y Kim se besan, Adela se suicida, Raimunda descubre a su madre Irene en el maletero del coche y Leonor vuelve de Londres a casa de su madre Estrella. Aunque parece no haber nada más que contar, posteriormente al clímax se da paso a la resolución, la cual tiene el fin de atar cabos sueltos y resolver las preguntas que quedaban por contestar (Seger, 2022). Entonces Leonor se marcha de nuevo a Londres mientras que Hansel y Gretel vuelven a casa.

2.1.2.3 Construcción de personajes

Los personajes son la materia prima de cualquier historia. De ellos/as depende el desarrollo de la acción o la interrupción de esta, la progresión de los diálogos, la creación de conflictos y su desenlace. En definitiva, tal y como menciona Syd Field, “El personaje es el fundamento básico de su guion. Es el alma, el corazón y el sistema nervioso de la historia” (Field, 1999, pág. 27). Aun así, a diferencia de las personas, los personajes se caracterizan por una complejidad finita. Según Robert McKee, somos capaces de conocer en mayor profundidad a un personaje que a una persona, ya que un personaje es “eterno e inalterable” (McKee, 2012, pág. 446).

La construcción de un personaje es - de la misma forma que el resto de construcciones de un guion - un proceso lento y complejo que no termina hasta que se finaliza el guion. La definición física, social y psicológica inicial de un personaje, previa al guion, no es más que el inicio de la construcción. A medida que el guion avanza y, con este, los diálogos y las acciones, el personaje sigue en construcción. “La esencia del personaje es la *acción*. Su personaje es lo que hace” (Field, 1999, pág. 31) y, por ello, se sigue escribiendo al personaje en cada línea del guion.

2.1.2.3.1 Biografía, marco físico, psicológico y social

El primer paso a la hora de construir formalmente a un personaje se basa en definir su pasado y su presente. El pasado se conforma a través del *background*, el cual constata la vida del personaje desde su infancia hasta el momento actual. Según Syd Field, la vida del personaje se divide en *interior* y *exterior*. La vida *interior* hace referencia a todo aquello que el personaje vive desde que nace hasta el punto de partida de la obra (Field, 1999) y podría equipararse al mencionado *background* o biografía del personaje. La biografía determina aspectos como: ¿cómo fue la infancia del personaje? ¿y la adolescencia? ¿estudió o trabajó? ¿tenía amigos/as? ¿tuvo pareja? ¿fue feliz? ¿y su familia?, etc.

La vida *exterior* es aquella que el personaje inicia en la obra y concluye en esta (Field, 1999), la cual incluye acciones, objetivos, conflictos y obstáculos. Para definir la vida *exterior*, es necesario situar al personaje en el presente, dotándolo/a de un marco físico, psicológico y social (Galán, 2007). Dichos aspectos pueden desarrollarse en mayor o menor profundidad y extensión, pero tienen el objetivo de responder a la pregunta ¿cómo es el personaje en la actualidad?

El marco físico define los rasgos visuales del personaje: su aspecto, peso, altura, su forma de andar o sus gestos. El físico puede ser un elemento distintivo de un personaje que puede permitir identificarlo frente al resto. El marco psicológico dibuja el mundo interior del personaje, el cual influye en la forma de actuar de este, y a lo que Field llamaría personalidad y conducta (Field, 1999). El personaje es ¿alegre? ¿extrovertido/a? ¿egoísta? ¿agresivo/a? En tercer lugar, el marco social concreta las relaciones que el personaje establece. La forma en que el personaje se relaciona con el resto de personajes también define cómo es. ¿Tiene una buena relación con su madre? ¿tiene muchos/as o pocos/as amigos/as? ¿se habla con el/la vecino/a?, etc.

Un personaje debe ser coherente, lo que no implica que sea previsible. Los personajes pueden contradecirse y sorprender, aunque de forma justificada. La contradicción aporta dimensión al personaje, evita que sea plano y le vuelve más humano (McKee, 2012).

2.1.2.3.2 Objetivos y obstáculos del personaje

Los objetivos, o *necesidad* según Field (Field, 1999), son aquello que impulsa al personaje a lo largo de la historia y que le lleva a ejecutar las distintas acciones. Según McKee, “Un personaje cobra vida en el momento en el que vislumbramos una clara comprensión de su deseo” (McKee, 2012, pág., 447) y habla de los deseos conscientes y subconscientes, lo cual puede equipararse a los objetivos superficiales y profundos. Habrá objetivos, deseos, de los que el personaje será consciente y otros que el propio personaje desconocerá. Todos los objetivos tienen algo en común y es la motivación que los empuja. ¿Por qué el personaje quiere lo que quiere? La

motivación justifica las acciones que el personaje realiza con el fin de cumplir su objetivo, su meta.

La existencia de objetivos implica la aparición de obstáculos que impiden o dificultan el camino del personaje. Según Field, los obstáculos aportan tensión dramática a la historia (Field, 1999), generan conflictos y dan paso a la evolución.

2.1.2.3.3 Arco de transformación

A lo largo de las historias, los personajes evolucionan y, según si son más o menos susceptibles al cambio, sufren una mayor o menor transformación. El arco de transformación o arco de personaje traza el camino del personaje a lo largo de la historia: cómo empieza al inicio, cómo evoluciona durante y cómo termina al final. Cada arco de transformación es único para cada personaje, aunque, según sus características, puede clasificarse entre cuatro tipos de arcos:

- **Plano:** define a aquellos personajes impermeables al cambio que empiezan y acaban de la misma forma. Este tipo de arco no evoluciona.
- **Moderado:** existe una transformación en el personaje, aunque de forma parcial. Puede producirse una evolución en un aspecto puntual, sin alterar completamente al personaje.
- **Radical:** afecta a aquellos personajes que sufren una transformación vital, es decir, de aquellos aspectos más fundamentales y propios. Su tendencia varía notablemente y su trayecto en la historia cambia de dirección.
- **Circular:** hace referencia a una transformación que parte de un punto inicial, al cual se vuelve al final de la obra. En este caso, el personaje sufre una transformación - radical o moderada - para, posteriormente, volver al lugar de partida de forma evolucionada. El personaje se encuentra en el mismo sitio, pero ya no es la misma persona.

(Galán, 2007)

2.1.2.3.4 Construcción de un personaje femenino andaluz

2.1.2.3.4.1 La representación de la mujer andaluza en el cine

La representación de la mujer en el cine ha resultado controvertida a lo largo de la historia. Hasta hace poco no se ha empezado a cuestionar el rol de los personajes femeninos en el contexto de las ficciones cinematográficas. El papel de la mujer en el cine se ha visto regido por clichés y estereotipos, empleados sistemáticamente. Cuando la mujer representada en la ficción es, además, andaluza “duplica el estereotipo, como mujer y como andaluza.” (Guarinos, 1999, pág. 114). La mayoría de andaluzas que aparecen ante la cámara son personajes provenientes de la literatura, pocas se originan en el cine.

Los estigmas acompañan a los personajes femeninos andaluces y recaen sobre varios aspectos de su vida. Desde los inicios del cine, se representa a la andaluza como artista del cante o del baile, el cual practica profesionalmente o como afición (Guarinos, 1999). En el filme de Almodóvar *Volver* (2006), la protagonista encarnada por Penélope Cruz, Raimunda, sorprende hacia el final de la película con la interpretación cantada de la canción “Volver”. El personaje, pese a no haber mostrado antes, resulta saber cantar con arte. En cuanto a la profesión de las andaluzas, se observa una gran mayoría dedicada a la limpieza o a las tareas de casa (Ruíz-Muñoz, 2008). El personaje femenino andaluz se presenta como desgraciado en muchos sentidos, de clase baja, con empleos precarios, mala suerte en el amor, etc. Aun así, estas no pierden nunca la belleza física, la gracia, el arte (Ruíz-Muñoz, 2008). Los estereotipos permanecen en lo que refiere al físico de las andaluzas en el cine. No les faltan los pendientes grandes, en ocasiones el vestido de flamenca, y el acento forzado (Ruíz-Muñoz, 2008).

Virginia Guarinos hace un estudio de varios personajes femeninos andaluces en distintas obras y llega a la siguiente conclusión: “Ninguna de las mujeres analizadas son héroes de las historias, todas ocupan un lugar satélite, dependiente de alguna fuerza masculina. En este sentido, el cine patriarcal no recoge sus tentáculos.” (Guarinos, 1999, pág. 126). Por consecuencia, el reto del cine actual en la representación de las andaluzas se basa en romper el doble estereotipo, por mujer y por andaluza, y crear personajes verosímiles que se construyan de forma natural sin

que su peculiaridad sea únicamente la de ser andaluza. Esto no exime a este tipo de personajes de presentar alguno de los estereotipos mencionados debidamente justificados.

2.2 Marco contextual

2.2.1 El luto en la sociedad española del S.XIX - S. XX

Existe una gran diferencia entre el duelo y el luto, dos términos comúnmente confundidos. Por un lado, el duelo hace referencia al proceso mental - y a sus correspondientes etapas - que se lleva a cabo con el fin de paliar el dolor causado por la muerte de alguien. Por otro lado, el luto se entiende como aquellos ritos o símbolos sociales, los cuales incluyen objetos, indumentaria o acciones concretas, que se llevan a cabo para exteriorizar el duelo (Di Nola, 2006).

Los rituales en torno a la muerte en la España de finales del s. XIX e inicios del XX se rigen por la religión y lo que esta estipula, desde la mortaja hasta el luto.

2.2.1.1 El luto en el folklore andaluz

El ritual del luto se celebra de forma diferenciada en cada comunidad - incluso pueblo - de la península. Andalucía conforma un terreno amplio y heterogéneo con prácticas religiosas y funerarias diferenciadas. En este proyecto se hablará del ritual del luto andaluz como genérico, comprendiendo las posibles alteraciones según la zona o el pueblo de dicha comunidad. Andalucía conforma un conjunto singular respecto el territorio español en cuanto a sus similitudes de creencias y ritos que podría justificarse por razones medioambientales y sociohistóricas (Rodríguez Becerra, 1997).

El ritual tradicional del luto andaluz se inicia una vez finalizada la fase de entierro, incluyendo los propios ritos y fases de dicha práctica. El entierro - y lo que rodea a este - supone la despedida y la marcha de lo físico y tangible, mientras que la tradición andaluza comprende

también una despedida de aquello intangible y, por lo tanto, más simbólico y espiritual. El luto marca el inicio de un ritual a través del cual el cuerpo de la persona difunta se encuentra presente más allá de lo físico (Rodríguez Becerra, 1997).

El luto suponía un ritual claramente visible en distintas facetas de la vida de aquellas personas que rendían culto a quien había muerto. Los ámbitos afectados por el luto son, fundamentalmente, tres: la casa, la vestimenta y la vida social. En referencia a la casa, dos constantes como son el encierro y el silencio se mantenían. Por un lado, los accesos a la casa, ya fueran puertas o ventanas, quedaban cerradas. Los visillos de estas eran substituidos por otros de color negro, perteneciente al luto. Los cuadros colgados en la pared eran girados. Por otro lado, el silencio se imponía y cualquier aparato electrónico debía permanecer apagado, hecho por el cual se cubría con pañuelos los televisores y las radios. En algunas casas, el rodapié del balcón quedaba alzado en símbolo de la defunción.

En cuanto a la vestimenta, esta quedaba teñida de negro para aquellas personas con parentesco respecto a la fallecida, aunque los colores del luto evolucionaban según avanzaban sus distintas fases, tal y como se contemplará más adelante. La vestimenta de las mujeres presentaba una mayor complejidad, la cual quedará definida en el siguiente apartado.

Por lo que hace a la vida social, esta quedaba limitada por el luto, el cual impedía a quienes lo ejercían acudir a actos o establecimientos públicos, como bares, tiendas o fiestas. La familia debía permanecer dentro de casa durante tres días, llegándose a alargar dicho período hasta nueve días, en que se celebraba la “misa de la luz” (Rodríguez Becerra, 1997).

El ritual del luto presenta tres fases diferenciadas, en que las prácticas y la indumentaria varían y evolucionan: el luto riguroso, el medio luto o alivio y el luto final. Cada fase tenía una duración determinada, la cual podía variar según la zona geográfica o el grado de rigurosidad del ritual.

El luto riguroso se caracterizaba por la vestimenta íntegramente negra, seguido por el medio luto o alivio, donde se permitía añadir colores grises o malva a las prendas, además de aligerar las estrictas prohibiciones sociales. La última fase, el luto final, daba paso a los colores vivos en la vestimenta y, con estos, la culminación del luto en caso de no ocurrir otra defunción (Zambrano González, 2016).

2.2.1.1.1 El luto femenino en el folklore andaluz

En el contexto del luto costumbrista andaluz, cabe destacar el papel de la mujer, sobre quien el peso recae con más fuerza que al resto de los miembros de la familia. Ya sea por la indumentaria exigida, por las prohibiciones o por la duración del luto, la mujer se regía por un luto más estricto que aquel de los hombres. Las mujeres debían guardar un período de luto distinto según su parentesco respecto al difunto. Si este era el padre, la mujer debía guardar seis años de luto; en el caso del hermano, tres años; en caso de que fuera el abuelo o un tío, dos años; y en el caso del resto de parientes, el luto podía durar meses (Rodríguez Becerra, 1997). Por lo que respecta a las viudas, el luto podía llegar a alargarse años e incluso ocupar sus vidas enteras. Federico García Lorca refleja este fenómeno en su obra *La casa de Bernarda Alba* (1945), donde Bernarda opta por guardar ocho años de luto a su segundo marido, exigiendo el mismo ritual a sus hijas.

Tal y como se ha mencionado anteriormente, quienes guardaban luto debían quedar en el interior de la casa durante días. Los hombres y las mujeres eran separados/as en habitaciones distintas, donde recibían las visitas también por separado. Las mujeres rezaban el rosario y, en ocasiones, eran acompañadas por las rezadoras, mujeres dedicadas al oficio de rezar durante el luto por un/a difunto/a (Rodríguez Becerra, 1997). En el filme *Volver* (2006) de Pedro Almodóvar, un grupo de mujeres vestidas de negro se reúnen en una habitación y rezan por la muerte de la madre de la protagonista. Este grupo de mujeres podría representar lo que antiguamente era la función de las rezadoras.

Mientras que los hombres vestían únicamente capa y sombrero de color negro, lo cual fue sustituido más adelante por una cinta negra que se colocaba en el brazo, las mujeres vestían de forma más compleja y con mayor indumentaria. Los trajes y complementos evolucionan simultáneamente a las fases del propio luto: los colores se esclarecen y se reduce la indumentaria. En el caso del luto riguroso, un ejemplo de ropaje sería un vestido negro largo con corsé, una enagua negra, medias y zapatos negros, pañuelos negros y complementos de madera (Vizcondesa de Castelfido, 1889). Era común que las mujeres llevaran una mantilla, es decir, una tela bordada de encaje, colgando desde la cabeza. En la segunda fase del luto - medio luto o alivio -, el color morado o malva entraba en escena y teñía algunas de las prendas.

Las mujeres de luto quedaban exentas de acudir a cualquier tipo de acto social, además de celebraciones como el matrimonio o el bautismo (Rodríguez Becerra, 2015).

En el análisis realizado, queda plasmada la rigidez con que se regía el luto en la España del s. XIX – XX y, concretamente, en los pueblos rurales del sur, donde la religión y el costumbrismo marcaban prácticamente cualquier acto cotidiano y, aún más contundentemente, los sucesos trascendentales como la muerte. Cabe destacar, en el marco del luto tradicional, el papel de la mujer, quien se adentra por las fases de un ritual apreciablemente más largo y exigente que el masculino y que carga durante siglos con el peso de la muerte, la pena y el vestir de negro.

3. Análisis de referentes

Los referentes de este trabajo se clasifican en tres grandes categorías:

- Referentes cinematográficos
- Referentes literarios o poéticos
- Referentes musicales

El conjunto de obras escogidas como referentes del proyecto tienen una influencia en uno o varios aspectos de este. Dichas obras influyen en lo que refiere a la temática (luto, amor-desamor, tradición-modernidad, autodescubrimiento), la creación de personajes (universo femenino) o el folklore andaluz (ambientación, estética...). Dicha clasificación no es excluyente, lo cual implica que una misma obra puede suponer una influencia en más de un aspecto del trabajo:

- Temática
 - Luto, pérdida, duelo, sanación por una pérdida
 - Amor y desamor; matrimonio y divorcio
 - Tradición y ruptura de la tradición
 - Autodescubrimiento y proceso de autoconocimiento
- El universo femenino en la creación de personajes
 - Mujeres protagonistas excéntricas
 - Arquetipo de mujer dolida, dependiente, débil e interpretaciones de este
 - Rebeldía femenina: mujeres que desafían a la sociedad
- Folklore andaluz: ambientación, personajes, estética e idiosincrasia

Cada obra es analizada partiendo de una sinopsis o argumento de creación propia - en el caso de obras cinematográficas y literarias - y la determinación del género. Los elementos destacados de cada obra, mencionados anteriormente, son especificados en el análisis de esta.

Referentes cinematográficos

***Carmen y Lola* (2018) - Arantxa Echevarría**

Sinopsis: Carmen y Lola son dos adolescentes gitanas que se enamoran y se enfrentan al rechazo del entorno tradicional en el que se han criado.

Género: Drama romántico.

Carmen y Lola (2018) es una obra de Arantza Echevarría que retrata el proceso de autodescubrimiento de dos mujeres gitanas y su propia aceptación en un entorno tradicional y disconforme. El filme muestra la relación romántica que se establece entre las dos protagonistas, ambas cruciales en el proceso de aceptación de la otra. La obra de Echevarría esboza un universo femenino enfrentado al entorno familiar y pone de manifiesto las rarezas y taras de las figuras femeninas frente a la incomprensión y los juicios del entorno. *vestía de negro* toma dichas referencias femeninas en evolución para crear el personaje de Carmen – la protagonista, así como el icono del apoyo entre mujeres en dicho proceso.

Carmen y Lola es una película de barrio, cotidiana y verosímil que se centra constantemente en las emociones poniendo el acento en las escenas mundanas que retratan quienes y como son las protagonistas. De nuevo, *vestía de negro* pretende captar dicha simpleza cotidiana con el fin de hablar de procesos personales en entornos verosímiles: el proceso de autodescubrimiento de Carmen en su propio espacio cotidiano.

En el caso del personaje de Carmen (*Carmen y Lola*), se observa una subordinación a la tradición familiar que, en un inicio, parece no rechazar. Dicha tradición se romperá en el

momento en que Carmen establezca una relación más íntima con Lola, lo cual indica un paso entre lo viejo y lo nuevo y una apuesta por la modernidad. Siguiendo la misma línea, Carmen -protagonista de *vestía de negro*- apuesta en primera instancia por seguir un ritual tradicional como es el luto, que se romperá en el momento en que su hija Inma se convierta en su mentora y le ayude a sincerarse.

El filme de Echevarría no se libra de ciertos estereotipos, erróneamente asociados a la comunidad gitana, que han sido expuestos y criticados por el propio colectivo. "Siempre aparecemos como subordinadas de payas salvadoras, como locas criminalizadas que discrepan, que son unas salvajes. Solo estamos de moda cuando son otras las que hablan por nosotras, solo servimos por mera estética" – recalcó en una entrevista María Jesús Jiménez, presidenta de la Asociación Gitanas Feministas por la Diversidad (Jiménez, 2018). Por el contrario, *vestía de negro* pretende evitar la reproducción de clichés relacionados con la mujer andaluza y potenciados a través de la historia del cine.



Fig. 3.1 Carmen y Lola en una escena del largometraje *Carmen y Lola* (Echevarría, 2018). Fuente: *channel video one* (2028).

***Volver* (2006) - Pedro Almodóvar**

Sinopsis: Tras la muerte de su tía, dos hermanas vuelven al pueblo natal de su difunta madre, donde se reencontrarán con los problemas que ella no pudo resolver en vida.

Género: Drama y comedia.

Volver (2006) de Pedro Almodóvar habla sobre la muerte, los asuntos pendientes posteriores a esta, del duelo y, por encima de todo, habla de las relaciones entre mujeres, concretamente, entre madres e hijas. Las mujeres vuelven a ser protagonistas una vez más en la obra de Almodóvar.

La muerte es una razón para iniciar un viaje en *Volver*. Las mujeres vuelven al pueblo de su madre, donde su tía ha muerto. Al producirse en un pueblo andaluz, se ve reflejado en varias ocasiones el luto femenino tradicional que es llevado a cabo por las pueblerinas. *vestía de negro* inicia el mismo recorrido que el filme de Almodóvar: a raíz de una muerte, las mujeres de la familia emprenden un viaje que, en el caso de Carmen, empieza siendo sentimental y termina por ser físico en el viaje con Inma a la playa. Mientras que la película de Almodóvar puede resultar excéntrica o postiza al mostrar, en un contexto de actualidad, a las mujeres del pueblo cumpliendo antiguas tradiciones asociadas al luto, *vestía de negro* rescata dichas costumbres para confrontarlas con la realidad contemporánea. En el cortometraje, las tradiciones – el luto femenino - se descontextualizan para ser resaltadas y, a la vez, cuestionadas.

Volver trata el surgimiento de asuntos pendientes del pasado tras la muerte y cómo estos son afrontados por las personas vivas. De la misma forma, en *vestía de negro*, la muerte de Antonio es el detonante que genera en Carmen la necesidad de hacer frente a aquello que había escondido mientras su exmarido vivía. Las relaciones madre-hija toman importancia por partida doble en la obra de Almodóvar: la relación entre Raimunda, la protagonista, y su hija, y, posteriormente, la relación entre Raimunda y su madre, quien resulta estar viva. Las relaciones femeninas, así como en *vestía de negro* entre Carmen e Inma, son la base de la historia.

El pasado y el presente, la vida y la muerte se entrelazan en una constante en *Volver*, el cual es un gran referente de *vestía de negro* por sus personajes e historias, pero también por su estética compositiva y artística. El largometraje consigue transmitir una atmósfera que mezcla lo español añejo – la casa del pueblo y las mujeres de luto - con lo moderno – madre e hija conversando en un banco ante un muro de grafitis.



Fig. 3.2 Irene y Raimunda en *Volver* (Almodóvar, 2006). Fuente: Filmin (2022).

***Todo sobre mi madre* (1999) - Pedro Almodóvar**

Sinopsis: Tras la muerte de su hijo adolescente, Manuela decide viajar a Barcelona para reencontrarse con el padre de su hijo. En la capital, Manuela se reencuentra con amistades y problemas del pasado que lidiará junto a otras mujeres.

Género: Drama.

Todo sobre mi madre (1999) es un filme de Pedro Almodóvar, donde el cineasta introduce de nuevo un universo femenino pueblerino acechado por la muerte. La protagonista, Manuela, sufre el duelo por la muerte de su hijo. Su forma de superar la pérdida y, en cierta parte, de

guardar luto, es cumplir el deseo de su hijo y buscar a su exmarido. La muerte de un familiar supone para Manuela el inicio de un viaje a otra ciudad, al pasado, a los rencores y los sentimientos que parecían enterrados. El papel del resto de mujeres en la película es esencial en el proceso de superación de la protagonista. El grupo de personajes femeninos supone el apoyo principal de Manuela. *vestía de negro* emplea el mismo recurso, es decir, los espacios femeninos como protagonistas y las figuras de mujeres como vía de apoyo en la superación del duelo.



Fig. 3.3 Agrado, Manuela, Hermana Rosa y Huma Rojo en *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999). Fuente: Netflix (2022).

***Viaje al cuarto de una madre* (2018) - Celia Rico**

Sinopsis: Leonor decide marcharse de casa por primera vez y no sabe cómo decírselo a su madre, a quien no quiere dejar sola. Estrella, su madre, no sabe cómo hacer que su hija no se vaya sin limitar su libertad. Madre e hija luchan por no hundirse en la tristeza, por encontrarse a ellas mismas sin olvidarse de la otra.

Género: Drama.

Viaje al cuarto de una madre de la directora Celia Rico trata la relación entre una madre y una hija en un momento de duelo por la pérdida de su marido y padre respectivamente. Estrella y Leonor, madre e hija, viven el duelo y, de alguna forma, el luto como un proceso conjunto y, a la vez, por separado. A lo largo del metraje, ambas muestran distintas formas de llevar el luto. Un ejemplo son las dos escenas en que ambas, por separado, encuentran el acordeón, perteneciente al padre, en un armario: Estrella, la madre, abre la caja y toca una tecla, mientras que Leonor, la hija, lo saca de la caja y toca una canción. Pese a las diferencias del proceso, ambas se ayudan mutuamente a evolucionar en este. *vestía de negro* recoge grandes referencias del filme de Celia Rico, empezando por la mencionada relación madre-hija, la cual toma gran protagonismo en la evolución del cortometraje y de su protagonista. La relación ambigua, pero en definitiva imprescindible, entre Carmen e Inma es equiparable a la de Estrella y Leonor.

El universo femenino tiene una gran presencia a lo largo del largometraje. El propio filme presenta una mirada femenina e intimista de la directora sobre una relación madre-hija, de nuevo femenina. Dicha relación conlleva inevitables contradicciones que se mezclan con el cariño y el amor, pero también con la frustración, el desacuerdo e incluso el enfado. Equiparablemente, los personajes de Carmen e Inma se contraponen y chocan como consecuencia de su vínculo familiar y el momento de duelo que viven. Las emociones de las protagonistas, definen su estado en cada secuencia de la película, a la vez que guían la relación entre ambas. Tanto en el filme de Rico como en *vestía de negro*, tanto los gestos sutiles como los diálogos son una herramienta clave que permite mostrar las emociones mencionadas y, a la vez, hacer evolucionar la relación entre los dos personajes.

La mayoría de la obra de Celia Rico transcurre en un espacio principal, el piso de Estrella y Leonor, un lugar donde, tal y como menciona la directora, conviven por obligación y es un “refugio y a la vez cárcel” (Rico, 2019). El piso es un lugar de encuentro donde ambas están a salvo, aunque a veces resulte hostil y también un lugar donde recordar. Es un espacio interior, cerrado y pequeño que resalta el aura intimista como también recuerda a un lugar de encierro. Los diferentes espacios y objetos, como la mesa del salón, son también puntos de encuentro

madre-hija que originan confidencias entre ellas y que enlazan constantemente el pasado con el presente. De modo análogo, el espacio principal en *vestía de negro* se reduce al piso de Carmen, el cual acoge también encuentros entre madre e hija y acumula objetos simbólicos asociados a la figura de Antonio o al pasado, entre otros.

Viaje al cuarto de una madre - de la misma forma que se pretende con *vestía de negro* - presta atención a la cotidianidad y al día a día, a aquellas acciones y emociones sin edulcorar con el fin de “generar en el espectador la sensación de estar asistiendo a algo cotidiano, nada grave.” (Rico, 2019). Este planteamiento acerca al público a la realidad ficcionada que se presenta, facilitando la empatía y dando espacio al desarrollo de la emoción más allá de la acción.



Fig. 3.4 Estrella y Leonor en *Viaje al cuarto de una madre* (Rico, 2018). Fuente: RTVE.es (2021).

***Carmina y amén* (2014) – Paco León**

Sinopsis: El marido de Carmina muere inesperadamente y esta decide, junto a su hija María, esconder el cadáver en su piso hasta cobrar su última paga. Las dos mujeres lidiarán con el dolor y los secretos que acabarán generando situaciones hilarantes.

Género: Comedia dramática.

Carmina y amén (2014) de Paco León presenta una protagonista femenina, andaluza y de edad avanzada que rompe con la figura estereotipada de personaje femenino andaluz en el cine y que, además, tiene un papel protagonista en el filme. El tratamiento del personaje de Carmina ejerce una clara influencia en el personaje de Carmen, protagonista de *vestía de negro*. La obra gira en torno a la muerte de la figura masculina de la casa, la cual provoca, entre otras cosas, el duelo de la mujer – Carmina – y la hija – María. A raíz de la muerte de su marido, surgen reproches por parte de la protagonista, quien se muestra liberada del hombre. De alguna forma, Carmen logra la misma liberación en el cortometraje a raíz de la muerte, en este caso, del exmarido, la cual genera también tensiones entre los personajes femeninos.

La película de Paco León se lleva a cabo en un contexto que mezcla la tradición andaluza – la religión, los rituales de muerte como son las visitas al difunto, la superstición... - con la completa ruptura de esta – la presencia de drogas, el hecho de esconder el cadáver del marido para cobrar su paga... Tal y como se ha mencionado en apartados anteriores, *vestía de negro* presenta la misma confrontación entre tradición y modernidad, generando debates internos en los propios personajes y ambientes cargados de contrariedades.

Una vez más, la relación madre-hija tiene un gran peso en la trama. Se produce en todo momento un apoyo mutuo prácticamente incondicional. La evolución del metraje muestra la complicidad entre ellas, pese a los más y los menos, y acaba por insinuar incluso una semejanza entre los personajes femeninos.

Exceptuando una secuencia en concreto, la totalidad del filme se produce en un único espacio como es el piso de Carmina, lo cual permite concentrar la atención en los personajes y el interior de estos. La reclusión en el interior del piso manifiesta el ligamento de Carmina al cuerpo de su marido, aún presente. Pese a que el cuerpo de Antonio en *vestía de negro* no se encuentra físicamente en el filme, su figura está presente simbólicamente en el piso de la protagonista, así como en su proceso de luto. Además, la reducción de los espacios a la casa de la protagonista permite crear un escenario íntimo y cotidiano.



Fig. 3.5 Carmina en *Carmina y amén* (León, 2014). Fuente: *El Español* (2015).

Referentes literarios o poéticos

***Romance de la pena negra* (2000) - Federico García Lorca**

Género: Poesía. Romance.

El romance de Lorca habla sobre una mujer triste que llora la muerte de un ser querido. El propio título del poema hace referencia a la pena que siente la protagonista del poema, Soledad Montoya. En varias ocasiones se hace alusión al color negro - “Me estoy poniendo de azabache carne y ropa.” (García Lorca, 2000, pág. 16) -, el cual hace referencia a la muerte. Muerte que llora Soledad Montoya o muerte a la que ella misma está destinada (Martínez Galán, 1990). El negro se relaciona también con la consecuencia de la muerte: el luto, hecho por el cual podría intuirse la introducción de Soledad a dicho ritual, tal y como se reproduce en la protagonista de *vestía de negro*.

El caballo es un símbolo recurrente en las obras de Lorca, el cual representa la libertad, la realización vital (Martínez Galán, 1990). Se entiende, entonces, que Soledad, de la misma forma que Carmen (*vestía de negro*), es una mujer en busca de su propia libertad acechada por la muerte. El mar - el agua - aparece de nuevo en el poema de Lorca. En otras ocasiones ha hecho referencia a la libertad, aunque en el poema puede referirse a la muerte a la que se dirige la protagonista.

El poema de Lorca presenta a una mujer triste que lucha por su libertad, por encontrar su alegría. Una mujer que puede ser Soledad en el poema, como puede ser una mujer anónima o Carmen en *vestía de negro*.

Romance de la pena negra

“Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora,
cuando por el monte oscuro
baja Soledad Montoya.
Cobre amarillo, su carne,
huele a caballo y a sombra.
Yunques ahumados sus pechos,
gimen canciones redondas.
- Soledad, ¿por quién preguntas
sin compañía y a estas horas?
- Pregunte por quien pregunte,
dime: ¿a ti qué se te importa?
Vengo a buscar lo que busco,
mi alegría y mi persona.
- Soledad de mis pesares,
caballo que se desboca,
al fin encuentra la mar
y se lo tragan las olas.
- No me recuerdes el mar,

que la pena negra, brota
en las tierras de aceituna
bajo el rumor de las hojas.
- ¡Soledad, qué pena tienes!
¡Qué pena tan lastimosa!
Lloras zumo de limón
agrio de espera y de boca.
- ¡Qué pena tan grande! Corro
mi casa como una loca,
mis dos trenzas por el suelo,
de la cocina a la alcoba.
¡Qué pena! Me estoy poniendo
de azabache carne y ropa.
¡Ay, mis camisas de hilo!
¡Ay, mis muslos de amapola!
- Soledad: lava tu cuerpo
con agua de las alondras,
y deja tu corazón
en paz, Soledad Montoya.
*

Por abajo canta el río:
volante de cielo y hojas.
Con flores de calabaza,
la nueva luz se corona.
¡Oh pena de los gitanos!
Pena limpia y siempre sola.
¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota!”

(García Lorca, 2000).

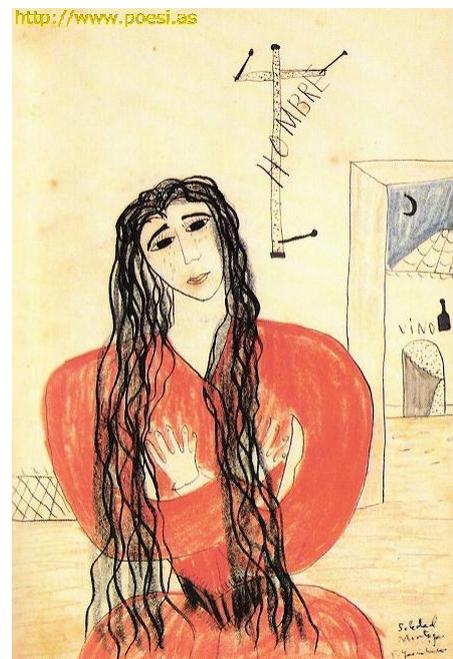


Fig. 3.6 Soledad Montoya
(acompaña al romance). Fuente:
poesi.as (s.d.).

Referentes culturales

Este apartado de referentes introduce, como parte de los elementos influyentes del proyecto, a las figuras de la cultura andaluza que resultan clave en el asentamiento de bases de *vestía de negro* y la creación de sus personajes.

Lola Flores

Lola Flores, cantaora y bailaora de flamenco y conocida como “La Faraona”, es un referente en cuanto a personificación y símbolo del folklore andaluz. Siendo el flamenco uno de los componentes del folklore andaluz, Lola Flores representa uno de sus mayores exponentes del siglo XX. Se le podría definir como el folklore encarnado por una mujer.

En 1994, Lola Flores presentó el programa *El coraje de vivir* (Filmoteca Histórica Flamenca, 2016), donde hablaba sobre su vida sin tapujos. A través de sus historias, Lola crea una imagen sobre un estilo de vida y toda una época y aporta su visión femenina sobre la familia, el amor, la tradición o la religión en el contexto andaluz del s. XX.

En la primera parte del programa, Lola se muestra como una mujer de contradicciones: entre la tradición y la rebeldía, la pasión. La artista accede al plató fumando para después hablar de religión y santiguarse antes de mencionar una escena donde un hombre le besa y le toca los pechos. No difiere del personaje de Carmen en *vestía de negro*, quien se debate entre vestirse con la mantilla y fumarse un cigarro en el bar de abajo. En el programa mencionado, la cantante aparece completamente vestida con la indumentaria tradicional destinada al luto, incluso con la mantilla negra, ante una virgen. Aun así, dentro del folklore y la vertiente andaluza más tradicional, Lola Flores destaca por su afán moderno y progresista, hecho por el cual supone una clara referencia respecto al personaje de Carmen en el cortometraje. Ambas figuras se presentan al público como matriarcas, con *poderío* y, aunque arraigadas a unas fuertes raíces, modernas, fuertes y liberadas.



Fig. 3.7 Lola Flores en *El coraje de vivir* (Sanz, 1994). Fuente: *Filmoteca Histórica Flamenca* (2015).

Las canciones de Lola Flores hablan frecuentemente de amor y desamor. En el tema “¡Ay, pena, penita, pena!” (1953), la cantante habla de su amor hacia alguien que se encuentra lejos. En la canción “Nochecita de mi duelo” (1995) se menciona el dolor ante la imposibilidad de olvidar a una persona amada:

“y aunque pongo de mi parte

y me empeño en olviarte

no te vas de mi sentío,” (citar)

Se habla del amor aún después de una pérdida o separación.

4. Objetivos y alcance

Objetivo principal

El objetivo principal de este proyecto es analizar el luto femenino en el folklore andaluz con el fin de crear el guion de un cortometraje de ficción dramático. En este, la protagonista experimenta un proceso de autoconocimiento a través de llevar a cabo su interpretación de dicho ritual.

Objetivos secundarios

Los objetivos secundarios, los cuales derivan del objetivo principal con la finalidad de enriquecer el estudio y la ejecución del proyecto, son los siguientes:

- Explicar el argumento universal “Lo viejo y lo nuevo” definido en “La Semilla Inmortal” de Pérez y Balló a través del análisis de la confrontación tradición-modernidad en la obra teatral “El jardín de los cerezos” de Anton Chéjov.
- Analizar la obra teatral “La casa de Bernarda Alba” de Federico García Lorca como reflejo del luto femenino y el costumbrismo andaluz.
- Investigar acerca de las características, fases diferenciadas e idiosincrasia del ritual del luto, concretamente el femenino, en el folklore andaluz con el fin de reflejarlas en la trama y la protagonista del cortometraje.
- Estudiar la construcción de personajes a través de la teoría del guion cinematográfico, prestando especial atención a la construcción de personajes femeninos andaluces.
- Idear y escribir el guion literario de un cortometraje dramático del género de ficción que refleje y plasme en imágenes el estudio acerca del luto femenino folklórico andaluz.

Alcance

Este trabajo pretende abarcar, en su vertiente práctica, todos aquellos procesos que definen la fase de guion de un cortometraje. Más allá de esta, el objetivo es llevar a cabo el proceso de producción de la pieza con todas las fases que ello conlleva y de las cuales yo también soy partícipe. De forma simultánea a este proyecto, se definirán y llevarán a cabo las tareas de dirección de fotografía y montaje de la obra audiovisual.

La culminación de este proyecto será la obtención del cortometraje final postproducido, aunque dicho objetivo queda fuera de las intenciones y fases fundamentales de este trabajo.

5. Metodología

El proceso de creación audiovisual se divide en las tres grandes fases habituales: preproducción, producción y postproducción. Este proyecto se centra, principalmente, en la fase inicial - la preproducción - sin obviar las fases posteriores, las cuales son llevadas a cabo como parte de otros dos trabajos ajenos. No obstante, se consideran en la metodología varias fases y tareas - más allá del guion - llevadas a cabo como parte de la creación del cortometraje *vestía de negro* y que no deben obviarse en este trabajo.

El proceso de preproducción de un cortometraje presenta sus propias fases. Previamente a la preproducción, se ha llevado a cabo una etapa de desarrollo, donde se ha invertido tiempo en la conceptualización e ideación del cortometraje, así como en una investigación previa.

5.1 Preproducción: el guion literario

La escritura del guion literario es una de las fases iniciales y fundamentales en la creación de la pieza, la cual también se divide en una serie de subfases:

1. Concreción de idea y tema.
2. Construcción de personajes.
3. Desarrollo del argumento.
4. confección de la escaleta.
5. Redacción del tratamiento.
6. Escritura del guion literario.

El proceso de guionización de este proyecto se ha iniciado con la concreción de la idea y el tema, previamente expuestos, seguidos de una investigación en profundidad acerca del luto

femenino en el folklore andaluz. Dicho estudio ha constado de un proceso que se inicia con el análisis del argumento universal “Lo viejo y lo nuevo”, extraído de la obra *La Semilla Inmortal* (1995) de Pérez y Balló, el cual define la dicotomía tradición-modernidad presente en la temática del cortometraje. El análisis se aplica a la obra teatral *El jardín de los cerezos* (1860-1904) de Anton Chéjov como ejemplificación de la presencia del argumento universal mencionado. De Chéjov nos trasladamos a Lorca para, en este caso, estudiar la decadencia del costumbrismo, concretamente andaluz, a través de su obra *La casa de Bernarda Alba* (1945).

De esta pieza también se analizan los personajes de Bernarda y Adela como personificación de la tradición y la modernidad y la lucha entre estas. Este último estudio es de utilidad para la segunda fase - construcción de personajes -, donde la tradición y la modernidad confluyen en la protagonista del cortometraje. La segunda etapa se ha fundamentado a partir de la teoría de construcción de personajes de las obras de Robert McKee - *El guion: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (2009) -, Syd Field - *El libro del guion: Fundamentos de la escritura de guiones* (1994) y Elena Galán - *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Se ha hecho especial hincapié en la construcción de personajes femeninos andaluces con la finalidad de construir con fundamentos y conciencia una protagonista adecuadamente desarrollada y libre de estereotipos.

Con el fin de llevar a cabo la tercera etapa - desarrollo del argumento -, se ha efectuado una investigación acerca del luto en la sociedad española de finales del siglo XIX y principios del XX. Se ha incidido en las características, fases diferenciadas e idiosincrasia del ritual del luto y, concretamente, el femenino en el folklore andaluz. La información extraída se aplica útilmente en la trama del cortometraje, la cual refleja las fases de un luto tradicional a la vez que simbólico.

Por lo que respecta a la redacción del guion y sus partes, ha resultado esencial el visionado analítico de las distintas piezas referentes del proyecto. Dicha práctica ha permitido observar las formas en que se han tratado previamente los temas del cortometraje con el fin de decidir la manera de tratarlo en este. También ha sido útil a la hora de prestar atención al tratamiento del

guion en cada obra, captando la técnica y la forma de hacer de cada guionista y su efecto en el resultado.

El cortometraje es, fundamentalmente, usa el ritual del luto femenino en el folklore andaluz con el fin de llevar a cabo el proceso de autodescubrimiento de la protagonista, enfrentando las ideas de tradición y modernidad. Previamente a la escritura del guion, ha sido necesario definir los rasgos sustanciales del cortometraje, partiendo de un género específico como es el drama. Dichos rasgos se concretan a continuación:

Intimista: el cortometraje pretende sumergirse en el mundo interior y emocional de las protagonistas, de sus emociones y relaciones. Este tratamiento implica un tipo de escenas y diálogos que requieren una escritura concreta.

Ritmo pausado: se pretende dejar respirar a las escenas, dotándolas del tiempo necesario para su desarrollo, sin cortar los silencios, ni las miradas.

Cotidianidad: el cortometraje transcurre en el día a día, sin hacer hincapié en grandes acontecimientos. La realidad de los personajes, lo mundano, resulta esencial para mostrar su evolución y su relación con aquello que sienten. El objetivo es mostrar a las protagonistas como una madre y una hija con quien sentirse reflejado/a.

Presencia de la tradición andaluza: la tradición andaluza es una parte fundamental del pasado y de la esencia de la protagonista del cortometraje. Consecuentemente, la idiosincrasia andaluza está presente en la construcción del personaje y afecta en su forma de actuar y su entorno.

Simbología: el cortometraje habla de tradición, de libertad, de un proceso interior. El hecho de representar tales elementos en la cotidianidad de un personaje, requiere de símbolos y significaciones abstractas que transmitan dichas ideas. En el cortometraje aparecen elementos

como el mar, que simboliza la libertad, un objeto que representa el exmarido de la protagonista, pero también lo que queda de él en el piso o un comedero de pájaros que refleja el encierro y la libertad de la protagonista.

La escritura del guion literario del cortometraje parte de una idea y una conceptualización desarrollada que se materializa, inicialmente, en la sinopsis. A continuación, se muestra la sinopsis del cortometraje:

Tras la marcha de su marido, Carmen se refugia en los cigarrillos, la natación y el baile en los bares. Inesperadamente, su exmarido muere y Carmen decide encerrarse y guardar luto como se hacía antiguamente en su pueblo. El luto le llevará, con la ayuda de su hija Inma, a enfrentarse al rencor, a sí misma e, inevitablemente, a descubrir lo que siente.

5.2 Biblia del cortometraje

La preproducción del cortometraje se ve reflejada en la Biblia (ver *CURSO2021-22_vestíadenegro-Biblia*), la cual recoge toda la información necesaria para llevar a cabo la obra. La Biblia supone el punto de partida a partir del cual se definen todos los aspectos del cortometraje, desde el tema hasta el guion final. Los apartados de la Biblia se definen a continuación:

- Concepto del cortometraje
 - *Logline*
 - Tema
 - *Tagline*
- Público objetivo
- Ficha técnica: género, duración y sinopsis
- Personajes
- Localizaciones
- Escaleta
- Guion

5.2.1 Concepto

5.2.1.1 Logline

Explicar qué es brevemente

5.2.1.2 Tema

Un cortometraje suele tratar una temática principal, de la cual pueden surgir diversos subtemas. Todos ellos se enumeran y describen en este apartado con tal de evocar aquello que se quiere contar con la obra y que, temáticamente, debe entenderse o intuirse a través de esta.

vestía de negro no trata un único tema, sino que parte de una cuestión principal que sirve como desencadenante para dar lugar a un conjunto de subtemas, cuyo valor es también notorio a lo largo de la pieza. Pese a que la columna vertebral del corto se presenta con claridad y permanece hasta su conclusión, esta sirve también de pretexto para el resto de temas tratados, los cuales presentan una menor simbología, pero una mayor profundidad emocional.

5.2.1.3 Tagline

El *tagline* es una frase breve y concisa que concentra la esencia de la obra y que debe tener cierto atractivo con el fin de captar el interés del/a receptor/a, ya sea un/a productor/a o un/a espectador/a. Un *tagline* debe incitar una intención, generando expectativas positivas respecto al metraje. En el caso de *vestía de negro*, el *tagline* sigue al título de la obra, complementándolo y ofreciendo a quienes lo leen información dramática del cortometraje. Sin ir más allá, se insinúa la existencia de una figura opuesta a la protagonista y un conflicto que a esta atormenta.

5.2.2 Público objetivo

El público objetivo, comúnmente definido como *target*, hace referencia al grupo o grupos de personas que resultan potenciales espectadores/as de la obra analizada en la Biblia. De esta

forma, al precisar uno o varios nichos, también se determina a quién pretende llegar la obra y con qué finalidad. *vestía de negro* abarca un público objetivo amplio y variado que se ajusta al interés que suscita el metraje.

5.2.3 Ficha técnica

La ficha técnica se trata de un resumen de la obra que engloba los aspectos técnicos primordiales que clasifica el tipo de metraje a realizar en base a la definición de: género, formato y duración. A su vez, ofrece una primera impresión de su contenido a través de una sinopsis corta.

5.2.4 Personajes

El apartado de personajes consiste en la creación de una “biblia de personajes”, la cual incluye una descripción y definición detallada de los personajes que aparecen en la obra referente. Generalmente, los personajes suelen clasificarse, según su relevancia en el metraje, en: protagonista/s, principal/es, secundaria/s y figurante/s. La biblia de personajes acostumbra a incluir únicamente protagonistas, principales y secundarias.

Cada personaje es definido/a detalladamente siguiendo una estructura básica (modificable) que consta de los siguientes puntos:

- *Backstory*
- Aspectos fisiológicos
- Aspectos psicológicos
- Aspectos sociológicos
- Relación con el resto de personajes
- Arco de transformación

En el caso de *vestía de negro*, se ha trabajado en la construcción de personajes femeninos andaluces que huyen del estereotipo recurrente en las obras fílmicas, desarrollado previamente (2.2.3.4.1 *La representación de la mujer andaluza en el cine*). Con tal de conseguir dicho objetivo, era esencial emplear referentes reales con el fin de crear unos personajes, una relación

y, en definitiva, una historia tangible y verosímil. El hecho de conocer y detectar los clichés en obras analizadas por otros/as autores/as y estudiosos/as, era el primer paso para hacer hincapié los mismos a la hora de estudiar las obras referentes de *vestía de negro*. Dicha práctica ha permitido evitar el uso involuntario de estereotipos a la hora de crear y escribir en nombre de Carmen e Inma, mujeres andaluzas y personajes del cortometraje y, concretamente, de la protagonista, quien encarna una andaluza de pueblo viviendo en la ciudad.

5.2.5 Localizaciones

Este apartado recoge el desglose de las distintas localizaciones en que sucede el cortometraje, enumeradas, generalmente, según su importancia en la pieza y divididas entre principales y secundarias. *vestía de negro* tiene lugar en un número reducido de localizaciones, dentro de las cuales toma protagonismo una en concreto. En el cortometraje, el espacio principal contribuye al simbolismo que acompaña al relato y se convierte en una pieza fundamental ligada constantemente a Carmen, la protagonista.

5.3 Producción del cortometraje, casting, estilismo y dirección

Más allá de la escritura del guion de *vestía de negro*, a lo largo de este proyecto se han abarcado otras tareas, mencionadas a continuación. En relación a la producción del corto, uno de los primeros pasos era crear el equipo y, por lo tanto, cubrir todos los roles necesarios de cara al rodaje. Dicha tarea incluía crear, llevar a cabo y cerrar el casting, es decir, encontrar a la actriz protagonista y a la actriz principal, así como a los/as figurantes. Por ello, se llevó a cabo un casting - en ocasiones presencial, en otras telemático y en otras vía *selftape* – junto a la directora de casting y actrices, la *DoP* y la montadora. Se efectuaron valoraciones in situ en las fichas de casting, un cribaje posterior y una decisión final entre las escogidas.

Siguiendo en el ámbito de la producción de la obra, se requería un gran esfuerzo en la financiación. Es por eso que se realizó un presupuesto real (ver Anexo 2.2) para, posteriormente, iniciar una campaña de crowdfunding en la plataforma Goteo que nos permitiera cubrir gastos. Goteo fue la plataforma escogida debido a su dimensión, menor

respecto a otros medios de micromecenazgo, y a sus fines sin ánimo de lucro, así como su priorización a la promoción de valores y causas altruistas. La transparencia y el apoyo a los proyectos por parte de Goteo también influyó en la decisión. La campaña se difundió a través de las redes sociales de *vestía de negro*, creadas previamente con la finalidad de efectuar publicaciones informativas y atractivas.

Las localizaciones era otro elemento – parte de la producción – que tuvo que tratarse en preproducción. La tarea se basó en buscar y contactar con las distintas localizaciones requeridas por el cortometraje, a la vez que pedir los debidos permisos. Se llevaron a cabo varios *scoutings* para analizar la viabilidad de los espacios según las necesidades de rodaje.

El guion literario fue la base para, posteriormente y junto a la *DoP*, realizar el guion técnico, el cual nos permitió definir el calendario de rodaje – dentro de las fechas determinadas – y el plan de rodaje.

El estilismo en preproducción fue otra de las tareas llevadas a cabo. Con la ayuda de la Ayudante de Vestuario y MUA, se realizaron las distintas fichas de vestuario y maquillaje de los personajes, determinando el estilismo por escenas, coherente con la narrativa, el espacio y la ambientación del set.

La dirección ha supuesto el rol principal tanto en la preproducción como en la producción del cortometraje. En cuanto a la preproducción, era esencial controlar y revisar todos los movimientos llevados a cabo por el equipo con tal de asegurar una misma dirección de trabajo. Por lo que hace al rodaje de *vestía de negro*, como directora, debía controlarse cada elemento influyente en plano a través de la comunicación con departamentos (arte, iluminación, cámara, sonido, actrices). El intercambio de información con la *DoP* y la *Gaffer* era clave y esencial a la hora de montar el set. También era imprescindible el constante contacto con el Ayudante de Dirección con tal de cumplir con *timings* establecidos en cada jornada. Como responsable de la dirección, era fundamental la visualización del desarrollo visual de la obra con el fin de plantear modificaciones para cumplir con el resultado previsto. Para ello, también era necesario dar instrucciones de *acting* a Garby (Carmen) y Carmen (Inma) según su interpretación del guion ante cámara. Globalmente, se debían tomar decisiones con rapidez y seguridad para influir positivamente en el flujo de trabajo en rodaje.

6. Análisis de resultados

Sobre la aplicación de los Marcos Contextual y Conceptual en la parte práctica

La principal tarea que debía llevarse a cabo en este proyecto era la escritura del guion literario de un cortometraje de ficción basado en el ritual del luto femenino en el folklore andaluz. Para ello, fue primordial establecer unas bases teóricas y contextuales, fruto de la investigación a través de distintas fuentes. Por un lado, se trabajó la rama más teórica del guion (*Marco conceptual*). En un inicio, se acudió a las fuentes más célebres y recurrentemente empleadas en la teoría del guion (Robert McKee y Syd Field). Más adelante, tomando consciencia de la significación de lo femenino en el proyecto (y en la vida), se buscó integrar voces femeninas en la investigación, tales como la de Linda Seger o Elena Galan. El apartado de guion tuvo la función de establecer conceptos académicos básicos – previamente trabajados – con el fin de tomar consciencia de su aplicación e importancia en la escritura de *vestía de negro*, como es el caso de la estructura en tres actos (2.2.2.1 *Los tres actos*) y los respectivos puntos de giro (2.2.2.2 *Puntos de giro*); o, por el contrario, de revertirlos en la nueva creación.

En el marco de la teoría de guion, fue fundamental trabajar la creación de personajes y, más concretamente, la creación de personajes femeninos andaluces, teniendo en cuenta la relevancia de la mujer andaluza en la totalidad del guion del cortometraje. A través de estudios como el de Virginia Guarinos (2.2.3.4.1 *La representación de la mujer andaluza en el cine*), se pudo establecer un conjunto de características que, de forma errónea o estereotipada, habían definido durante décadas a la mujer andaluza en la cinematografía. Con ello, se logró evitar el empleo inconsciente de clichés con el objetivo de crear personajes femeninos andaluces únicos, verosímiles y alejados del arquetipo estándar de “andaluza”. Por instancia, Guarinos hablaba de la nula heroicidad de las andaluzas en las historias y de su dependencia respecto a la fuerza masculina, lo cual debía tenerse en cuenta en una obra como *vestía de negro*, donde la figura masculina cobraba cierta importancia en un entorno femenino. En el caso de su protagonista – Carmen –, no encajaría en la etiqueta de “heroína”, pero es indudablemente la figura protagonista y la fuerza principal que mueve el cortometraje.

Ruíz-Muñoz (2.2.3.4.1 *La representación de la mujer andaluza en el cine*) también hacía mención del típico personaje femenino andaluz y hacía hincapié en que estos nunca perdían ni la belleza, ni el arte aun siendo, generalmente, personas desgraciadas (de clase baja, con empleos precarios y mala suerte en el amor, entre otros). Si bien es cierto que en *vestía de negro* Carmen resulta desdichada en ciertos ámbitos de su vida, como es el matrimonio, no se abusa de las desgracias y mucho menos por el mero hecho de ser andaluza. Asimismo, consecuentemente a la pérdida y posterior muerte de Antonio, Carmen pierde la gracia, el arte y su físico se presenta desaliñado. Además, el personaje es también afortunado en otros aspectos, como en el amor maternal que le vincula a su hija Inma, quien le acompaña en su camino de autodescubrimiento. La naturalidad y la verosimilitud eran particularidades que se buscaron en todo momento al escribir y rodar el cortometraje. Es por ello que el casting también fue estricto y se priorizó a las actrices conformes a la edad de los personajes y origen sureño o acento andaluz nativo. Por cuestiones estéticas y también morales y culturales, se pretendía evitar el acento forzado y el hecho de que una actriz no andaluza representara a una auténtica andaluza. En el guion y la Biblia originales de *vestía de negro*, Carmen había nacido y vivido en Andalucía, mientras que Inma había llegado a Barcelona con apenas seis meses, por lo que la madre debía tener acento – quizás oxidado – y la hija no. La decisión final de casting nos condujo a modificar esta concreción y ambas mujeres pasaron a tener acento andaluz, que debía corresponderse y así se hizo.

El hecho de que la protagonista de *vestía de negro* sea una mujer andaluza de pueblo viviendo en la ciudad, alejada de sus raíces y de un entorno folklórico andaluz, permite distanciarse también de los escenarios y ambientes recargados de elementos culturales estereotipados. Los elementos típicamente andaluces que aparecen en el metraje son empleados como recurso para destacar los rasgos sureños de la protagonista – más allá de su acento – y crear un personaje que, pese a convivir con la modernidad, sigue arraigado a sus raíces, también a las más convencionales. Es cierto que podría detectarse cierta exageración en determinados aspectos, como es el arte del cortometraje, que presenta espacios atrezados con tapetes y abanicos o un coche con una figura de una bailarina de flamenco; o el estilismo, que viste a Carmen con mantilla, perlas y peineta en un entierro del siglo XXI. Pese a que dichos aspectos podrían tacharse de clichés, los cuales se pretendían evitar desde un inicio, estos no son más que el resultado de decisiones o bien estéticas o bien narrativas, pero siempre predeterminadas a

consciencia. Por un lado, resulta más sencillo para un/a espectador/a comprender que Carmen lleva a cabo un luto tradicional riguroso si esta viste con toda la debida indumentaria que si únicamente llevase ropa negra. Por otro lado, visualmente resulta más atractiva una cocina con una pata de jamón, unas ollas de color bronce que cuelgan de la pared y un tapete colorido que, a su vez, refleja ciertos iconos que transportan a cualquiera a una cocina del sur de toda la vida.

Por otro lado, se trabajó la rama del luto (*Marco contextual*), el cual se estudiaba de lo general a lo concreto: desde el luto en la España de finales del s. XIX a inicios del s. XX hasta el ritual del luto femenino de la misma época en el contexto andaluz. Por lo que respecta a la búsqueda de información en este ámbito, resultó dificultoso hallar fuentes variadas, rigurosas y contrastadas que se centraran en el ritual del luto y, más concretamente, aquel llevado a cabo en el sur de la península. Aun así, los reducidos estudios a que se pudo acceder permitieron crear una estampa de los elementos más destacables del luto en la España de hace un y dos siglos para, posteriormente, emplearlos en la creación de *vestía de negro*. La escritura del guion requería conocer con claridad las distintas fases del luto convencional, las cuales asientan las bases de la estructura argumental del cortometraje, además de las concreciones al respecto como las acciones permitidas y vedadas o la indumentaria de cada fase. Dicha información se usó también en beneficio de la narrativa de la obra, ya que el hecho de estudiar en profundidad el antiguo ritual del luto permitía emplear contradicciones que resaltarán la dicotomía tradición-modernidad (2.1 *Argumento universal de “Lo viejo y lo nuevo”*) de *vestía de negro*, tales como la reproducción de música desde un aparato de radio, las salidas al bar de Carmen o su incipiente y forzada adicción a los cigarrillos.

Sobre la escritura del guion de *vestía de negro*

El guion literario de *vestía de negro* supone el producto principal obtenido de la aplicación práctica de este proyecto y, por ello, cabe destacar la valoración de su creación, de sus fases y del resultado logrado.

Por lo que respecta a la planificación que se realizó en un inicio, se establecieron ciertos plazos en función de tres elementos: los estadios por los cuales se debía pasar con el fin de alcanzar la

versión final, una estimación del ritmo de trabajo y los *deadlines* académicos. Tal y como se menciona en el *Estudio de viabilidad (1.3 Desviaciones)*, los objetivos no se cumplieron dentro de los plazos determinados, hecho por el cual se atrasó la progresión de la escritura del guion. Aun así, dicha demora no afectó al calendario de preproducción y producción, las cuales se llevaron a cabo en las fechas programadas. La planificación general que comprendía la escritura del guion resultó ambiciosa teniendo en cuenta el nivel de trabajo que el proyecto requería. No se tuvo en cuenta las múltiples modificaciones que sufrirían las distintas versiones debido a la falta de experiencia en la creación de obras más elaboradas, exigentes y sujetas a plazos.

Por su parte, el proceso de escritura de la obra se llevó a cabo posteriormente a la elaboración de una estructura, la cual dictaminaba los pasos a seguir previamente a la versión final del guion. Pero, no sin antes definir la idea. Lo que en un inicio era una historia que se centraba en la cultura andaluza a través de una mujer que se separaba de su marido, pasó a convertirse en una narración notablemente distinta y con el foco en el luto femenino. Para llegar al segundo punto fue esencial la guía de Nataliya – tutora de este proyecto -, quien supo detectar la esencialidad del luto en el primer planteamiento y desenterrarlo con tal de convertirlo en protagonista. El personaje de Carmen fue siempre el pilar de la obra y la figura de Antonio estaba presente desde un inicio. Además, se buscaba empoderar la figura femenina sin convertir la historia en un cortometraje sobre feminismo. Este debía estar presente de forma implícita y espontánea. Por ello, la transformación de la idea inicial permitió hablar de lo femenino – el luto femenino en el folklore andaluz – y reivindicar lo feminista – la dureza del luto (y la vida) de ellas respecto al de ellos. De todas formas, el objetivo no dejaba de centrarse en explicar una historia “real”, donde una mujer sufría la pena y el dolor por la pérdida de un hombre que le había dejado, pero, por encima de todo, seguía sintiendo amor por él. Carmen sentía rencor hacia un hombre, sufría por no haberle dicho que le quería y, en definitiva, Carmen sufría más por ella que por él. Pero ella acababa entendiendo que su rencor y su dolor no eran más que pena y, en el fondo, amor. *vestía de negro* quería ser – y ha sido – lo que podría ser una parte de la vida de cualquier mujer de la España profunda (y no tan profunda). No siempre pulcra, no siempre de agrado, sin tapujos y muy real.

En relación a la versión final y a la pregunta de si el guion cumple las características planteadas en un inicio (intimista, ritmo pausado, cotidianidad, presencia de la tradición andaluza y simbología (5.1 *Preproducción: el guion literario*)), podría responderse, a grandes rasgos, que sí. Todos y cada uno de los rasgos mencionados son presentes a lo largo de toda la obra, debido a que se tuvo en cuenta su aplicación durante todo el proceso de escritura del guion. Pese a ello, la versión final del guion literario no se obtiene hasta el rodaje de cualquier obra y, en el caso de *vestía de negro*, sucedió lo mismo. Durante la fase de producción, la última versión fue inevitablemente susceptible a modificaciones que permitieron ajustar la historia a la realidad del set y transmitir mejor la esencia del cortometraje. En definitiva, se obtuvo un resultado exitoso que cumple con los objetivos marcados y refleja el estudio previo.

Sobre el rodaje de *vestía de negro*

El rodaje del cortometraje, es decir, la fase de producción se inició el 27 de abril y terminó el 31 de abril de 2022. En este, así como en la preproducción, contribuí al desarrollo de una serie de departamentos: producción, casting, estilismo y, primordialmente, dirección. Siendo la dirección de la obra mi rol principal, asumí la responsabilidad de controlar y comunicarme con cada uno de los departamentos involucrados. Como directora, también debía dar instrucciones en set con tal de coordinar todos los elementos en un mismo rumbo. La dirección de actrices supuso también una de las tareas esenciales a llevar a cabo, ya que, más allá del producto visual, el resultado debía ser coherente con la idea narrativa. Pese a ser mi primera vez dirigiendo, experimentarlo supuso un gran aprendizaje y una práctica notablemente enriquecedora.

Tal y como se menciona anteriormente (1.3 *Desviaciones*), las complicaciones tanto en rodaje como posteriores a este han derivado en la obtención de una pieza inacabada y carente de un sentido narrativo completo. Así pues, se ha trabajado en una primera versión de montaje y, paralelamente, en el ensamblaje de un *teaser*/tráiler que nos permita ofrecer una ligera demostración visual y argumental de lo que esencialmente es *vestía de negro*.

Sobre la aportación de *vestía de negro* al campo de estudio y futuras investigaciones

En lo que atañe a la aportación al campo de estudio, *vestía de negro* no es solamente una investigación con una mirada crítica y actual sobre el luto convencional del pasado – teniendo en cuenta que los estudios que existen son escasos y neutrales respecto lo que presentan –, sino que el resultado del análisis tiene una aplicación práctica en el guion de un cortometraje. Por consiguiente, refleja de una forma narrativa, estética, visual y amena el retrato de lo que fue el luto femenino en la España del s. XIX y XX.

Al mismo tiempo, *vestía de negro* – a diferencia de la mayoría de estudios anteriores – tiene de peculiar que se centra en el luto femenino en el folklore andaluz (2.3.1.1 *El luto femenino en el folklore andaluz*), centrando el objeto de estudio en una cultura concreta. La insuficiencia de estudios al respecto deriva en escasez de información y datos accesibles, lo cual afectó al proceso de estudio teórico.

Respecto a futuras investigaciones, sería fructífero invertir tiempo en indagar en las costumbres andaluzas vinculadas al luto, principalmente femenino, pero también masculino. Con tal de conocer en profundidad las tradiciones de los pueblos andaluces en relación al ritual del luto, convendría realizar una investigación de campo minuciosa en la comunidad andaluza. Se debería buscar un mayor número de archivos que permitiesen reflejar y contrastar la información correspondiente. El estudio, por su parte, no resultaría únicamente en una memoria teórica, sino que ofrecería la posibilidad de escribir un guion de largometraje, partiendo del previamente escrito *vestía de negro*.

7. Conclusiones

vestía de negro – comprendiendo la investigación, la memoria escrita, la confección del guion y el rodaje del cortometraje – es el resultado de un largo e intenso período de trabajo y dedicación, que ha durado meses y que aún no ha llegado a su fin.

El objetivo principal planteado al inicio de este proyecto se basaba en analizar el luto femenino en el folklore andaluz con la finalidad de obtener el guion de un cortometraje de ficción dramático creado desde cero. Dicho objetivo se ha alcanzado de forma satisfactoria y su desarrollo puede observarse a través de la lectura de esta memoria.

En relación a los objetivos que derivan del principal, por un lado, se ha logrado analizar el papel del argumento universal “Lo viejo y lo nuevo” (Pérez y Balló, 1995) en la obra de *El jardín de los cerezos* (1860-1904) de Chéjov. Dicho análisis ha permitido detectar los simbolismos que encarnan el argumento universal en la obra del autor ruso, entre ellos, el jardín de cerezos asociado a lo viejo, lo tradicional, y su venta ligada a lo nuevo. De la misma forma, el argumento del drama chejoviano ha podido ser empleado y adaptado al cortometraje *vestía de negro*, influyendo también en la construcción de su protagonista. Mientras que, en la obra teatral, Liuba Andreevna “se empeña en permanecer en un mundo que ya no la necesita, impermeable a la realidad que la rodea.” (Balló y Pérez, 1995, pág. 74), en el cortometraje, Carmen – también impasible ante la realidad –, se empeña en amarrarse a un pasado del que debe acabar desprendiéndose.

El estudio de Chéjov se ha relacionado directamente con el análisis de *La casa de Bernarda Alba* (1945) de Lorca, donde también toma presencia la transformación de la antigua realidad y el anhelo por la liberación. Una vez más, una obra teatral del siglo XX influye en el argumento y la construcción de personajes del cortometraje. La pieza de Lorca, además, se ha podido estudiar como reflejo del luto femenino en los pueblos andaluces y de la decadencia del costumbrismo andaluz. Se ha podido destacar el uso recurrente de simbología asociada a los

temas mencionados, como puede ser el color verde o el agua y el mar alegorizando a la libertad, con el fin de aplicarlo posteriormente al guion del cortometraje. Por instancia, Inma – la hija de la protagonista –, suele usar prendas o accesorios verdes, haciendo referencia a su papel en el proceso de autoconocimiento y sanación de su madre, el cual sucede ni más ni menos que en la orilla de la playa.

La casa de Bernarda Alba (Lorca, 1945) ha adquirido un papel influyente no sólo en lo que respecta al argumento de *vestía de negro*, sino que también en la construcción de personajes de cara al cortometraje. La personificación de lo viejo en el personaje de Bernarda, de lo nuevo en el de Adela y su consiguiente contradicción y enfrentamiento se mezcla resultando en un único personaje: el de Carmen. La protagonista ha sido construida bebiendo de las figuras lorquianas, así como de la conclusión del estudio teórico acerca de la construcción de personajes femeninos andaluces. El hecho de tomar consciencia acerca de la estereotipación de la mujer andaluza en el cine ha supuesto la base fundamental a la hora de dar forma a Inma y, más concretamente, a su madre, la protagonista. Pese a soportar el peso que conlleva ser una mujer, mayor, divorciada y andaluza, se ha logrado que Carmen no sea todo desgracias, que no siempre tenga arte y ocurrencia, que no lleve pendientes grandes y cante por bulerías, pero, por encima de todo, que Carmen acabe siendo una mujer andaluza – en ocasiones fuerte, valiente y liberada –, pero siempre auténtica.

vestía de negro se nutre también de sus referencias, las cuales considero imprescindibles en cualquier tipología de disciplina artística y creativa, como lo es el cine. La lista de referentes podría alargarse infinitamente, desde aquella película de un hombre con tijeras en vez de manos que en su día me marcó, hasta aquella mañana del verano de 2021 en la plaza del pueblo, donde alguna mujer iba entera de negro y andamos siguiendo al coche funerario a modo de procesión hasta el cementerio. Los/as referentes analizados/as en este proyecto representan una escueta selección de aquello a que el cortometraje aspiraba. Las obras y personajes referentes han aparecido constantemente a la hora de escribir el guion literario, así como en el ingenio de cada uno de los aspectos del cortometraje (el arte, la fotografía, la música, el vestuario, el *acting*...). Carmen es Carmen, pero es también Carmina, Estrella, Lola o Soledad Montoya. Este trabajo

se ha apoyado en sus referentes con el deseo de, en un futuro, poder colar esta, o las obras que vendrán, en alguna lista ajena de referencias.

Por lo que respecta a la ideación y escritura del guion literario, se ha logrado obtener una versión final, fruto de un proceso previo de conceptualización y del asesoramiento externo respecto varias versiones anteriores. El estudio del luto femenino folklórico andaluz se ha aplicado a la hora de generar la narrativa y desarrollar tanto el argumento, como los personajes y diálogos del cortometraje. El hecho de adquirir conocimientos que trascienden la superficialidad acerca del ritual – las correspondientes fases, indumentaria y la diferenciación por género, entre otras singularidades – ha motivado el reflejo de una tradición verosímil en el metraje, contribuyendo a la credibilidad de la historia y de los personajes.

La escritura del guion de *vestía de negro* no hubiese tomado la forma que tiene hoy sin la sinergia de varios factores. Indudablemente, lo derivado de todo un marco teórico y contextual de análisis, investigación y reflexión, pero también de crítica y ensayo. En segundo lugar, el apoyo y la consultoría de una guionista experimentada y profesional como es Nataliya – tutora del proyecto –, quien ha sabido desde un inicio comprender y adaptarse a la idea del guion aportando una mirada externa y crítica y ofreciendo sus conocimientos, de los cuales he aprendido muchísimo. Y, por último, aunque no menos importante, el interés y la pasión, también la curiosidad, por el mundo del guion cinematográfico, siempre a la sombra, pero suponiendo la pieza más fundamental y básica de una obra audiovisual, como lo es el cortometraje llevado a cabo. A ello, se suma la experiencia previa en la iniciación en la escritura de breves guiones y la familiarización con su propio lenguaje, técnica y proceso.

Por último, el proceso de rodaje del cortometraje fue posible gracias a la cooperación entre las personas involucradas y un trabajo en equipo organizado. Si bien es cierto que hubo complicaciones, como una menor implicación en ciertas etapas o la ausencia de ciertos roles que no pudieron ser cubiertos debido a una escasa experiencia previa en una producción de tal calibre, tanto el rodaje como el proceso previo y posterior nos ha permitido aprender. Después

de todo, este metraje ha formado parte de mi primera experiencia como directora de una obra, además escrita por mí. Se ha volcado en ella estrés, sudor y lágrimas, pero también se ha obtenido mucho aprendizaje, de los demás, de mí misma y de todo lo que supone dar a luz a una pieza cinematográfica, lo cual considero cuando menos sufrido y digno de admirar.

En definitiva, el mayor fruto de este proyecto es poder ratificar que, antaño, una Bernarda de un pueblo blanco de Granada se impuso ocho años de luto por cada uno de sus maridos y que, hoy, una Carmen, también andaluza y pueblerina, se coloca mantilla y peineta para despedirse de Antonio y no volverse a ver nunca más *vestía de negro*.

CARMEN

[...]

*Que se marche
lejos y sea feliz que yo le voy a
querer siempre. Como mi madre quiso
siempre a tu abuelo. Por eso entiendo
que estuviese seis meses vestía' de
negro. (pausa) Ahora me parecen pocos.
(pausa) Pero ya me he cansao' del
negro. Además, a tu padre no le
gustaba na' el negro. Decía que era
pa' los muertos (ríe)."*

(Tortosa, 2022)

8. Bibliografía

Balló, J., Pérez, X. (1995). *La semilla inmortal: Los argumentos universales en el cine*. Titivillus.

BOE. (24 de abril de 2017). Resolución de 10 de abril de 2017, de la Dirección General de Empleo, por la que se registran y publican las tablas salariales para el año 2017 del Convenio colectivo del sector de la industria de producción audiovisual -técnicos-. Disponible en: <https://www.boe.es/boe/dias/2017/04/24/pdfs/BOE-A-2017-4475.pdf>

BOE. (23 de enero de 2020). Resolución de 14 de enero de 2020, de la Dirección General de Trabajo, por la que se registra y publica el Acuerdo parcial del Convenio colectivo de productores de obras audiovisuales y actores que prestan servicios en las mismas. Disponible en: [https://www.boe.es/eli/es/res/2020/01/14/\(6\)/dof/spa/pdf](https://www.boe.es/eli/es/res/2020/01/14/(6)/dof/spa/pdf)

BOE. (20 de mayo de 2021). Resolución de 10 de mayo de 2021, de la Dirección General de Trabajo, por la que se registra y publica el Acta del acuerdo relativo a la revisión salarial y actualización de dietas, para el período abril a diciembre de 2021, del II Convenio colectivo de la Industria de la Producción Audiovisual (Técnicos). Disponible en: [https://www.boe.es/eli/es/res/2021/05/10/\(3\)/dof/spa/pdf](https://www.boe.es/eli/es/res/2021/05/10/(3)/dof/spa/pdf)

Chéjov, A. (1860-1904). *El jardín de los cerezos*. S.L. Ediciones Irreverentes. Disponible en: http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/_docs/JardinCerezos.pdf

Creative Commons. (s.d.). About CC Licenses. Disponible en: <https://creativecommons.org/about/cclicenses/>

Creative Commons. (s.d.). Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0). Disponible en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Creative Commons. (22 de noviembre de 2021). Frequently Asked Questions. Disponible en: <https://creativecommons.org/faq/>

Di Nola, Alfonso. *La negra señora: antropología de la muerte y el luto*. Barcelona: Belacqua, 2006.

Field, S. (1999). *El libro del guión: Fundamentos de la escritura de guiones* (7a ed.). Plot.

Galán Fajardo, E. (2007). *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Universidad de Extremadura Servicio.

García Lorca, F. (1945). *La casa de Bernarda Alba*. Cátedra. Disponible en: <https://biblioteca.org.ar/libros/157286.pdf>

García Lorca, F. (2000). Espasa Libros (ed.), *Romance de la pena negra*. En *Romancero gitano*. (p. 16). Disponible en: <https://cvc.cervantes.es/literatura/lee/coleccion/pdf/romancero.pdf>

Gil, W. (2008). *La mujer en casa cerrada: represión y opresión en La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca y Los soles trancos de René Marqués*. Hispanet Journal, vol. 1. Disponible en: <http://www.hispanetjournal.com/LamujerencasacerradaEDITADO.pdf>

González, J. Z. (2016). *Cultura funeraria popular en España y su presencia historiográfica*. En *Meditaciones en torno a la devoción popular* (p. 514-532). Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo". Disponible en: dialnet.unirioja.es

Goteo. (s.d.). *Reglas del juego para el buen funcionamiento de la comunidad Goteo: Condiciones de uso*. Disponible en: <https://ca.goteo.org/legal/terms>

Goteo (s.d.). Solo 4% de comisión solidaria, para que tu crowdfunding impacte al 100%. Disponible en: <http://fundacion.goteo.org/blog/solo-4-de-comision-solidaria-para-que-tu-crowdfunding-impacte-al-100>

Guarinos, V. (1999). Alicia en Andalucía: La mujer andaluza como personaje cinematográfico. La mujer andaluza tras la cámara. Filmoteca de Andalucía. Disponible en: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/42642/20160621162051448-1.pdf?sequence=1>

Heczková, D. (2019). Honor familiar y el conflicto interno de personajes femeninos en La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca (Trabajo de fin de Grado). Univerzita Palackého V Olomouci, Chequia. Disponible en: https://theses.cz/id/6bprjy/Honor_familiar_y_el_conflicto_interno_de_personajes_femen.pdf

ICAA. (s.d.). Modelo oficial de presupuesto de coste de película. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/informacion-servicios/in/procedimientos-administrativos/presupuesto-coste-pelicula.html>

Jiménez, M. J. (2018). Las dos miradas de la polémica “Carmen y Lola”, la cinta de amor entre dos gitanas | Por Marina Prats. El HuffPost. Disponible en: https://www.huffingtonpost.es/2018/09/05/las-dos-miradas-de-la-polemica-carmen-y-lola-la-cinta-de-amor-entre-dos-gitanas_a_23518100/

Martínez Galán, R. (1990). El simbolismo en el Romancero Gitano. Disponible en: <https://rodin.uca.es/bitstream/handle/10498/7581/14029923.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

McKee, R. (2012). El guión: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones (2a ed.). Alba Editorial.

Ministerio de Cultura y Deporte. (s.d.). Sujetos de Propiedad Intelectual. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/propiedadintelectual/la-propiedad-intelectual/sujetos.html>

Ministerio de Cultura y Deporte. (s.d.). Obras literarias - Registro de la Propiedad Intelectual. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/propiedadintelectual/mc/rpi/registro-obras/como-registrar/literaria.html>

Ministerio de Cultura y Deporte. (s.d.). Obras cinematográficas y audiovisuales - Registro de la Propiedad Intelectual. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/propiedadintelectual/mc/rpi/registro-obras/como-registrar/audiovisual.html>

Ministerio de Cultura y Deporte. (s.d.). ¿Cómo se solicita el registro de una obra? - Registro de la Propiedad Intelectual. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/propiedadintelectual/mc/rpi/registro-obras/como-registrar.html>

Pérez, C. R., Vera, D. (2011). Y el teatro se hizo cine. «La casa de Bernarda Alba», de Federico García Lorca a Mario Camus. Revista Latente, 9, 79-87. Disponible en: https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/2433/LT_9_%282011%29_04.pdf?sequence=5&isAllowed=y

- Rico, C. (2019). Entrevista a Celia Rico Clavellino, directora de “Viaje al cuarto de una madre”: “Películas como esta demuestran que las cosas están cambiando” | Por Diego Batlle. Otros cines. Disponible en: <https://www.otroscines.com/nota-14767-entrevista-a-celia-rico-clavellino-directora-de-viaje-a>
- Rodríguez Becerra, S. (1997). Rituales de muerte en Andalucía: significados y funciones. Publicado en *La función simbólica de los ritos* (P. Molina y F. Checa, eds.), p. 129-157. Icaria Editorial. Barcelona, 1997. Disponible en: https://www.academia.edu/18517105/RITUALES_DE_MUERTE_EN_ANDALUC%C3%8DA_Significados_y_funciones
- Rodríguez Becerra, S. (2015). Antropología y rituales de muerte a comienzos del siglo XX en Andalucía. *Etnicex: revista de estudios etnográficos*, (7), p. 191-206. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5683089>
- Ruíz-Muñoz, M. J. (2008). Argumentos, personajes y escenarios para la reelaboración de la imagen de Andalucía en el cine. *Palabra Clave*, vol. 11, (1), p. 123-139. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/649/64911110.pdf>
- Seger, L. (2022). *Making a Good Script Great* (text only) 3rd (Third) edition by L. Seger (3a ed.). Silman-James Press. Disponible en: <https://pdfcoffee.com/making-a-good-script-great-5-pdf-free.html>
- Sindicato ALMA. (s.d.). Convenio. Disponible en: <https://www.sindicatoalma.es/convenio-colectivo/>

Treintaycinco mm. (29 de septiembre de 2020). ¿Cuánto gana un guionista? Conoce su sueldo.

Disponible en: <https://35mm.es/cuanto-gana-guionista/>

Vizcondesa de Castelfido. (1889). La Moda Elegante. Revista Parisiense.

9. Filmografía

Agustín A., Barrois G., León P. (Productores), León, P. (director). (2014). *Carmina y amén*. España: Telecinco Cinema, S.A.U., Andy Joke, S.L.

Echevarría, A. (Productora), Echevarría, A. (directora). (2018). *Carmen y Lola*. España: Tvtec Servicios Audiovisuales.

Durández, A. (Productor), Rico, C. (directora). (2018). *Viaje al cuarto de una madre*. España: Sisifo Films, A.I.E., Noodles Production, Amorós Producciones, S.L., Arcadia Motion Pictures, Pecado Films, S.L.

Filmoteca Histórica Flamenca (2016). *El Coraje de Vivir -- Parte 1 -- 1994* [Vídeo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=d6mf1VUh0gg>

García, E., Almodóvar, A. (Productores). Almodóvar, P. (director). (1999). *Todo sobre mi madre*. España: El Deseo, Renn Productions, França 2 Cinema.

García, E. (Productora), Almodóvar, P. (director). (2006). *Volver*. España: El Deseo.

Estudio de viabilidad

Estudio de viabilidad.....	65
1. Planificación.....	67
1.1 Planificación inicial	67
1.2 Plan de producción: cronograma	69
1.3 Desviaciones	69
2. Análisis de viabilidades.....	71
2.1 Análisis de viabilidad técnica y económica.....	71
3. Aspectos legales	73
3.1 Propiedad intelectual: derechos de autor/a	73
3.2 Licencia <i>Creative Commons</i>	74

1. Planificación

1.1 Planificación inicial

1.1.1 Tareas y subtareas

Las fases principales de la creación del cortometraje se dividen, tal y como se menciona en el apartado de metodología (5. *Metodología*), en preproducción, producción y postproducción.

La tarea principal que abarca este proyecto es la escritura del guion literario, la cual forma parte de la etapa de preproducción y consta de un conjunto de subtareas: la concreción de la idea y del tema, la construcción de personajes, el desarrollo del argumento, la confección de la escaleta, la redacción del tratamiento y, finalmente, la escritura de las distintas versiones del guion literario. La planificación de estas se ha efectuado considerando las tareas y subtareas de las etapas de producción, la cual se lleva a cabo entre los meses de marzo y abril de 2022, y postproducción, la cual se efectúa entre mayo y junio de 2022. La preproducción es precedida por una fase de desarrollo e investigación previa que se inicia en septiembre de 2021 y termina en octubre de 2021, coincidiendo con el comienzo de la preproducción, la cual se alarga hasta febrero de 2022.

Las tareas y subtareas se han planificado teniendo en cuenta el tiempo de gestión y producción requerido en cada etapa, cuya gestión se ha realizado por parte de la producción ejecutiva del cortometraje.

1.1.2 Hitos

Este proyecto consta de hitos generales y específicos. Los hitos generales son tres: la entrega del anteproyecto, la entrega de la memoria intermedia y la entrega del proyecto final. Los hitos específicos hacen referencia a la vertiente práctica del trabajo, relacionada directamente con la

escritura del guion. Estos son cuatro y se basan en la obtención de: la sinopsis, la escaleta, la primera versión del guion literario y la versión final.

1.1.3 Planificación por departamentos

1.1.3.1 Guion

El guion es la tarea central de este proyecto y su redacción es llevada a cabo íntegramente por una persona. Las distintas tareas que preceden a la redacción de la versión final del guion han sido planificadas para llevarse a cabo entre septiembre y diciembre de 2021. Tal y como se menciona anteriormente (*5.1 Preproducción: el guion literario*), las subtarefas de guion son: la definición de la idea y el tema, la construcción de personajes, el desarrollo del argumento, la confección de la escaleta, la redacción del tratamiento y, finalmente, la escritura del guion literario.

1.1.3.2 Producción

La tarea de producción es delegada a una persona externa a este trabajo. Aun así, las tareas de producción son llevadas a cabo por varias personas, incluida la directora del cortometraje. Estas se basan en la planificación del proyecto y la gestión de los recursos empleados en este.

1.1.3.3 Dirección

La dirección del cortometraje es otra de las tareas que deriva de este proyecto, más allá del guion, anteriormente mencionado. La tarea de dirección se lleva a cabo principalmente por una persona, autora de este trabajo, aunque con el apoyo del ayudante de dirección, figura, en este caso, externa. Dicha labor se lleva a cabo desde el inicio de la fase de preproducción hasta la conclusión del proyecto y tiene como objetivo guiar la esencia del cortometraje y tomar las decisiones correspondientes. La dirección toma mayor peso en la fase de rodaje, en la cual debe darse instrucciones con el fin de que el material obtenido encaje con la idea del filme previamente determinada. En este sentido, debe de controlarse los distintos departamentos con

tal de seguir una misma línea de trabajo. Por lo que hace a la postproducción, la dirección debe ocuparse de revisar el montaje, así como la edición de sonido y el etalonaje, con la intención de culminar el proyecto tal y como se había estipulado.

1.1.3.4 Casting

Por lo que respecta al casting de *vestía de negro*, el proceso se lleva a cabo por parte de la directora de casting y actrices junto a la directora del cortometraje y con el refuerzo de dos integrantes, cuyo proyecto también se relaciona con la obra. El casting implica un conjunto de tareas que van desde la definición de los perfiles buscados hasta la selección de las actrices en cuestión y que, en el caso de este trabajo, se han llevado a cabo entre los meses de marzo y abril de 2022.

1.2 Plan de producción: cronograma

(Ver Anexo 1.1)

1.3 Desviaciones

El seguimiento final de *vestía de negro* ha presentado ciertas desviaciones respecto a la planificación inicial. En relación a la preproducción, el plazo establecido fue alargado y, consecuentemente, no se cumplió con los primeros *deadlines* marcados. La escritura de la versión de guion definitiva terminó en febrero de 2022, habiéndose planteado el cierre para finales de 2021. Aun así, las desviaciones referentes a los plazos de preproducción no han afectado a las fechas marcadas para llevar a cabo la producción y postproducción del corto (ver Anexo 1.2).

Cabe remarcar una desviación notable en el proceso de producción y postproducción de la obra, consecuencia de la pérdida de archivos contenedores de escenas clave del corto. Dicho suceso

generó, por un lado, la modificación de la tipología de montaje, el cual pasó a tener como resultado final un *teaser*-tráiler de la obra. Por otro lado, se generó la necesidad de volver a rodar con el fin de lograr las *retakes* de las escenas perdidas y, así, completar definitivamente la obra *vestía de negro*.

2. Análisis de viabilidades

2.1 Análisis de viabilidad técnica y económica

La fase que abarca este proyecto, la escritura del guion literario del cortometraje, no requiere una gran inversión ni supone un alto nivel de costes. La materia prima de la creación del guion es el tiempo, en este caso, de la guionista, cuyo coste puede materializarse en el sueldo profesional.

En mayo de 2021, la DGT (Dirección General de Trabajo) publica el acuerdo en relación al salario y la actualización de dietas del II Convenio colectivo de la Industria de la Producción Audiovisual (Técnicos). En la resolución se especifica que, respecto al colectivo de guionistas, se mantienen las tablas salariales de 2017 (BOE, 2021). Dicha tabla define el salario mínimo de un/a guionista de “contenidos televisivos y/o destinados a su comunicación a través de Internet, exceptuándose en cualquier caso el ámbito de la producción cinematográfica (cine)” (BOE, 2017, pág. 10). Según *ALMA*, el sindicato de guionistas de España, el Convenio no ampara a guionistas del ámbito cinematográfico (aunque contempla las obras cinematográficas) debido a que estos/as suelen facturar como autónomos/as, siendo exentos/as de las condiciones de rodaje reguladas por el Convenio colectivo (Sindicato *ALMA*, s.d.).

Tomando como referencia las tarifas de guionistas de 2011, el precio por escribir el guion de un cortometraje supondría el 5% del total del presupuesto de este (Trentaycinco mm, 2020). Aplicando la tarifa al presupuesto real del cortometraje sin tener en cuenta los descuentos, es decir, 1696,66€ (ver *Anexo II: presupuestos*), el sueldo de la guionista se estima en 84,833€ en total. Pese a ello, este proyecto no tiene ánimo de lucro y, consecuentemente, se exime de cualquier tipo de retribución económica.

En cuanto a la viabilidad técnica, la creación del guion literario requiere únicamente un ordenador - en este caso, el PC personal - y el *software* gratuito de escritura de guion *Celtx*.

Por lo que hace al resto de etapas y tareas relativas a la creación del cortometraje, en las cuales también he participado, presentan una serie de costes materiales y humanos reflejados osteriormente en el presupuesto de la obra. Los costes mencionados son cubiertos a través de un plan de financiación presentado en el segundo subapartado.

2.1.1 Costes de producción: presupuesto

2.1.1.1 Presupuesto profesional

El presupuesto profesional de *vestía de negro* (ver Anexo 2.1) se ha realizado tomando como referencia el “Modelo oficial de presupuesto de coste de película” del ICAA (Instituto de la cinematografía y de las artes visuales), seleccionando las partidas adecuadas para el cortometraje de este proyecto y elaborando una tabla propia (ICAA, s.d.). Además, se ha empleado como referencia los datos salariales publicados por el BOE en mayo de 2021, concretamente en la resolución de “el Acta del acuerdo relativo a la revisión salarial y actualización de dietas” (BOE, 2021, pág. 1). Se ha hecho uso de la información dispuesta en el “ANEXO I.2”, referente a las producciones de bajo presupuesto (máximo 750.000 euros). El sueldo de actores y actrices se ha estipulado siguiendo las cifras del “Convenio colectivo de productores de obras audiovisuales y actores que prestan servicios en las mismas” de 2020 (BOE, 2020). A partir de dichos datos salariales, se ha realizado un cálculo aproximado teniendo en cuenta el cronograma planificado y estimado previo al proyecto (ver Anexo 1.1).

2.1.1.2 Presupuesto real

En relación al presupuesto real, esta parte de la misma base estructural que el presupuesto profesional. En un inicio, se realizó una aproximación teniendo en cuenta el alcance del cortometraje y sus necesidades. Una vez llevado a cabo el rodaje, se realizaron las modificaciones correspondientes con tal de elaborar el presupuesto real definitivo (ver Anexo 2.2).

2.1.2 Plan de financiación

La financiación del cortometraje se llevó a cabo a través del micromecenazgo. Se recurrió a la plataforma española *Goteo*, la cual ofrece la posibilidad de financiar un proyecto personal, como es el del cortometraje, a través de las aportaciones de los/as mecenas, quienes reciben una compensación a cambio. Dicha plataforma desgrava un 5% de comisión respecto al total de dinero recaudado en caso de conseguir la meta propuesta (*Goteo*, s.d.).

La financiación en *Goteo* funciona a través del lanzamiento de la campaña del proyecto en cuestión. Previamente al inicio de la campaña, la propuesta de campaña debe ser enviada a través de un formulario y revisada por el equipo de *Goteo* con el fin de recibir su aprobación. En caso de que la propuesta encaje en *Goteo*, la creadora o creador recibe asesoramiento por parte de la asociación para optimizar la campaña. Una vez planificada y diseñada, la campaña se lanza a través de la web de *Goteo* y se inicia la recaudación (*Goteo*, s.d.). Es fundamental realizar una correcta difusión de la campaña a través de otras plataformas como las redes sociales (*Instagram* y *Twitter*) propias del cortometraje, creadas con anterioridad. La publicidad permite alcanzar un público más amplio y, con ello, multiplicar las posibilidades de participación en el mecenazgo. En finalizar la campaña, si se logra alcanzar el mínimo de recaudación estipulado, la persona encargada del proyecto recibe la total cuantía restando las correspondientes comisiones. Una parte del presupuesto debe ir destinada a las distintas recompensas que los/as cofinanciadores/as reciben a cambio de su aportación. La campaña de financiación de *vestía de negro* (ver Anexo III) tuvo una duración de cuarenta días, lo cual equivale a una ronda, y logró obtener un total de 1.629€, donados por parte de 55 cofinanciadores/as.

3. Aspectos legales

3.1 Propiedad intelectual: derechos de autor/a

El Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España define una clasificación del tipo de obras que pueden registrarse en la Propiedad Intelectual. Nuestra obra puede ser registrada por parte de la autora con el fin de obtener los derechos de autor/a, la cual es irrenunciable, intransferible, no se extingue ni pasa a ser de dominio público con el paso del tiempo, así como tampoco prescribe (Ministerio de Cultura y Deporte, s.d.). El cortometraje entra en dos apartados. Por un lado, el guion del cortometraje corresponde al apartado “Obras literarias y dramáticas”, el cual presenta una serie de requisitos específicos. El registro del guion del cortometraje como obra dramática implica el pago de una tasa de 13’59€ en total (Ministerio de Cultura y Deporte, s.d.).

Por otro lado, la pieza audiovisual final corresponde al apartado “Obras cinematográficas y audiovisuales” (Ministerio de Cultura y Deporte, s.d.). La Ley de Propiedad Intelectual estipula que los/as autores/as de una obra cinematográfica y audiovisual son: “el director-realizador; los autores del argumento, la adaptación y los del guion o los diálogos; y los autores de las composiciones musicales, con o sin letra, creadas especialmente para la obra.”. Con el fin de registrar la obra en el segundo apartado mencionado, se requiere generar una solicitud, la cual estipule el minutaje del corto, el idioma original de la versión definitiva y los/as intérpretes originales. El registro de la pieza final supone el pago de una tasa de 13’59€ en total (Ministerio de Cultura y Deporte, s.d.), lo cual, sumado a la tasa de registro del guion, supone una suma de 27’18€ al presupuesto de la obra.

3.2 Licencia *Creative Commons*

Creative Commons es una organización sin ánimo de lucro que permite a los/as creadores/as de obras sujetas a derechos de autor/a compartir sus creaciones y el permiso de usarlas con varios fines (*Creative Commons*, s.d.). La organización ofrece un abanico de licencias distintas bajo las cuales se puede registrar una obra. Dichas licencias se presentan de menos a más restrictivas en cuanto al permiso de uso y transformación de la obra por parte del público.

La licencia escogida para el cortometraje es la siguiente: “Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0)”. A través de esta, cualquier persona es libre de compartir, es decir, copiar y redistribuir el material a través de cualquier medio o formato; y adaptar, es decir, *remixar*, transformar y construir sobre el material. Dichas acciones pueden realizarse bajo unos términos y condiciones concretas. Por un lado, debe atribuirse la obra y dar crédito de esta, aportando un enlace a la licencia e indicando los cambios realizados, en caso de haberlos. Por otro lado, la obra no debe usarse con finalidades comerciales. Si esta es transformada de alguna forma, el resultado debe distribuirse bajo la misma licencia que el trabajo original sin aplicar ningún tipo de restricción adicional. Una vez aplicada la licencia CC0 en la obra, esta no puede ser revocada mientras esté protegida por derechos de autor/a (*Creative Commons*, s.d.). Las licencias *Creative Commons* son libres y gratuitas, hecho por el cual no supone un gasto adicional en el presupuesto de la obra (*Creative Commons*, 2021).

Anexos

1. Anexo I: cronogramas

1.1 Cronograma inicial

TAREA	RESPONSABLE	DESARROLLO				PREPRODUCCIÓN																			
		SEPTIEMBRE 2021				OCTUBRE 2021				NOVIEMBRE 2021				DICIEMBRE 2021				ENERO 2022				FEBRERO 2022			
		S1	S2	S3	S4	S1	S2	S3	S4	S1	S2	S3	S4	S1	S2	S3	S4	S1	S2	S3	S4	S1	S2	S3	S4
DESARROLLO																									
Conceptualización	Maria																								
Investigación previa	Maria																								
PREPRODUCCIÓN																									
Idea y tema	Maria																								
Sinopsis	Maria																								
Construcción de personajes	Maria																								
Argumento	Maria																								
Escala	Maria																								
Tratamiento	Maria																								
Guion literario (versión 1)	Maria																								
Lectura de guion con el equipo	Sandra; Sofia; Maria																								
Guion literario (versión final)	Maria																								

Tabla 1.1.1 Cronograma (versión inicial). Fuente: elaboración propia (2022). Fuente: elaboración propia (2022).

1.2 Cronograma definitivo

	INICIO				PREPRODUCCIÓN								PRODUCCIÓN				POSTPRODUCCIÓN																											
	SEPTIEMBRE 2021				OCTUBRE 2021				NOVIEMBRE 2021				DICIEMBRE 2021				ENERO 2022				FEBRERO 2022				MARZO 2022				ABRIL 2022				MAYO 2022				JUNIO 2022							
	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S				
DESARROLLO																																												
Conceptualización																																												
Investigación previa																																												
PREPRODUCCIÓN																																												
Ideación y guion																																												
Moodboard																																												
Guion técnico																																												
Scouting																																												
Lista de material																																												
Esquemas de iluminación																																												
Equipo técnico y artístico																																												
PRODUCCIÓN																																												
Rodaje																																												
POSTPRODUCCIÓN																																												
Montaje																																												
Etalonaje																																												
COPIA FINAL																																												

Tabla 1.2.1 Cronograma (versión final). Fuente: elaboración propia (2022). Fuente: elaboración propia (2022).

2. Anexo II: presupuestos

2.1 Presupuesto profesional

PRESUPUESTO PROFESIONAL				
DESCRIPCIÓN	Observaciones	PRECIO/UNIDAD	UNIDADES	TOTAL
INFRAESTRUCTURAS				
Material de rodaje				
Equipos de cámara				
Blackmagic Pocket CC 6K		62,50€/día	4 días	250,00€
Kit Samyang XEEN 24, 50 i 85 mm		46,88€/día	4 días	187,50€
Mattebox Tilta		12,50€/día	4 días	50,00€
Follow Focus Tilta Nucleus inalámbrico		6,25€/día	4 días	25,00€
Fotómetro		21,88€/día	4 días	87,50€
Kit ND's i POLA		25,00€/día	4 días	100,00€
Trípode Cartoni Master MK2 – T624/2M		56,25€/día	4 días	225,00€
Atomos ninja V + Brazo mágico		18,75€/día	4 días	75,00€
HDMI 10m		1,60€/día	4 días	6,40€
Claqueta		6,25€/día	4 días	25,00€
Equipos de iluminación				
Fresnel 2Kw		16,88€/dia	4 días	67,52 €
Fresnel 1Kw		15€/dia	4 días	60,00 €
Cineroids panel LED		9,38€/dia	4 días	37,52 €
Dimmer (3K)		7,5€/dia	4 días	30,00 €
Ceferino		6,25€/dia	4 días	25,00 €

1010		6,25€/día	4 días	25,00 €
Schuko 15m		0,8€/día	4 días	3,20 €
Schuko 10 m		0,8€/día	4 días	3,20 €
Bastidor 2x1			4 días	
Bastidor 1x1			4 días	
Palio 4x4		21,88€/día	4 días	87,52 €
Tela seda		3,13€/día	4 días	12,52 €
Sac de sorra		1,2€/día	4 días	4,80 €
Equipos de sonido				
Micrófono inalámbrico		12,50€/día	4 días	50,00€
Micrófono RØDE NTG-2		9,38€/día	4 días	37,50€
Grabadora Zoom H4n		6,25€/día	4 días	25,00€
Auriculares		3,13€/día	4 días	12,50€
TOTAL				
PERSONAL				
Equipo técnico				
Primera ayudante de dirección		808,46€/semana	1 semana	808,46€
Auxiliar de dirección		327,27€/semana	1 semana	327,27€
Script		369,01€/semana	1 semana	369,01€
Producción				
Directora de producción		898,63€/semana	22 semanas	19.769,86€
Ayudante de producción		419,52€/semana	22 semanas	9.229,44€
Fotografía				
Directora de fotografía		930,80€/semana	1 semana	930,80€
Operador/a de cámara		651,56€/semana	1 semana	651,56€

Ayudante de cámara		501,56€/semana	1 semana	501,56€
Auxiliar de cámara		327,27€/semana	1 semana	327,27€
Foto fija		346,82€/semana	1 semana	346,82€
Maquillaje y peluquería				
Jefe/a de maquillaje		457,67€/semana	1 semana	457,67€
Jefe/a de peluquería		419,52€/semana	1 semana	419,52€
Sonido				
Jefe/a de sonido		528,60€/semana	1 semana	528,60€
Ayudante de sonido		501,56€/semana	1 semana	501,56€
Montaje				
Montador/a de imagen		680,31€/semana	3 semanas	2.040,93€
Ayudante de montaje		339,39€/semana	3 semanas	1.018,17€
Montador/a de sonido		432,50€/semana	1 semana	432,50€
Edición				
Colorista		566,46€/semana	2 semanas	1.132,92€
Iluminación				
Jefe/a Eléctricos/as		341,58€/semana	1 semana	341,58€
Eléctrico/a		333,33€/semana	1 semana	333,33€
Equipo artístico				
Guionista				2.415,91€
Directora de arte		680,31€/semana	2 semanas	1.360,62€
Ayudante de dirección de arte		327,27€/semana	1 semana	327,27€
Casting				
Directora de casting + directora de actrices		432,44€/semana	3 semanas	1.297,32€

Protagonista		2.648,31€/semana	1 semana	2.648,31€
Principal		2.648,31€/semana	1 semana	2.648,31€
Figurantes				
TOTAL				51.166,57€
ESCENOGRAFÍA				
Decorados y escenarios				
Ambientación				
Mobiliario alquilado			5 días	
Atrezzo alquilado			5 días	
Vestuario y maquillaje			5 días	
TOTAL				0,00 €
TRANSPORTES				
Gasolina + TP			22 personas * 5 días	
TOTAL				
DIETAS				
Comida		13,23€/día/persona	22 personas * 5 días	1.455,30 €
Cena		15,44€/día/persona	22 personas * 5 días	1.698,40 €
TOTAL				3.153,70 €
ALOJAMIENTO				
Alojamiento + desayuno		48,49€/día/persona	22 personas * 5 días	5.333,90 €
TOTAL				5.333,90 €
TASAS DE DERECHOS DE AUTOR/A				
Obras literarias y dramáticas				13,59 €
Obras cinematográficas y audiovisuales				13,59 €

				TOTAL	27,18 €
IMPREVISTOS					
				TOTAL	
TOTAL SIN DESCUENTOS					59.681,35 €
DESCUENTOS					
				TOTAL	
TOTAL CON DESCUENTOS					59.681,35 €

Tabla 2.1.1 Presupuesto profesional. Fuente: elaboración propia (2022).

2.2 Presupuesto real

PRESUPUESTO REAL				
DESCRIPCIÓN	Observaciones	PRECIO/UNIDAD	UNIDADES	TOTAL
INFRAESTRUCTURAS				
Material de rodaje				
Equipos de cámara				
Blackmagic Pocket CC 6K		0€/día	1	0,00€
Kit Samyang XEEN 16, 24 i 50 mm		0€/día	1	0,00€
Filtros ópticas 4x4 ND 3, 6 , 9 i 12/ POL		0€/día	1	0,00€
Kit de limpieza		0€/día	1	0,00€
Follow Focus Tilta Manual		0€/día	1	0,00€

Fotómetro		0€/día	1	0,00€
Brazo mágico pequeño		0€/día	2	0,00€
Trípode de cine Manfrotto		0€/día	1	0,00€
Trípode ligero		0€/día	1	0,00€
Atomos ninja V		0€/día	1	0,00€
Monitor Combo		0€/día		0,00€
HDMI 10m		0€/día	1	0,00€
Claqueta blanca		0€/día	1	0,00€
Baterías V-lock		0€/día	6	0,00€
Baterías NP + cargador		0€/día	4	0,00€
Cable HDMI - HDMI		0€/día	2	0,00€
Cable SDI - SDI		0€/día	3	0,00€
Vacumount C3		84,94/día	1	84,94€
Equipos de iluminación				
Cineroids (Kit de 3)		0€/día	1	0,00 €
Nanlite		0€/día	1	0,00 €
650W		0€/día	1	0,00 €
2kW		0€/día	1	0,00 €
1kW		0€/día	1	0,00 €
Kino Grande Fluorescente (Nueva)		0€/día	1	0,00 €
Kino pequeña (Nueva)		0€/día	1	0,00 €
Ceferino		0€/día	4	0,00 €
1010		0€/día	4	0,00 €
Portaporex		0€/día	4	0,00 €

Pinza Gaffer		0€/día	4	0,00 €
Pinza Universal		0€/día	4	0,00 €
Pitocho dorado		0€/día	2	0,00 €
Pitocho 28mm		0€/día	2	0,00 €
Big Bens		0€/día	2	0,00 €
Tensor (Tracter)		0€/día	1	0,00 €
Slingas		0€/día	10	0,00 €
1x1 Porex		0€/día	2	0,00 €
Kit bandera 45x60		0€/día	1	0,00 €
Kit bandera 76x90		0€/día	1	0,00 €
Kit bandera 60x90		0€/día	1	0,00 €
Telas negras grandes		0€/día	3	0,00 €
Floppy		0€/día	2	0,00 €
Bastidor 120x120		0€/día	1	0,00 €
Cajones de cámara		0€/día	4	0,00 €
Dimmer 3kW		0€/día	3	0,00 €
Saco de arena 10Kg		0€/día	6	0,00 €
Pinzas madera		0€/día	X	0,00 €
Cinefoil		0€/día	4	0,00 €
Schuko 15m		0€/día	2	0,00 €
Schuko 10m		0€/día	3	0,00 €
Schuko 5m		0€/día	3	0,00 €
Bobina 10m		0€/día	3	0,00 €
Kit 5K: WD, ND, CTO, CTB (Full, ½, ¼, ⅓) Straw i Plus Green		0€/día		0,00 €

Kit Kino Gran: WD, ND, CTO, CTB (Full, 1/2, 1/4, 1/8)		0€/día		0,00 €
Bastidor 120x120: Grid cloth, [WD, ND, (Full, 1/2, 1/4, 1/8)]		0€/día		0,00 €
Equipos de sonido				
Grabadora Zoom H5		0€/día	x1	0,00 €
Kit Røde NTG2		0€/día	x1	0,00 €
Kit Røde NT5		0€/día	x1	0,00 €
Kit Lavalier Inalámbrico Sennheiser G4		0€/día	x3	0,00 €
Micrófono Lavalier MiPro MU55L (Mini-jack)		0€/día	x3	0,00 €
Røde Boom Pole Mini		0€/día	x1	0,00 €
K&M Soporte Percha 2 micros		0€/día	x1	0,00 €
Easy Hood EBH-129		0€/día	x1	0,00 €
Pitocho dorado		0€/día	x1	0,00 €
Cardellini		0€/día	x1	0,00 €
Pie de micro K&M 0,5m		0€/día	x1	0,00 €
Ceferino		0€/día	x1	0,00 €
Cable XLR 3m		0€/día	x3	0,00 €
Cable XLR 5m		0€/día	x2	0,00 €
Cable XLR 10m		0€/día	x2	0,00 €
Pila Alcalina AA LR06 PROCELL INDUSTRIAL - Pack de 10 ud.		5,69€/unidad	x3	17,07 €
Overcovers RYC065505 RYCOTE - 30 unidades		15,97€/unidad + 5,45€ IVA	x1	21,42 €
Equipo técnico				
Primera ayudante de dirección		0€/semana	1 semana	0,00€

Auxiliar de dirección		0€/semana	1 semana	0,00€
Script		0€/semana	1 semana	0,00€
Producción				
Directora de producción		0€/semana	22 semanas	0,00€
Ayudante de producción		0€/semana	22 semanas	0,00€
Fotografía				
Directora de fotografía		0€/semana	1 semana	0,00€
Operador/a de cámara		0€/semana	1 semana	0,00€
Ayudante de cámara		0€/semana	1 semana	0,00€
Auxiliar de cámara		0€/semana	1 semana	0,00€
Foto fija		0€/semana	1 semana	0,00€
Maquillaje y peluquería				
Jefe/a de maquillaje		0€/semana	1 semana	0,00€
Jefe/a de peluquería		0€/semana	1 semana	0,00€
Sonido				
Jefe/a de sonido		0€/semana	1 semana	0,00€
Ayudante de sonido		0€/semana	1 semana	0,00€
Montaje				
Montador/a de imagen		0€/semana	3 semanas	0,00€
Ayudante de montaje		0€/semana	3 semanas	0,00€
Montador/a de sonido		0€/semana	1 semana	0,00€
Edición				
Colorista		0€/semana	2 semanas	0,00€
Iluminación				
Jefe/a Eléctricos/as		0€/semana	1 semana	0,00€

Eléctrico/a		0€/semana	1 semana	0,00€
Equipo artístico				
Guionista		0€/semana	17 semanas	0,00€
Directora de arte		0€/semana	2 semanas	0,00€
Ayudante de dirección de arte		0€/semana	1 semana	0,00€
Casting				
Directora de casting + directora de actrices		0€/semana	2 semanas	0,00€
Protagonista		0€/semana	1 semana	0,00€
Principal		0€/semana	1 semana	0,00€
Figurantes (9)		0€/semana	1 día	0,00€
TOTAL				123,43€
ARTE				
Ambientación				
Atrezzo				202,02 €
Vestuario y maquillaje				15,00 €
TOTAL				217,02 €
TRANSPORTES				
Transportes equipo técnico + artístico			5 días x 25 personas (aprox.)	356,71 €
TOTAL				356,71 €
DIETAS				
Dietas equipo técnico + artístico			5 días x 25 personas (aprox.)	361,32 €
TOTAL				361,32 €
TASAS DE DERECHOS DE AUTOR/A				

Obras literarias y dramáticas			x1	13,59 €
Obras cinematográficas y audiovisuales			x1	13,59 €
TOTAL				27,18 €
IMPREVISTOS				
Reparaciones desperfectos "Piso Carmen"				57,00 €
Aportación Sandra, Sofía y María a Goteo				554,00 €
TOTAL				611,00 €
TOTAL SIN DESCUENTOS				1.696,66 €
DESCUENTOS				
CROWDFUNDING				
Campaña micromecenaje Goteo				1.629,00 €
Comisión		5% presupuesto (+ IVA) + gastos bancarios 0,8% presupuesto (+ IVA)		-111,58 €
TOTAL				1.517,42 €
TOTAL CON DESCUENTOS				179,24 €

Tabla 2.2.1 Presupuesto real. Fuente: elaboración propia (2022).

3. Anexo II: campaña Goteo

Vestía de Negro

Maria Tortosa

FINANCIADO EL
19 / 05 / 2022
Cofinanciado!

Obtenido
€ 1.629

Óptimo
€ 1.869

Mínimo
€ 1.619

55 COFINANCIADORES [Recordarme](#)

Cultural
Comparte este proyecto

Barcelona, Provincia de Barcelona, España

Widget del proyecto
Canal **Feminismos**

Proyecto
Noticias
Participa
[Recordarme](#)

Un cortometraje sobre el luto femenino en el folklore andaluz

MOSTRAR LISTADO DE NECESIDADES

INFORMACIÓN GENERAL

vestía de negro es fruto de nuestro Trabajo de Final de Grado como estudiantes de cuarto curso de la carrera de Medio Audiovisuales en el centro Tecnocampus, Mataró.

El cortometraje trata el choque entre lo viejo y lo nuevo, lo antiguo y lo moderno a través de la protagonista - Carmen - quien, en pleno siglo XXI, lleva a cabo un luto tradicional que se acerca al ritual propio de siglos anteriores. El luto es un proceso que consta de sus propias fases y evolución. De la misma forma, la protagonista lleva a cabo un proceso de evolución y autodescubrimiento que culmina con el encuentro con sus propios sentimientos.

Ficha técnica

Título: vestía de negro

Año: 2022

Duración: 15-20 min.

Dirección: Maria Tortosa

Formato: Cortometraje

Género: ficción: drama

Color/B&N: Color

Sinopsis

Tras la marcha de su marido, Carmen se refugia en los cigarrillos, la natación y el baile en los bares. Inesperadamente, su exmarido muere y Carmen decide encerrarse para guardar luto como se hacía antiguamente en su pueblo. El luto le llevará, con la ayuda de su hija íntima, a enfrentarse al rencor, a sí misma e, inevitablemente, a descubrir lo que siente.

Aportando € 5

Enaguas

Agradecimiento en créditos.

> 13 COFINANCIADORES

Aportando € 10

Medias

Agradecimiento en créditos.

Premiere online: visionado del cortometraje previo a su lanzamiento.

> 11 COFINANCIADORES

Fig. 2.3.1 Primera captura de pantalla de la campaña de crowdfunding Goteo para vestía de negro. Fuente: elaboración propia (2022).



Descripción del proyecto. Características, fortalezas y diferenciales.

¿Por qué es necesario este cortometraje?
 vestida de negro es un cortometraje de carácter femenino e intimista que pretende ser nuestro primer paso como mujeres cineastas, creativas y técnicas. Más allá de lo personal, el corto es una vía de recuperación de la memoria histórica que se esconde en muchos pueblos de Andalucía y del resto de la península. Nuestro objetivo es aprender durante el proceso de crear cultura mientras hacemos visible una parte de la tradición de nuestro país que no debemos olvidar.

¿En qué fase nos encontramos de la producción?
 Actualmente, nos encontramos en fase de **preproducción** después de varios meses de desarrollo del proyecto. Partiendo de la versión definitiva del guión literario, se han iniciado los distintos desgloses pertinentes. Existen varias propuestas para cada una de las localizaciones y el equipo de arte ha empezado a trabajar en el desglose de atrezzo y el planteamiento de los sets. Se ha iniciado la realización del guión técnico con el fin de diseñar y concretar los planos que darán forma al cortometraje. A día de hoy, se cuenta con el compromiso de varias personas que ya forman parte del equipo técnico y artístico de vestida de negro. Aún así, nos hace falta un empujón financiero para culminar el proyecto exitosamente y, por ello, lanzamos esta campaña en Goteo. El rodaje de vestida de negro está previsto que se lleve a cabo a mediados de abril de 2022 en varias localizaciones de Barcelona y alrededores.

Motivación y a quién va dirigido el proyecto

vestida de negro nace de la inspiración de la directora en su propia familia de raíces andaluzas y residentes en la periferia de Barcelona. Las historias personales dan lugar a la creación de los personajes y la historia del cortometraje.

vestida de negro se centra en un inicio en el folklore andaluz personificado a través del personaje de Carmen, pero el proyecto evoluciona y el **luto** pasa a primer plano. El luto, más allá de la connotación religiosa y conservadora que acarrea, no deja de ser un proceso que implica una transformación: la evolución del duelo y la sanación como consecuencia de la pérdida.

El cortometraje tiene la intención de recuperar una tradición generalmente perdida y que muchas mujeres han perpetuado en nuestro país, reflejando la realidad de estas. El objetivo es hablar del luto sin centrar la mirada en la pérdida y proponiendo una **perspectiva femenina e intimista**, hablando de un proceso de autoconocimiento y de evolución personal. vestida de negro es la historia de Carmen y también de muchas otras mujeres españolas, de antes y de ahora.

Aportando € 20

Corsé



- Agradecimiento en créditos.
- Premiere online: visionado del cortometraje previo a su lanzamiento.
- Póster de vestida de negro impreso en A4.

> 11 COFINANCIADORES

Aportando € 30

Vestido



- Agradecimiento en créditos.
- Premiere online: visionado del cortometraje previo a su lanzamiento.
- Póster de vestida de negro impreso en A4.
- Copia digital del guion.

> 02 COFINANCIADORES

Aportando € 50

Peineta



- Agradecimiento en créditos.
- Premiere online: visionado del cortometraje previo a su lanzamiento.
- Póster de vestida de negro impreso en A3.
- Copia digital del guion.
- Cuaderno online del Making Of (incluye fotografías, guion literario, curiosidades del rodaje, etc.).

> 02 COFINANCIADORES

Aportando € 60

Zapatos negros



Fig. 2.3.2 Segunda captura de pantalla de la campaña de crowdfunding Goteo para vestida de negro. Fuente: elaboración propia (2022).

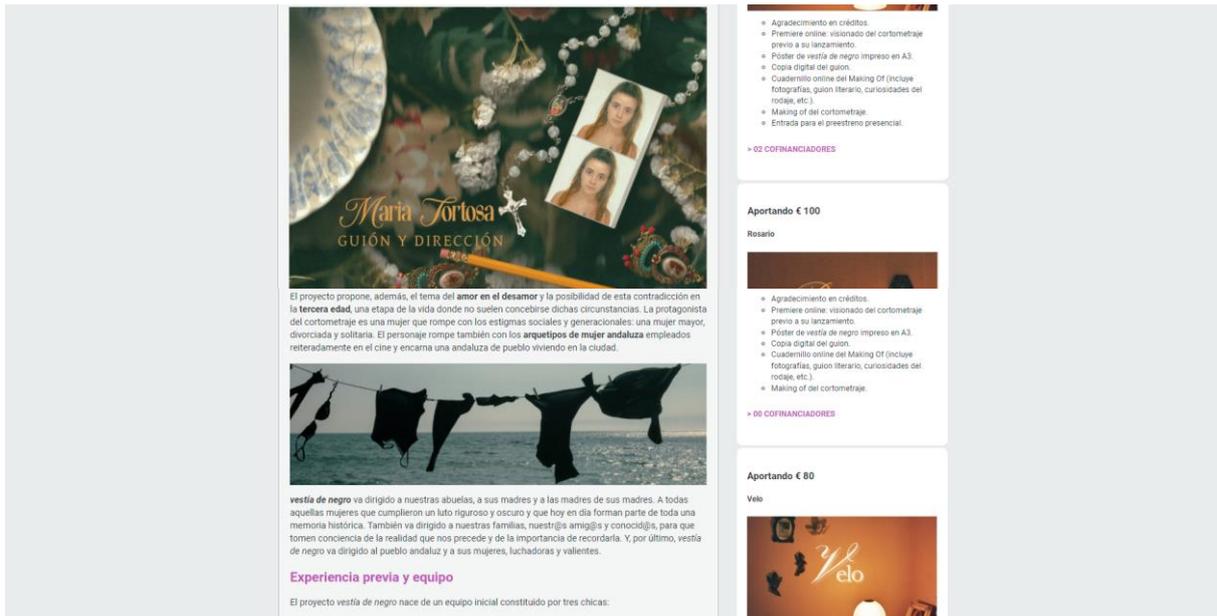


Fig. 3.3 Tercera captura de pantalla de la campaña de crowdfunding Goteo para vestía de negro. Fuente: elaboración propia (2022).

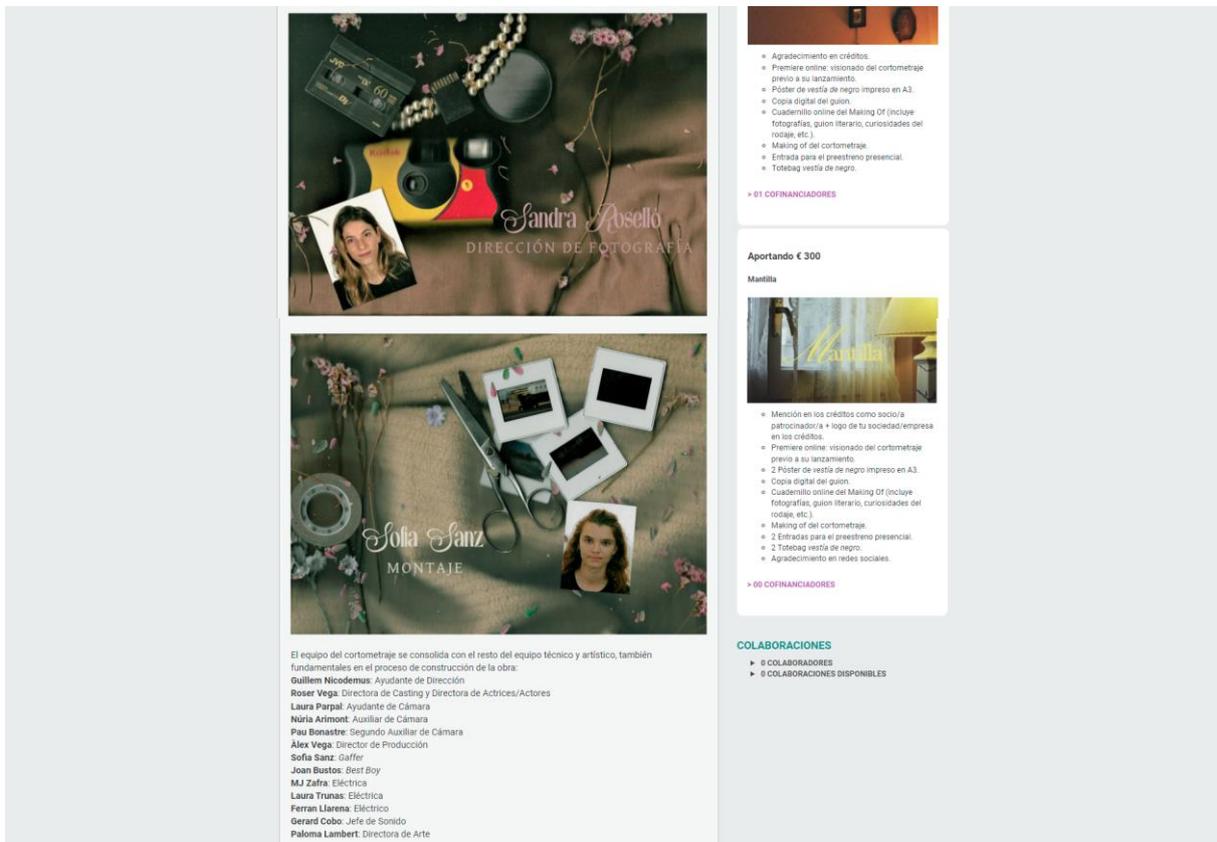


Fig. ¡Error! Utilice la pestaña Inicio para aplicar 0 al texto que desea que aparezca aquí.2.3.4 Cuarta captura de pantalla de la campaña de crowdfunding Goteo para vestía de negro. Fuente: elaboración propia (2022).



Fig. 3.5 Quinta captura de pantalla de la campaña de crowdfunding Goteo para vestía de negro. Fuente: elaboración propia (2022).