

# EL PRODUCTOR Y LA PRODUCCIÓN EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA



Javier Marzal Felici  
y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.)

# *El proyecto Manhattan: un ejemplo de producción desde la universidad*

RAMÓN LUQUE CÓZAR, *Universidad Rey Juan Carlos I de Madrid*

JUAN JOSÉ DOMÍNGUEZ LÓPEZ, *Universidad de Salamanca*

## INTRODUCCIÓN: MOTIVACIONES Y PRINCIPIOS. LOS OBJETIVOS DE *EL PROYECTO MANHATTAN*

¿Qué sentido tiene realizar una película de ficción argumental en el ámbito de una universidad pública? Parece que nos encontramos en un momento en el que el término *investigar* en el terreno de la comunicación audiovisual empieza a circunscribirse a aquellas aplicaciones de los métodos experimentales cuantitativos a las realidades de la comunicación que permiten obtener resultados de interés para el ámbito empresarial o político, en un sentido amplio, de la comunicación. En esta situación podría ser un contrasentido proponer una reflexión estética sobre la obra audiovisual desde el punto de vista de dos investigadores del área de comunicación. Mucho más cuando esa reflexión y estudio no se ofrece en forma escrita, sino como una película de largometraje de ficción titulada *El proyecto Manhattan*. Somos conscientes, por lo tanto, de que se trata de una investigación cuyos resultados no servirán probablemente para establecer políticas de comunicación ni ayudarán a encontrar un nuevo modo de implementar la influencia de los mensajes mediáticos sobre las audiencias o el público. Sin embargo, creemos que con nuestro estudio hemos contribuido a poner de manifiesto las posibilidades de creación de discursos audiovisuales que se sitúen fuera de los límites habituales y manidos del lenguaje cinematográfico definido por el llamado *Modo de Representación Institucional* o MRI (Burch, 1991). Tal vez nuestra aspiración de

fondo podría ser considerada un tanto soberbia: demostrar que es posible la creación de discursos marginales que puedan ser entendidos y aceptados por los individuos que, una vez dentro de la sala cinematográfica, lejos de convertirse en público homogéneo, mantienen, desde nuestro punto de vista, su capacidad crítica y que, por lo tanto, deciden ver y son capaces de entender obras cinematográficas complejas.

Los fines de *El proyecto Manhattan* podrían haberse quedado en estos aspectos llamémosles más *formales*. Sin embargo, preparar el rodaje nos supuso nuevos retos que ampliaron este primer propósito. Para poder dar forma al largometraje era necesario partir de un guión. De este modo, también hemos hecho una reflexión *narrativa*. Pero, además, teníamos que producir de forma práctica y concreta una película con una serie de medios, lo que nos ha permitido reflexionar también sobre los métodos de producción de películas de bajo presupuesto o incluso sin presupuesto (*no budget films*).

Así pues, la película *El proyecto Manhattan* terminó siendo un proyecto de creación e investigación con cuatro objetivos básicos:

1. Realizar una obra formalmente atrevida sin que por ello se rompiera la relación con los espectadores.
2. Comunicar una serie de ideas sobre el mundo de las relaciones humanas a través de una narración fílmica.
3. Reflexionar sobre los sistemas de producción de cine de bajo presupuesto.
4. Explorar las posibilidades docentes y pedagógicas de este tipo de iniciativas.

Finalmente, el hecho de que el resultado final de esta investigación y reflexión se presentara en forma de película también nos obligó a pensar en los límites y las posibilidades de las obras de creación para convertirse en un modo de investigar. Sin tener unas conclusiones cerradas sobre este aspecto, consideramos que la creación de obras audiovisuales que traten de poner en práctica lo que se deduce de las obras más teóricas es un modo válido de, como mínimo, promover un debate más generalizado sobre esos aspectos teóricos que sólo si se presentan de un modo más palpable, en forma de película, por ejemplo, pueden llegar más allá del reducido círculo académico.

## BASES TEÓRICAS Y CINEMATOGRAFICAS DE EL PROYECTO MANHATTAN

En lo que se refiere a los contenidos más *ideológicos* de la película, los directores de *El proyecto Manhattan* somos autores de una obra en forma de diálogo filosófico (Domínguez y Luque, 2006) en la que pueden encontrarse algunas de las ideas que están presentes en la película: la dificultad para la comunicación humana en un mundo tecnologizado, el poder de los roles que desempeñamos en la sociedad, los

problemas que acarrea una definición demasiado cerrada de conceptos como *amor*, *pareja*, *relación sentimental* o incluso *amistad*, etc.

En cuanto a los aspectos formales, la cuestión estaba menos clara, aunque plenamente condicionada por los aspectos relacionados con la producción. Decidimos realizar la película en el interior de un plató donde, con ayuda de la iluminación y la menor cantidad de elementos de *atrezzo*, evocamos los espacios donde se desarrolla la película. Noel Burch (1995: 251) traza los rasgos del nacimiento del llamado *Modo de Representación Institucional*. Según este historiador del cine, las obras cinematográficas que se proyectan desde los años veinte han terminado por adoptar los modos de representación clásicos instituidos por Griffith y otros directores y realizadores en Estados Unidos, a partir del aburguesamiento del espectáculo cinematográfico. Por el camino han ido quedando otros modos, otras posibilidades de representación y expresión primitivas, pero no por ello defectivas o anticuadas.

La marginación de esas experiencias primitivas dentro del lenguaje cinematográfico no ha sido casual ni gratuita. Gómez Tarín (2002: 7) indica que la cinematografía norteamericana impuso sus criterios de forma casi universal. También destaca que la experimentación y diversificación en el lenguaje del cine no son nuevas y recuerda que en el periodo 1908-1915 se produjeron una serie de *tensiones* fruto de la «imposible implantación de un modelo hegemónico en el dominio de la representación cinematográfica» (2002: 8). Habla este autor de experiencias distintas a las norteamericanas por parte de pioneros del cine inglés. También se remonta a años previos a la aparición de Griffith y destaca las superposiciones múltiples del film *The Dream of a Raberit Friend* (1906) o los encadenados de *Three American Beauties* (1906) de Edison como un anticipo de las vanguardias.

De un lado, queda claro que el hecho de que *El proyecto Manhattan* sea una producción digital, experimental e independiente implica una toma de postura que significa una *resistencia* frente a la situación de *entrega total* que, según Gómez Tarín y otros estudiosos, viven los mercados occidentales ante el imperialismo audiovisual de Estados Unidos. Se habla de modificaciones en los discursos formales que dismantelan el MRI y establecen otros modelos alternativos. Gómez Tarín dice que se debe denunciar la ficcionalización (espectacularización) de lo real y la naturalización de lo ficticio en nuestras sociedades mediáticas y que, por contra, estas nuevas producciones tendrían que interpelar al espectador ante el mundo en que vive. Es decir, la función del cine con esta apertura sería la de crear espectadores activos que ven películas para crecer como seres humanos, para reflexionar y pensar por sí mismos, una función opuesta en principio al cine-espectáculo destinado a espectadores pasivos que buscan evasión para huir de sus preocupaciones y no pensar.

Esta división quizás algo brusca entre dos formas de entender el cine es previa desde luego a la revolución digital, aunque es cierto que ésta acentuará lo que en principio podría definirse como una *tendencia al cine de autor*.

Para la realización de nuestra película partimos, pues, de un cine que trata de reflejar el mundo, siempre a partir de la visión del cineasta, pero con asuntos que interesen y afecten directamente al espectador. Un cine experimental que, por experimental precisamente, beberá del pasado y de propuestas estéticas calificadas en su día de alternativas, unas propuestas vinculadas a unos autores cuyas obras se han caracterizado, entre otras cosas, por poner en cuestión el MRI.

Lógicamente, a la hora de abordar los elementos concretos que se han tomado de otros cineastas habría que referirse en primer lugar a Woody Allen, ya que *El proyecto Manhattan* está concebido como un homenaje-parodia del cine de este director. A la hora, por tanto, de abordar este proyecto intentamos asumir el mundo artístico de Allen incidiendo en su análisis de la condición postmoderna del ser humano.

A pesar de que Allen tiene un estilo propio y reconocible a lo largo de toda su filmografía, paradójicamente también se ha caracterizado por la experimentación cinematográfica, lo que le ha llevado a plagiar y homenajear a otros cineastas.

A la hora, pues, de homenajear a Allen en *El proyecto Manhattan*, se le está también imitando en el uso de elementos de otros realizadores y al hacer una película que reflexione sobre el mismo hecho cinematográfico.

El 90% de *El proyecto Manhattan* se rodó en un plató de televisión en interiores, copiando el estilo de la película *Dogville* de Lars von Trier. *Dogville* es un cuento moral, un objetivo que también se persigue con *El proyecto Manhattan*, si bien con algo más de ligereza, ya que se trata de una comedia. El recurso del artificio del decorado parece querer dejar claro que se está ante un film de tesis, una película que puede y debe transmitir un determinado mensaje. Si en *Dogville* se critica la hipocresía y violencia del estilo de vida americano, en *El proyecto Manhattan* se arremete contra la arrogancia de la cultura occidental y contra el egocentrismo y narcisismo que se vive en las grandes ciudades.

Por supuesto, el artificio también se reconoce explícitamente al hablar de la película dentro de la película. Es decir, las imágenes de la trama documental correspondiente a la segunda unidad están constantemente recordándonos que todo es un simulacro, una ficción o un experimento realizado en un espacio cerrado: un proyecto de laboratorio. Louis Malle es el director de *Tío Vania en la calle 42*. Esta película, basada en una obra de teatro a partir del texto original de Chejov, es un experimento metateatral con una obra de teatro que se encuentra en el interior de una película filmada, algo que se tuvo en cuenta al abordar *El proyecto Manhattan*. Los autores de *El proyecto Manhattan* decidimos no sólo que no hubiera apenas decorado ni *atrezzo*, sino ni siquiera vestuario para los actores: éstos, al igual que en *Tío Vania en la calle 42*, se acercaban al plató con sus propias ropas. Por otro lado, el espectador de *El proyecto Manhattan*, al que se le exige participación y atención, tendrá dificultades para distinguir en qué historia nos encontramos: si ante las peripecias urbanas y sentimentales de Isaac o en las accidentadas aventuras de un actor protagonista en medio del rodaje de una película.

No hay que olvidar otros dos factores: el primero, Antón Chejov, cuyas tramas, emocionales, sentimentales y existencialistas, recuerdan el universo de Woody Allen. El segundo factor es Wallace Shawn, uno de los actores de *Tío Vania en la calle 42*. Shawn también ha intervenido en varias películas de Woody Allen como *La maldición del escorpión de Jade* (2001), *Días de radio* (1987), *Melinda y Melinda* (2004) y también en... *Manhattan*. Su personaje, el ex marido de Mary, llamado Jeremiah, se convierte en Fernando, ex marido de María en *El Proyecto Manhattan*.

En *Looking for Richard*, Al Pacino mezcla teatro y documental, realizando un acercamiento al mundo de Shakespeare. Mientras asistimos a la preparación de la obra *Ricardo III*, con la elección de los actores, las lecturas y los ensayos, Pacino pregunta a todos por el bardo inglés: a la gente de la calle, a actores y a expertos y se rodea de todos ellos para intentar componer un desordenado rompecabezas que, en el fondo, parece analizar el poder y la corrupción que casi siempre implica.

En *El proyecto Manhattan*, originariamente, se pensó en hacer algo muy similar. Mientras los autores pensábamos en cómo abordar la película, se tenía previsto entrevistar a expertos en la obra de Woody Allen e incluso preguntar al espectador medio su opinión sobre el realizador norteamericano. Sin embargo, tras el visionado de lo rodado por la segunda unidad, se pensó que el material obtenido era el suficiente y necesario para conseguir un film compacto y coherente.

La presencia de rasgos estilísticos de Buñuel se decidió desde un primer momento y es muy concreta. Para ello tenemos que recordar la que fue última película del director aragonés: *Ese oscuro objeto del deseo*, rodada en 1977.

Poco antes del inicio del rodaje, Buñuel decide repartir el papel protagonista entre dos actrices: la española Ángela Molina y la francesa Carole Bouquet. La razón sería explicar su dualismo.

En *El proyecto Manhattan* se decidió hacer lo mismo con el personaje de María. María o Mary en el fim original de Allen, es una mujer aparentemente segura de sí misma, algo pedante y con cierta artificiosidad. Pero cuando nos adentramos en su personalidad encontramos una mujer más real y de mayor profundidad psicológica, una dualidad que se mostró eligiendo no una sino dos intérpretes para el papel.

En su «ópera prima» *Al final de la escapada* (1959), el francés Jean Luc Godard deja clara su intención de retar a las leyes de la gramática cinematográfica convencional. Podría decirse que Godard inventa un nuevo lenguaje cinematográfico con objeto de expresar su visión del mundo, una visión postmoderna, hecha de fragmentos, absurda y quizás reflejo de la descomposición de la razón.

En un cierto nivel, *El proyecto Manhattan* es una película hecha de fragmentos y muy postmoderna, que incluye inusitados movimientos de cámara y que puede llegar a confundir al espectador a la hora de descubrir la trama o peripecia de los personajes. Se juega y se experimenta en muchos niveles quizás para explicitar, aunque de forma muy subliminal, el mundo absurdo de relaciones que se establecen en las

grandes ciudades occidentales, la mentira de la televisión, de la industria cultural y del mercado.

Robert Bresson, director francés, fue muy radical por muchas razones: para empezar no contrataba a actores profesionales, sino lo que él llamaba *modelos*, personas que se dedicaban a otras actividades, pero que él consideraba idóneas para interpretar a sus personajes porque entendía que no *actuaban*. Sus rodajes también estaban marcados por la austeridad y por cierto componente ascético.

470

En *El proyecto Manhattan* se buscó cierta radicalidad, con un rodaje de tan sólo dos semanas en un espacio cerrado y con un argumento que giraba y dependía no de un actor, sino de un modelo cuya personalidad marcaba por completo la película.

### METODOLOGÍA PARA UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA: EL PROCESO DE PRODUCCIÓN DE *EL PROYECTO MANHATTAN*

¿Existe una metodología para poder realizar una investigación artística que no sea el poner manos a la obra a partir de los conocimientos instrumentales que permiten filmar una película? En realidad, nuestra posición no está exenta de tensiones: por un lado, somos profesores e investigadores universitarios que tratan de hacer un trabajo que pueda dar algunas respuestas o que al menos pueda dejar algunos interrogantes interesantes en el aire; por otra parte, somos creadores que no deseamos estar sometidos a ninguna injerencia externa al proceso creativo. En realidad, el método, si puede llamarse así, que ha seguido este trabajo ha sido puramente funcional y ha venido dado casi en su totalidad por los pasos habituales que se dan para la producción de una película, aunque con el añadido del estudio de los elementos estilísticos y formales que deseábamos poner a prueba. Esta metodología podría resumirse en los siguientes pasos:

1. Selección y adaptación de aquellas secuencias del guión de la película *Manhattan* que serían reinterpretadas.
2. Análisis estilístico de la película *Manhattan* de cara al guión técnico de las secuencias citadas.
3. Realización del guión técnico.
4. Preparación de la producción.
5. Preparación de la segunda unidad de rodaje: instrucciones a la directora para su coordinación con el equipo de la primera unidad.
6. Reunión con el resto del equipo para poner en común el trasfondo del proyecto, de cara a una mejor comprensión del trabajo. Hay que tener en cuenta que no es habitual que se rueden esta clase de películas, lo que hacía necesario poner sobre aviso a aquellos que iban a desempeñar funciones más técnicas para evitar malentendidos.

7. Reunión con los actores. También se le explicó a los artistas el sentido de la película para que supieran que se trataba de un experimento en el que nos interesaba no sólo la verdad de la actuación, sino también la verdad de la situación en la que nos encontrábamos todos los miembros del equipo de rodaje.
8. Rodaje.
9. Montaje y postproducción. En esta fase se introdujeron los elementos de estilo recogidos de los autores citados anteriormente.
10. Exhibición y recogida de opiniones.

En el caso de *El Proyecto Manhattan* partimos del guión original de la película *Manhattan*, del que se seleccionaron 18 secuencias que se convirtieron en un guión técnico que se complementó con un *story board* básico.

Se convocó a alumnos de la Facultad de Comunicación de la Universidad Rey Juan Carlos I y se creó un grupo de unas 30 personas que integró el equipo técnico. Dado que el film se iba a rodar casi íntegramente en interiores y que de forma teatral se iban a sugerir exteriores e interiores ficticios en un único escenario, era imprescindible contar con una fotografía valiente, arriesgada y de calidad. Para ello se consiguió la participación de una experta, Gema Pastor Andrés, artista fotográfica y profesora de la Universidad Rey Juan Carlos, que dirigió un equipo compuesto por estudiantes.

Otro aspecto importante a cuidar era el del *making of*, considerado como una segunda unidad con su propio director y un equipo total de siete personas que se encargaría de registrar todo lo que sucediera en el plató durante el rodaje.

La elección de los actores también era importante, especialmente la del protagonista. En *El proyecto Manhattan* se intentó encontrar a un actor protagonista que no imitara necesariamente al realizador norteamericano. Siguiendo en parte las teorías de Robert Bresson, se decidió buscar un *modelo*. La elección recayó en el actor José Carlos Carmona, quien, pese a ser el presidente del Sindicato de Actores de Andalucía, no se trata de un actor nato, sino de una figura polifacética de carácter intelectual y autoperódico. Carmona es director de orquesta y coro, escritor, doctor en Filosofía y profesor, una personalidad culta que, por otra parte, no le hace ascos a interpretar un monólogo cómico o a coreografiar un musical juvenil. Además, se concedió a Carmona cierta libertad en la composición de su personaje o, mejor dicho, autonomía para ser él mismo, libertad para no saberse los diálogos de memoria e independencia para que pudiera introducir expresiones y opiniones propias de sus vivencias y costumbres. Como se sabía que esta circunstancia podría implicar riesgos artísticos que pudieran comprometer el resultado final, se acordó rodear al protagonista de actores en su mayoría provenientes del medio teatral, que pudieran tanto disciplinar al protagonista como adaptarse a sus cambios y reacciones en los diálogos. Sin embargo, para su elección se tuvo también en cuenta la teoría de los modelos propugnada por Bresson.



Con estas condiciones dirigimos *El proyecto Manhattan*, cuya filmación se prolongó durante quince días de julio de 2005. No se trató, evidentemente, de un rodaje estrictamente profesional. Hubo espacio para la improvisación y la relajación. Sin embargo, el plan de rodaje se cumplió a rajatabla.

Antes de comenzar con el proceso de montaje habría que reseñar una nueva etapa crucial en la realización de nuestra película que respondería a la pregunta: ¿Cómo utilizar el material rodado por la segunda unidad para introducirlo en la trama del film? En el proceso de preproducción de la película se pensaba que las imágenes rodadas por esta cámara de *making of* podrían servir para crear un documental complementario de las secuencias de ficción. Sin embargo, a lo largo del proceso, esta cámara fue tomando un protagonismo esencial, hasta el punto de pasar a convertirse en segunda unidad antes del inicio del rodaje. De hecho, tras finalizarlo, sobre la mesa de montaje se contaba con más de doce horas de filmación aparte de las destinadas a captar las 18 secuencias del guión original. Pero mientras esto sucedía aconteció algo importante.

El actor protagonista, José Carlos Carmona, del que hemos dicho que es escritor (entre otras cosas), ideó un relato en el que contó sus impresiones a lo largo del rodaje que meses más tarde apareció publicado en su libro *El arte perdido de la conversación* (Carmona, 2006) con el título de *El experimento Manhattan*. Sin embargo, antes de la publicación, Carmona pasó una copia de su relato a los responsables de la dirección del film. Tras leerlo decidimos redactar un segundo guión basado en el relato de Carmona, con el uso de la voz en *off* subjetiva del propio personaje protagonista, pero al estilo de un documental.

Posteriormente, como ya dijimos, se pasó a la compleja cuestión del montaje. La parte de ficción pura, es decir, la del *remake* de Manhattan, no presentó dificultades. Otra cosa eran las imágenes pertenecientes a la segunda unidad que darían forma definitiva al falso documental. Se buscaron situaciones principalmente humorísticas y *gags* casi involuntarios que se sucedieron a lo largo del rodaje de la propia película, plagado de anécdotas relacionadas principalmente con el actor protagonista: tomas falsas, accidentes, súbitas pérdidas de memoria y hasta repentinos enamoramientos. Hay que indicar también que como tarea para esta segunda unidad se decidió entrevistar a los actores de la película. Sin embargo, a la hora del montaje final se descharon prácticamente todas las entrevistas y, por motivos narrativos, sólo se utilizó la realizada al actor protagonista, con objeto de que ilustrara los momentos clave del film y para que también sirviera de elemento estructural de la película.

El proceso de montaje también contribuyó muy especialmente a la creación de secuencias que, a partir de lo planificado inicialmente, no habrían funcionado de la misma forma. Baste como ejemplo el montaje de la secuencia en la que María comunica a Isaac que sigue enamorada de Jaime, la secuencia de la ruptura sentimental. Aquí se decide incluir a las dos actrices que interpretan el personaje de María y al

actor protagonista en el mismo plano, con lo cual estamos viendo a la vez dos secuencias en las que aparece el personaje de Isaac multiplicado por dos y acompañado por dos *Marías* muy diferentes.

### **La tecnología digital en la producción de películas de bajo presupuesto**

Esta película es uno de los primeros largometrajes que se ruedan en una universidad pública. Hasta la fecha la realización de este tipo de proyectos quedaba lastrada por la necesidad de contar con enormes presupuestos, en el caso de querer conseguir una calidad de proyección aceptable, o por la poca calidad que se obtenía con equipos domésticos o semiprofesionales que solían ser los utilizados para la docencia.

La aparición de los sistemas de captación de imagen y sonido sobre soporte digital han resuelto de una vez estos dos problemas. Por un lado, el progresivo abaratamiento de los medios de producción (cámaras, micrófonos, etc.) ha permitido que dispongamos en el entorno universitario de cámaras que están al mismo nivel de las utilizadas para rodar algunas de las primeras películas digitales comerciales estrenadas hace algunos años. Por supuesto, este tipo de cámara no ofrece la calidad tradicional del celuloide, pero los sistemas de proyección de video y de kinescopado han ido haciendo cada vez más tenue esa barrera cualitativa. En todo caso, en la actualidad el público acepta de buen grado la calidad de proyección que ofrecen los soportes DV sin considerar que la imagen es *poco profesional*.

### ***Preproducción***

Existen diferentes programas para preparar un proyecto audiovisual de manera que resulte mucho más sencillo realizar tareas repetitivas y burocráticas que anteriormente consumían el tiempo de varios ayudantes de producción y realización. Estas herramientas cubren numerosas necesidades, desde el formateo de guiones audiovisuales hasta la organización de la producción. En nuestro caso no hemos utilizado este tipo de programas, dado el pequeño volumen de esta producción. Evidentemente, en el caso de que el plan de rodaje y las necesidades hubieran sido más complejos, el uso de este tipo de programas habría agilizado el proceso. De todos modos, nuestra experiencia nos dice que los procedimientos de preproducción no son los más críticos a la hora de utilizar tecnologías digitales y, por lo tanto, si quien se encarga de la producción tiene la experiencia suficiente, puede solventarla con el uso de herramientas simples.

### ***Rodaje***

Para el rodaje de la película se ha utilizado una cámara digital de formato DV. En concreto, una Panasonic AG-DVX100. Se trata de una cámara que tiene la posibilidad de ser utilizada con correcciones de color que se asemejan a las que se usan en las filmaciones cinematográficas, de modo que es factible obtener más tarde un

resultado parecido al de algunas películas sobre soporte celuloide. Se decidió utilizar la proporción 16 : 9 en el rodaje para que la composición fuera más cinematográfica.

En lo que se refiere al sonido, los sistemas DV de grabación de imagen vienen acompañados de la posibilidad de grabar dos pistas de sonido PCM a 48 kHz y 16 bits de resolución digital, el estándar del DAT. De este modo, si el sonido se graba simultáneamente sobre la cinta de cámara, obtenemos un sonido digital de calidad estándar perfectamente sincronizado con la imagen.

La versatilidad y la facilidad de uso de algunas cámaras de video DV han permitido que las imágenes de la segunda unidad, que ha estado grabando con una cámara doméstica de gama alta los entresijos de la producción, se hayan incorporado a la película en forma de imágenes semidocumentales sin más retoques que los necesarios para hacer un mínimo etalonaje. Es posible que la calidad objetiva de esta cámara no admita comparación con la otra, más profesional, que utilizamos en la primera unidad, pero en muchos casos la diferencia no es apreciable por un ojo poco entrenado.

### *Postproducción*

El proceso de postproducción vino acompañado de diversos problemas técnicos. En principio, las imágenes iban siendo volcadas a un sistema informático AVID a medida que se rodaban. Este proceso no fue supervisado por el equipo de dirección de la película, ya que considerábamos que era mecánico y no requería conocimientos demasiado especializados. Tengamos en cuenta que hoy, con el uso de los puertos *firewire* la mal llamada digitalización es en realidad un simple proceso de volcado que deja intactos los datos que están en la cinta y que simplemente se transcriben al disco duro. Sin embargo, los sistemas utilizados en la universidad permitían la digitalización (esta vez sí) de imágenes analógicas de cámaras que no dispusieran de puertos digitales. Pues bien, este primer volcado del que hemos hablado antes no se hizo utilizando los puertos *firewire* de cámara y ordenador, sino las salidas y entradas analógicas correspondientes de los dos aparatos. Esto provocó importantes pérdidas de información en imagen y sonido que obligó a volver a volcar las imágenes y rehacer todo el trabajo, al descubrirse el error cuando se llevaba ya realizado el 90% del montaje. Fue en ese momento cuando se decidió utilizar un programa que fuera más rápido en la ejecución del trabajo y se pasó a usar la plataforma VEGAS de Sony. El resto del montaje con las imágenes ya digitalizadas se terminó con este programa con excelentes resultados.

Las imágenes montadas tuvieron que pasar por un pequeño proceso de etalonado que se realizó utilizando las herramientas que el propio VEGAS tiene incorporadas. El montaje pasó al equipo de fotografía, que efectuó los ajustes correspondientes para luego devolverlo al equipo de montaje y dirección para que efectuara el renderizado definitivo de la película completa.

En lo que se refiere al sonido, el montaje se realizó en la misma plataforma VEGAS, que incorpora funciones de edición que eliminan la necesidad de usar programas externos para efectuar mezclas y sincronizaciones.

### *Distribución y exhibición*

Hemos indicado que el uso de las tecnologías digitales ha facilitado los procesos de preproducción, rodaje y postproducción. Pues bien, curiosamente, la distribución todavía no se ha digitalizado, lo que provoca problemas de diferente índole.

En primer lugar, una vez postproducida la película efectuamos lo que se denomina un renderizado, o sea, convertir los fragmentos montados en la línea de tiempos del programa informático en un solo archivo que puede luego ser utilizado para crear un DVD o ser volcado a una cinta digital para su reproducción. Esto nos permitía, en teoría, proyectar la película sin problemas, ya que teníamos un soporte fácil de transportar, reproducible y estándar. A pesar de ello, cuando se decidió estrenar la película, nos encontramos con que ninguna sala cinematográfica disponía de sistemas de proyección de imágenes electrónicas. Esto obligó a la sala donde se efectuó esta primera proyección a alquilar un equipo de proyección de video.

El lugar lógico para esta clase de películas que no tienen, *a priori*, una vocación comercial, es el de los festivales de cine. Sin embargo, hemos comprobado que la mayor parte de ellos no están preparados para recibir películas en formato digital. Esto obliga a llevar la obra a secciones paralelas, siempre que contemos con el favor de los festivales. Algunos festivales pequeños no efectúan estas discriminaciones, pero los grandes siguen despreciando aquellas formas de hacer cine que no sean las técnicamente tradicionales.

## CONCLUSIONES

Como hemos visto, a lo largo del proceso de gestación de *El proyecto Manhattan*, lo que en principio surgió como la idea relativamente simple de realizar un *remake* de la película *Manhattan* de Woody Allen con el añadido de una parte documental, terminó convirtiéndose en un falso documental que fusiona el reportaje televisivo con la representación teatral desembocando en un peculiar ejercicio metacinematográfico. El trabajo de producción y rodaje de esta película nos ha demostrado que es posible realizar un trabajo de creación al margen del MRI que sea aceptado y entendido por el público. Por otra parte, este trabajo puede hacerse desde presupuestos económicos muy reducidos. En este sentido, parece más importante que una obra audiovisual esté bien construida antes de que su aspecto sea visualmente *profesional*. A partir de esta afirmación podemos reflexionar sobre hasta qué punto la definición de la *calidad* no nos viene impuesta muchas veces por quienes pretenden vendernos ciertas tecnologías sin que haya un interés real por las obras que se realizan con ellas.

En cualquier caso, con *El proyecto Manhattan* se pueden sentar algunas bases para la realización de películas de bajo presupuesto a cargo de universidades y otras entidades públicas dedicadas a la formación en comunicación audiovisual y cine, con la colaboración incluso de pequeñas productoras y con otros apoyos de carácter público en forma de subvenciones que no tienen por qué ser millonarias. Puede no ser tan complicado si se dejan de lado los criterios puramente comerciales y económicos. Se trataría de promover un cine que viera las películas como obras artísticas y no como productos. Sabemos que estas palabras suenan ingenuas en un país donde constantemente se lucha por la creación de una auténtica industria cinematográfica, pero teniendo en cuenta la introducción de las tecnologías digitales en el mundo de la cinematografía, es posible que convivan producciones enfocadas a la obtención de beneficios y a la creación de una industria con otras como *El proyecto Manhattan* que busquen caminos nuevos o alternativos dentro de la narrativa audiovisual.

El uso de las nuevas tecnologías ayudará, sin duda, a la proliferación de iniciativas como ésta, sobre todo en los aspectos de la producción y la distribución. En lo que se refiere al primer aspecto, ya es posible acceder a cámaras de alta definición por un precio muy barato. Para la distribución, Internet será el gran aliado de este nuevo tipo de cine. El caso de páginas web como *You Tube* o *Notodofilmfest* es sintomático, por más que hasta el momento sirvan principalmente para difundir fragmentos audiovisuales de pequeño tamaño, temáticamente simples y, en el caso del primero, de escasa calidad técnica y artística. Sin embargo, en poco tiempo el aumento del ancho de banda disponible, la mejora de los medios de almacenamiento y el perfeccionamiento de las redes P2P permitirá que los autores ofrezcan obras cinematográficas en la red desde sus propios servidores.

El único aspecto que la tecnología no puede suplir aún es el de la convocatoria y organización de las personas necesarias para efectuar un rodaje, pero ése es un tema mucho más complejo que escapa a los límites de este pequeño ensayo que lo único que trata es de poner sobre el papel la experiencia única que ha supuesto conseguir crear la película *El proyecto Manhattan*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso García, L. (1996), *La oscura naturaleza del cinematógrafo. Raíces de la expresión audiovisual*, Valencia, Ediciones de la Mirada.
- Bresson, R. (2002), *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Ediciones Ardora/Filmoteca Española.
- Brode, D. (1993), *Las películas de Woody Allen*, Barcelona, Odín Ediciones.
- Burch, N. (1991), *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra Signo e Imagen.
- Carmona, J. C. (2006), *El arte perdido de la conversación*, Sevilla, Signatura Ediciones.
- Casetti, F. (1994), *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra Signo e Imagen.
- Csikszentmihalyi, M. (2005), *Fluir. Una psicología de la felicidad*, Barcelona, Kairós.
- Domínguez, J. J., y Luque, R. (2006), *Filosofías eróticas. Un acercamiento a la filosofía de las emociones*, Madrid, Editorial Dykinson-URJ.
- Fernández Sánchez, M. C. (2000), «Luis Buñuel: trascendiendo el tópico», en *Ámbitos 5, Revista Andaluza de Comunicación*, Universidad de Sevilla, 2.º semestre de 2000.
- Goleman, D. (2001), *Inteligencia Emocional*, Barcelona, Kairós.
- Gómez Tarín, F. J. (2002), «Interpelación y lucha pacífica. Aplicación práctica del antihegemonismo en el terreno del audiovisual», en *Ética de la comunicación: problemas y recursos. Actas del III Foro Universitario de Investigación en Comunicación*, Madrid.
- Gubern, R. (1991), *Historia del cine*, Barcelona, Lumen.
- Losilla, C. (1997), «Adónde va el cine español: los jóvenes realizadores y la búsqueda de una nueva estética», en *Dirigido*, n.º 257, Barcelona, mayo 1997.
- Luque, R. (2005), *En busca de Woody Allen: Sexo, muerte y cultura en su cine*, Madrid, Editorial Ocho y Medio.
- (2004), *Todos somos Woody Allen: neurosis y exclusión social en su cine*, Sevilla, Editorial Signatura.
- O'Connor, J., y Seymour, John (1995), *Introducción a la PNL*, Barcelona, Urano.
- Romaguera i Ramió, J., y Alsina Thevenet, H. (1989), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra Signo e Imagen.
- Savater, F. (1994), «El cielo protector», en *El País*, Madrid, 5 de enero de 1994.
- Stanislavski, K. (2003), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, Madrid, Alba Editores.
- Von Trier, L. (2004), *Dogville*, Barcelona, Manga Films (DVD).