

GI ROS CO PIA

LA EXPERIENCIA
FOTOGRAFICA EN
EL CINE

L'EXPERIÈNCIA
FOTOGRAFICA AL
CINEMA

Editores / Editors: Enric Mira, Kiko Mora y
Vicente G. Escrivá

UA

UNIVERSITAT D'ALACANT

Amparo Navarro Faure
RECTORA

Catalina Iliescu Gheorghiu
VICERECTORA DE CULTURA, ESPORT I EXTENSIÓ UNIVERSITÀRIA
VICERRECTORA DE CULTURA, DEPORTE Y EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

PUBLICACIÓ / PUBLICACIÓN

EDITORES / EDITORS
Enric Mira
Kiko Mora
Vicente García Escrivá

TEXTOS
Els autors i les autores
Los autores y las autoras

FOTOGRAFIES / FOTOGRAFÍAS
Els autors i les autores
Los autores y las autoras

DISSENY / DISEÑO
Bernabé Gómez Moreno. MUA

TRADUCCIONS / TRADUCCIONES
Servei de Llengües

ISBN: 979-13-990194-9-0
Depòsit legal / Depósito legal: A 287-2026
Imprimix / Imprime: Quinta impresión

© De l'edició, Museu de la Universitat d'Alacant. MUA
© Dels textos, els autors i les autores
© De les imatges, els autors i les autores

**COORDINADORS EVENTOS GIROSCOPIA 2025 /
COORDINADORES EVENTS GIROSCOPIA 2025**
Claudia Ripoll
Enric Mira

**IDENTIDAD VISUAL Y CARTELERÍA GIROSCOPIA
2025 / IDENTITAT VISUAL I CARTELLERIA
GIROSCOPIA 2025**
Luisa Vidal y estudiantes del Master Comin crea
coordinados por Christian Fortanet y Claudia Ripoll
Luisa Vidal i estudiants del Master Comin crea
coordinats per Christian Fortanet i Claudia Ripoll

GI ROS CO PIA

LA EXPERIENCIA
FOTOGRAFICA EN EL CINE

L'EXPERIÈNCIA
FOTOGRAFICA AL CINEMA

UA UNIVERSITAT D'ALACANT
UNIVERSIDAD DE ALICANTE
Vicerectorat de Cultura, Esport i Extensió Universitària
Vicerrectorado de Cultura, Deporte y Extensión Universitaria

 **GIROSCOPIA**
LA EXPERIENCIA FOTOGRAFICA EN EL CINE

 **MUA**
MUSEU UNIVERSITAT D'ALACANT

comin crea*
máster oficial
en comunicación
e industrias creativas
universidad de alicante

UA UNIVERSITAT D'ALACANT
UNIVERSIDAD DE ALICANTE
Facultat de Ciències Econòmiques i Empresariales
Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales

UA UNIVERSITAT D'ALACANT
UNIVERSIDAD DE ALICANTE
Departament de Comunicació i Psicologia Social
Departamento de Comunicación y Psicología Social

Editores / Editors: Enric Mira, Kiko Mora y
Vicente G. Escrivá

UA

GI ROS CO PIA

LA EXPERIENCIA
FOTOGRAFICA EN
EL CINE

L'EXPERIÈNCIA
FOTOGRAFICA AL
CINEMA

INDEX

- 6 EL EFECTO GIROSCÓPICO DE LA FOTO FIJA**
L'EFECTE GIROSCÒPIC DE LA FOTO FIXA
CATALINA ILIESCU GHEORGHIU
- 10 GIROSCOPIA: OTRA MANERA DE MIRAR EL CINE**
GIROSCÒPIA: UNA ALTRA MANERA DE MIRAR EL CINEMA
ENRIC MIRA, KIKO MORA Y VICENTE GARCÍA ESCRIVÁ
- 18 EL FESTIVAL DE CINE DE ALICANTE Y EL MASTER COMINCREA: UNA SIMBIOSIS VITAL**
EL FESTIVAL DE CINEMA D'ALACANT I EL MÀSTER COMINCREA: UNA SIMBIOSI VITAL
VICENTE SEVA MORERA
- 22 FOTO FIJA: UNA PROFESIÓN EN LA SOMBRA AL SERVICIO DEL ARTE Y LA PROMOCIÓN DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA**
FOTO FIXA: UNA PROFESSIÓ EN L'OMBRA AL SERVEI DE L'ART I LA PROMOCIÓ DE LA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA
CLAUDIA RIPOLL-MARTÍNEZ E INÉS LEAL-RICO
- 38 EN CONVERSACIÓN CON MANOLO PAVÓN**
EN CONVERSA AMB MANOLO PAVÓN
CLAUDIA RIPOLL-MARTÍNEZ
- 46 EN CONVERSACIÓN CON LUCÍA FARAIG**
EN CONVERSA AMB LUCÍA FARAIG
CLAUDIA RIPOLL-MARTÍNEZ
- 54 LA "FOTOGRAFÍA ESPECIAL" DE JUAN MANUEL CASTRO PRIETO EN EL PELÍCULA BIUTIFUL (2010) DE ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU**
LA "FOTOGRAFIA ESPECIAL" DE JUAN MANUEL CASTRO PRIETO EN LA PEL·LÍCULA BIUTIFUL (2010) D'ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU
ANA ALDEGUER GONZÁLEZ
- 70 CRÓNICA DE GIROSCOPIA: APRENDER SOBRE LA FOTO FIJA Y EL MAKING OF**
CRÒNICA DE GIROSCÒPIA: APRENDRE SOBRE LA FOTO FIXA I EL MAKING OF
PEDRO TABUSH
- 82 BIENVENIDOS A UNA CIUDAD DE CINE**
BENVINGUTS A UNA CIUTAT DE CINEMA
- 92 MI EXPERIENCIA EN EL CINE INDEPENDIENTE ALICANTINO**
LA MEUA EXPERIÈNCIA EN EL CINEMA INDEPENDENT ALACANTÍ
ÀNGEL PUADO
- 100 CONVERSACIÓN CON DAVID VALERO Y ADÁN ALIAGA**
CONVERSA AMB DAVID VALERO I ADÁN ALIAGA
LUIS A. LÓPEZ BELDA
- 112 CINE EN PANDEMIA: EL COVER EN LA NOCHE DEL RODAJE DONDE TODO CAMBIÓ**
CINEMA EN PANDÈMIA: EL COVER EN LA NIT DEL RODATGE ON TOT VA CANVIAR
ANA LEHTOLA
- 122 LA INSURRECCIÓN NECESARIA**
LA INSURRECCIÓ NECESSÀRIA
JORGE HINOJOSA
- 134 LA DESCONSTRUCCIÓN DE LA MIRADA: DEL DOCUMENTO SOCIAL A LA ABSTRACCIÓN METAFÍSICA EN BLOW UP**
LA DESCONSTRUCCIÓ DE LA MIRADA: DEL DOCUMENT SOCIAL A L'ABSTRACCIÓ METAFÍSICA EN BLOW UP
MARGAUX AUVERDIN Y BELEN VILLEGAS MERCADO
- 148 LA VERDAD DE LA MIRADA. SOBRE LA IMAGEN SENSACIONALISTA EN EL OJO PÚBLICO DE HOWARD FRANKLIN**
LA VERITAT DE LA MIRADA. SOBRE LA IMATGE SENSACIONALISTA EN L'ESPIAVIDES DE HOWARD FRANKLIN
ANDREA PATRICIA QUINTANILLA SARAVIA

EL EFECTO GIROSCÓPICO DE LA FOTO FIJA

L'EFECTE GIROSCÒPIC DE LA FOTO FIJA



CATALINA ILIESCU GHEORGHIU

Foto fija de *La odisea de Vasi* (2020).
Director Vasileios Papatheocharis.
Fotografía de Juanma Bernabeu

El efecto giroscópico de la foto fija

Catalina Iliescu Gheorghiu
Vicerrectora de Cultura, Deporte y
Extensión Universitaria

Nunca pensamos en ellos, pero los fotógrafos de rodaje o “de plató” (como se les llama en francés, o en rumano), o “fijos” (*still photographers*, en inglés) son esa instancia que cumple la paradoja “imprescindibles y, sin embargo, invisibles”, siendo su trabajo fundamental en la promoción del producto cinematográfico. La fotografía fija participa en la construcción de la identidad visual del proyecto fílmico y cumple una función catafórica, anticipando entorno y personajes (que no trama).

El fotógrafo de plató reivindica su pertenencia al equipo de rodaje, y el presente catálogo trata de abordarla desde un punto de vista social, con trípode es el guionista.

Desde la perspectiva del receptor, la “fotografía di scena” (como se conoce en Italia) ocupa un lugar reservado, irrenunciable e insustituible, en nuestra memoria visual colectiva, puesto que es capaz de marcar generaciones de cineastas (estoy pensando en el *cinéma vérité* o en el *neorealismo italiano*), sistemas políticos (la *caza de brujas* en EEUU, el cine esópico de las dictaduras), zonas geográficas (Asia, Oriente Próximo, Magreb) de las que nos llegan a Europa cada vez más cintas, aunque insuficientemente documentadas.

L'efecte giroscòpic de la foto fixa

Catalina Iliescu Gheorghiu
Vicerectora de Cultura, Esport i
Extensió Universitària

Mai pensem en ells, però els fotògrafs de rodatge o de plató (com se'n diu en francès, o en romanès), o fixes (*still photographers*, en anglès) són aquesta instància que compleix la paradoxa “imprescindibles i, tanmateix, invisibles”, i el seu treball és fonamental en la promoció del producte cinematogràfic. La fotografia fixa participa en la construcció de la identitat visual del projecte fílmic i compleix una funció catafòrica, que anticipa entorn i personatges (que no trama).

El fotògraf de plató reivindica la seua pertinença a l'equip de rodatge, i aquest catàleg tracta d'abordar-la des d'un punt de vista social, amb les seues competències tècniques, les seues dinàmiques de treball i el seu paper promocional. El seu lapse és ínfim: aquest instant subsegüent a la paraula tallen!, abans que el múscul del rostre de duresa de Humphrey es distenga, abans que el somriure d'Audrey s'esborre. La foto fixa és el que tots recordem de la imprevisible que el ventríloc és el guionista.

Des de la perspectiva del receptor, la fotografia di scena (com es coneix a Itàlia) ocupa un lloc reservat, irrenunciable i insubstituible en la nostra memòria visual col·lectiva, ja que és capaç de marcar generacions de cineastes (estic pensant en el *cinéma vérité* o en el *neorealismo italià*), sistemes polítics (la caça de bruixes als

La foto fija es también fuente historiográfica de un tiempo, de una sociedad, un bienpreciado por los antropólogos. Cuando sienta las bases de la *paratextualidad*, Gérard Genette distingue el *peritexto* (información adicional, a menudo visual que acompaña la obra), en nuestro caso, un cartel, una caratula de video, una tarjeta de invitación a un estreno, que no siempre exhibe el cartel oficial de la película, sino, a veces, un fotograma) del *epitexto* (elemento paratextual que no se encuentra anexado a la obra, sino que circula por sí mismo), como, por ejemplo, las exposiciones de fotografía fija.

Sea como fuere, la fotografía, precursora de la imagen en movimiento, primero muda y luego hablada, al igual que otras precursoras (la radio para la televisión), no desaparece, sino que perdura, coetánea, como género en sí mismo, pero con una zona de solapamiento entre artes que nos inquieta, igual que nos inquietaba, cuando éramos pequeños, la explicación de los círculos secantes en matemáticas.

La foto fija habita un espacio fronterizo y por ello, ambiguo, en la confluencia de lo efímero (el hecho fílmico) y lo permanente (la instantánea) que sorprende un pensamiento, una nostalgia, un temor, pues los personajes se quedan suspendidos un instante para permitir el infinitesimal desdoble entre actor y ser humano que la buena fotografía fija consigue captar.

“Le moi est haïssable”, decía Blaise Pascal. La fotografía evita la egolatría del envoltorio y las campañas de en-

EUA, el cinema esòpic de les dictadures), zones geogràfiques (Àsia, Orient Pròxim, el Magreb) de les quals ens arriben a Europa cada vegada més cintes, encara que insuficientment documentades.

La foto fija és també font historiogràfica d'un temps, d'una societat, un bé preuat pels antropòlegs. Quan estableix les bases de la paratextualitat, Gérard Genette distingeix el peritext (informació addicional, sovint visual que acompanya l'obra, en el nostre cas, un cartell, una caràtula de vídeo, una targeta d'invitació a una estrena, que no sempre exhibeix el cartell oficial de la pel·lícula, sinó, a vegades, un fotograma) de l'epitext (element paratextual que no es troba annexat a l'obra, sinó que circula per si mateix, com, per exemple, les exposicions de fotografia fixa).

Siga com siga, la fotografia, precursora de la imatge en moviment, primer muda i després parlada, de la mateixa manera que altres precursoras (la ràdio per a la televisió), no desapareix, sinó que perdura, coetània, com a gènere en si mateix, però amb una zona de solapament entre arts que ens inquieta, com també ens inquietava, quan érem menuts, l'explicació dels cercles secants en matemàtiques.

La foto fija habita un espai fronterer i per això, ambigu, en la confluència de l'element efímer (el fet fílmic) i permanent (la instantània) que sorpren un pensament, una nostàlgia, un temor, perquè els personatges es queden suspesos un instant per a permetre l'infinitesimal desdoblament entre actor i ésser humà que

diosamiento. El fotógrafo de rodaje ha de guardar su autonomía narrativa. Retrata sentimientos, estados de ánimo, historias de vida. Está al acecho, durante horas, para sorprender lo inefable, aquello que se teje entre los seres. Por eso, la fotografía fija tiene algo de reportaje y tiene algo de ensayo, bajo la autoría de quien mira por la lente singularizante del objetivo.

Cuando vemos la foto de Anthony Perkins-Norman Bates, durante el rodaje de *Psychosis*, en blanco y negro, con el efecto “mirilla”, no vemos un caso clínico. Vemos a un actor que ha interiorizado un trastorno. Porque lo apasionante y humanizante de esta vigilia *behind the scenes*, en busca del horizonte (de ahí, la cualidad giroscópica de la foto fija), en busca de la instantánea que contenga (como el *Aleph* de Borges) toda la existencia humana, es sorprender la textura de vínculos personales y colectivos en el microcosmos sociocultural que es el plató.

Este catálogo es fruto de un proyecto experiencial y transversal de diálogo entre las artes. Disfrútenlo, al igual que sus “perpetradores”. Es un alegato por la visibilización de la fotografía fija que, paradójicamente, se ve mucho y se conoce poco. Es poner una pica en el campo de batalla de la efimeridad y fugacidad actuales y es una esquirla de alma artística honesta, aparentemente simple, y espectacular. Porque la vida lo es.

la bona fotografia fixa aconseguix captar.

“Le moi est haïssable”, deia Blaise Pascal. La fotografia evita l'egolatria de l'embolcall i les campanyes de deïficació. El fotògraf de rodatge ha de guardar la seua autonomia narrativa. Retrata sentiments, estats d'ànim, històries de vida. Està a l'aguait, durant hores, per a sorprendre allò inefable, allò que es teixeix entre els éssers. Per això, la fotografia fixa té un poc de reportatge i té un poc d'assaig, sota l'autoria de qui mira per la lent singularitzant de l'objectiu.

Quan veiem la foto d'Anthony Perkins-Norman Bates durant el rodatge de *Psychosis*, en blanc i negre, amb l'efecte d'espill, no veiem un cas clínic. Veiem un actor que ha interioritzat un trastorn. Perquè allò apasionant i humanitzant d'aquesta vigília *behind the scenes*, a la recerca de l'horitzó (per això la qualitat giroscòpica de la foto fixa), a la recerca de la instantània que continga (com el *Aleph* de Borges) tota l'existència humana, és sorprendre la textura de vincles personals i col·lectius en el microcosmos sociocultural que és el plató.

Aquest catàleg és fruit d'un projecte experiencial i transversal de diàleg entre les arts. Gaudisquen-lo, com els seus “perpetradors”. És un al·legat per la visibilització de la fotografia fixa que, paradoxalment, es veu molt i es coneix poc. És posar una pica en el camp de batalla de l'efimeritat i fugacitat actuals i és un resquill d'ànima artística honesta, aparentment simple, i espectacular. Perquè la vida ho és.

**GIROSCOPIA: OTRA
MANERA DE MIRAR
EL CINE**

**GIROSCÒPIA: UNA
ALTRA MANERA DE
MIRAR EL CINEMA**

**ENRIC MIRA, KIKO MORA Y
VICENTE GARCÍA ESCRIVÁ**

Rodaje de *El regreso de los siete magníficos*
(1966), dirigida por Burt Kennedy.
Localización en Agost (Alicante)

***Giroscopia*: otra manera de mirar el
cine**

**Enric Mira, Kiko Mora y Vicente
García Escrivá**

Máster Universitario en Comunica-
ción e Industrias Creativas

Hay proyectos que no empiezan el día en que reciben un nombre, sino mucho antes: en tentativas previas, en formas de trabajo que han dejado huella y preparan un modo de hacer. *Giroscopia* pertenece a esa clase. No aparece como un hecho aislado, sino como la continuación —y al mismo tiempo, como reformulación— de una línea de actividades impulsadas desde el Máster Universitario en Comunicación e Industrias Creativas (Comincrea) de la Universidad de Alicante, en el marco de la asignatura *Sectores de las Industrias Creativas*. En todas ellas subyace la convicción de que la formación universitaria no puede limitarse a transmitir contenidos, sino que debe aspirar a convertirse en experiencia, mediación y producción efectiva de cultura.

Antes de *Giroscopia* tuvieron lugar otras iniciativas que trazaron el camino en el seno de Comincrea. En primer lugar, la exposición *Alicante se rueda (1902-2014)*, celebrada en 2016 en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA), junto con otras actividades programadas dentro del proyecto *Aliméntate de la cultura*, reveló la estrecha relación entre Alicante y la producción cinematográfica. Aquella iniciativa fue un punto de inflexión que demostró que el cine, como industria y como fenómeno

***Giroscòpia*: una altra manera de
mirar el cinema**

**Enric Mira, Kiko Mora i Vicente Gar-
cía Escrivá**

Màster Universitari en Comunicació i
Indústries Creatives

Hi ha projectes que no comencen el dia en què reben un nom, sinó molt abans: en temptatives prèvies, en formes de treball que han deixat empremta i preparen una manera de fer. *Giroscòpia* pertany a aquesta classe. No apareix com un fet aïllat, sinó com la continuació —i al mateix temps, com a reformulació— d'una línia d'activitats impulsades des del Màster Universitari en Comunicació i Indústries Creatives (Comincrea) de la Universitat d'Alacant, en el marc de l'assignatura *Sectors de les Indústries Creatives*. En totes subjau la convicció que la formació universitària no pot limitar-se a transmetre continguts, sinó que ha d'aspirar a convertir-se en experiència, mediació i producció efectiva de cultura.

Abans de *Giroscòpia* van tenir lloc altres iniciatives que van traçar el camí al si de Comincrea. En primer lloc, l'exposició *Alacant es roda (1902-2014)*, que tingué lloc l'any 2016 al Museu de la Universitat d'Alacant (MUA), juntament amb altres activitats programades dins del projecte *Alimenta't de la cultura*, va revelar l'estreta relació entre Alacant i la producció cinematogràfica. Aquella iniciativa va ser un punt d'inflexió que va demostrar que el cinema, com a indústria i com a fenomen sociocul-



Alicante se rueda (1902-2014). MUA, 2016

sociocultural, podía explorarse desde ángulos poco transitados y que el público respondía con interés a propuestas de divulgación del conocimiento surgidas de la docencia y la investigación universitarias.

En los años siguientes, bajo el nombre de *Retroalimentate de la cultura* se amplió ese horizonte con una propuesta orientada a reflexionar sobre la cultura como ecosistema vivo. En sus sucesivas ediciones se abordaron manifestaciones culturales relacionadas con la música, la moda, el cine, la tecnología, el entretenimiento y el grafiti. Durante ese tiempo, *Retroalimentate* tuvo como espacio de actuación el Centro Cultural Las Cigarreras, en Alicante. Este programa consolidó una metodología de trabajo que hoy es seña de identidad del máster: los estudiantes no solo estu-



Cartel *Retroalimentate* 2020

tural, podía explorar-se des d'angles poc transitats i que el públic responia amb interès a propostes de divulgació del coneixement sorgides de la docència i la investigació universitàries.

En els anys següents, sota el nom de *Retroalimenta't de la cultura*, es va ampliar aquest horitzó amb una proposta orientada a reflexionar sobre la cultura com a ecosistema viu. En les seues successives edicions es van abordar manifestacions culturals relacionades amb la música, la moda, el cinema, la tecnologia, l'entreteniment i el grafiti. Durant aquest temps, *Retroalimenta't* va tenir com a espai d'actuació el Centre Cultural Les Cigarreres, a Alacant. Aquest programa va consolidar una metodologia de treball que avui és senya d'identitat del màster: els estudiants no sols estudien les indústries creatives, sinó que també les practiquen, les dissenyen i les comuniquen. D'aquelles experiències, dels seus encerts i dels seus aprenentatges, sorgeix *Giroscòpia*.

En contraposició a una idea del cinema centrada quasi exclusivament en



Cartel *Retroalimentate* 2019

dian las industrias creativas, sino que también las practican, las diseñan y las comunican. De aquellas experiencias, de sus aciertos y de sus aprendizajes, surge *Giroscopia*.

Frente a una idea del cine centrada casi exclusivamente en sus figuras más distinguibles, *Giroscopia* propone un leve pero decisivo desplazamiento del foco. Se trata de mirar allí donde normalmente no se mira y de atender a los oficios y profesiones que sostienen la creación de una obra cinematográfica, pero que suelen permanecer fuera del campo del reconocimiento. El cine es, ante todo, un arte colectivo. Directores, actores y productores concentran habitualmente la atención del público y de la crítica, mientras que una constelación de profesionales igualmente imprescindibles permanece en la sombra: fotógrafos de rodaje, especialistas en vestuario, directores de *casting*, localizadores de exteriores, compositores de la banda sonora, entre otros muchos. Son estas figuras quienes, desde los márgenes del interés mediático, sostienen la arquitectura invisible de cada producción. Ciertamente el cine es una construcción coral, pero su imaginario público no siempre hace justicia



Exposició *Alicante se rueda* en el MUA, 2016

les seues figures més distingibles, *Giroscòpia* proposa un lleu però decisiu desplaçament del focus. Es tracta de mirar allí on normalment no es mira i d'atendre els oficis i professions que sostenen la creació d'una obra cinematogràfica, però que solen romandre fora del camp del reconeixement. El cinema és, abans de res, un art col·lectiu. Els treballs de direcció, actoral i de producció concentren habitualment l'atenció del públic i de la crítica, mentre que una constel·lació de professionals igualment imprescindibles roman en l'ombra: fotògrafs de rodatge, especialistes en vestuari, directores i directores de càsting, qui s'encarrega de localitzar exteriors, de compondre la banda sonora, entre molts altres. Són aquestes figures les qui, des dels marges de l'interès mediàtic, sostenen l'arquitectura invisible de cada producció. Certament el cinema és una construcció coral, però el seu imaginari públic no sempre fa justícia a aquesta condició col·lectiva. *Giroscòpia* sorgeix, en aquest sentit, com una invitació a reconèixer que en el rodatge, en els seus temps intermedis i en la feina de casa silenciosa, es juga una part fonamental del resultat final d'una pel·lícula.

a esa condición colectiva. *Giroscopia* surge, en este sentido, como una invitación a reconocer que en el rodaje, en sus tiempos intermedios y en sus labores silenciosas, se juega una parte fundamental del resultado final de una película.

No es casual que esta primera edición haya elegido como eje temático la foto fija. Pocas profesiones del ámbito cinematográfico encarnan mejor esa paradoja de centralidad e invisibilidad. La foto fija no es un apéndice menor de la actividad cinematográfica, sino una práctica esencial para su memoria, su comunicación y su circulación pública: captura instantes de la película, produce las imágenes que la representarán en carteles, dossiers, prensa y redes sociales, y documenta también lo que sucede detrás de las cámaras, los procesos y las relaciones humanas que hacen posible la obra. Es, además, una profesión que acompaña al cine casi desde sus orígenes y que, paradójicamente, sigue siendo desconocida para la mayor parte del público.

Su aparente discreción no responde a una relevancia secundaria, sino a la naturaleza misma de un oficio que debe saber mirar sin interrumpir, estar presente sin invadir, registrar sin robar protagonismo. De ahí que se haya descrito al profesional de la foto fija como “el fantasma del rodaje”, esto es, alguien cuyo trabajo consiste, en buena medida, en desaparecer para hacer visibles a los demás. Y, sin embargo, esa desaparición es engañosa. Porque la foto fija no solo acompaña al cine: también lo prolonga, lo interpreta y, en cierto

No és casual que aquesta primera edició haja triat com a eix temàtic la foto fixa. Poques professions de l'àmbit cinematogràfic encarnen millor aquesta paradoxa de centralitat i invisibilitat. La foto fixa no és un apèndix menor de l'activitat cinematogràfica, sinó una pràctica essencial per a la seua memòria, la seua comunicació i la seua circulació pública: captura instantes de la pel·lícula, produeix les imatges que la representaran en cartells, dossiers, premsa i xarxes socials, i documenta també el que succeeix darrere de les cambres, els processos i les relacions humanes que fan possible l'obra. És, a més, una professió que acompanya el cinema quasi des dels seus orígens i que, paradoxalment, continua sent desconeguda per a la major part del públic.

La seua aparent discreció no respon a una rellevància secundària, sinó a la naturalesa mateixa d'un ofici que ha de saber mirar sense interrompre, ser present sense envair, registrar sense robar protagonisme. D'ací ve que s'haja descrit el professional de la foto fixa com “el fantasma del rodatge”, això és, algú el treball del qual consisteix, en bona part, a desaparèixer per fer visibles els altres. I, no obstant això, aquesta desaparició és enganyosa. Perquè la foto fixa no sols acompanya el cinema: també el prolonga, l'interpreta i, en certa manera, el reescriu. Pot condensar en una sola imatge l'atmosfera sencera d'una pel·lícula. Pot preservar allò que el muntatge deixarà arrere. Pot oferir una memòria visual que no competeix amb l'obra, però sí que l'expandeix. Acostar-se a la foto fixa és, en

modo, lo reescribe. Puede condensar en una sola imagen la atmósfera entera de una película. Puede preservar aquello que el montaje dejará atrás. Puede ofrecer una memoria visual que no compite con la obra, pero sí la expande. Acercarse a la foto fija es, en definitiva, otra forma de acercarse al cine. Sin duda menos dominada por el espectáculo del movimiento y más atenta a la densidad de los momentos. En esa pausa se revela algo decisivo a lo que ya hemos hecho referencia, y es que toda película descansa sobre una compleja red de oficios, coordinaciones y decisiones compartidas que rara vez quedan expuestas ante el espectador.

A través de tres exposiciones fotográficas, un ciclo de cine, conferencias, mesas redondas y actividades de mediación, *Giroscopia* ha convertido la foto fija y el *making of* en dispositivos para pensar el cine desde otro ángulo, haciendo de Alicante, durante un mes, una ciudad en la que el cine no solo se proyecta, sino que se piensa, se discute y se celebra en toda su complejidad. En buena medida, esto ha sido posible gracias a la colaboración del Festival de Cine de Alicante, fruto de una fértil sinergia de intereses que se proyecta de forma prometedora hacia futuras ediciones. No se ha tratado solo de mostrar imágenes, sino de activar la experiencia de otra mirada sobre el cine. No solo de divulgar un contenido especializado, sino de propiciar un encuentro entre la universidad, la industria cinematográfica, las instituciones culturales y el público en general.

En paralelo a estas actividades, los estudiantes de la asignatura elabo-

definitiva, una altra manera d'acostar-se al cinema. Sens dubte menys dominada per l'espectacle del moviment i més atenta a la densitat dels moments. En aquesta pausa es revela una cosa decisiva a la que ja hem fet referència, i és que tota pel·lícula descansa sobre una complexa xarxa d'oficis, coordinacions i decisions compartides que rares vegades queden exposades davant l'espectador.

A través de tres exposicions fotogràfiques, un cicle de cinema, conferències, taules redones i activitats de mediació, *Giroscòpia* ha convertit la foto fixa i el *com-s'ha-fet (making of)* en dispositius per a pensar el cinema des d'un altre angle, fent d'Alacant, durant un mes, una ciutat en la qual el cinema no sols es projecta, sinó que es pensa, es discuteix i se celebra en tota la seua complexitat. En bona part, això ha sigut possible gràcies a la col·laboració del Festival de Cinema d'Alacant, fruit d'una fèrtil sinergia d'interessos que es projecta de manera prometedora cap a futures edicions. No s'ha tractat només de mostrar imatges, sinó d'activar l'experiència d'una altra mirada sobre el cinema. No sols de divulgar un contingut especialitzat, sinó de propiciar una trobada entre la universitat, la indústria cinematogràfica, les institucions culturals i el públic en general.

En paral·lel a aquestes activitats, els estudiants de l'assignatura van elaborar diferents propostes audiovisuals —llargmetratges, sèries i documentals— concebudes com a projectes en desenvolupament. Cada una d'aquestes propostes es va articular entorn d'una memòria escrita i

raron diferents propostes audiovisuals —largometrajes, series y documentales— concebidas como proyectos en desarrollo. Cada una de estas propuestas se articuló en torno a una memoria escrita y a un *teaser*, una pieza capaz de sintetizar el universo narrativo, el enfoque estético y el potencial comunicativo del proyecto. Estos trabajos se presentaron a la VII edición de Talent Audiovisual Universitario (TAU), un encuentro interuniversitario que reúne a estudiantes de las universidades valencianas y a profesionales del sector audiovisual con el objetivo de fomentar el talento creativo emergente y facilitar su contacto con la industria. El TAU se ha consolidado en los últimos años como un espacio de diálogo entre el ámbito académico y el tejido profesional del audiovisual, en el que proyectos en desarrollo pueden presentarse ante productores, distribuidores y otros agentes del sector en sesiones de *pitching* abiertas al intercambio de ideas y posibles colaboraciones. En el marco de esta convocatoria, dos de los proyectos desarrollados en el Máster Cominrea resultaron seleccionados para participar en la sesión final de *pitching*, celebrada en el edificio La Nau de la Universitat de València. Más allá de los logros concretos, esta participación forma parte de una línea de trabajo que busca situar a los estudiantes en contextos reales de creación y presentación de proyectos, en contacto directo con los procesos y dinámicas del sector audiovisual contemporáneo.

El presente libro recoge el trabajo conjunto de profesores y estudiantes,

d'un tast (*teaser*), una peça capaç de sintetitzar l'univers narratiu, l'enfocament estètic i el potencial comunicatiu del projecte. Aquests treballs es van presentar a la VII edició de Talent Audiovisual Universitari (TAU), una trobada interuniversitària que reuneix estudiants de les universitats valencianes i professionals del sector audiovisual amb l'objectiu de fomentar el talent creatiu emergent i facilitar-ne el contacte amb la indústria. El TAU s'ha consolidat en els últims anys com un espai de diàleg entre l'àmbit acadèmic i el teixit professional audiovisual, en el qual projectes en desenvolupament poden presentar-se davant professionals de la producció, la distribució i altres agents del sector en sessions de presentació i llançament (*pitching*) obertes a l'intercanvi d'idees i possibles col·laboracions. En el marc d'aquesta convocatòria, dos dels projectes desenvolupats en el Màster Cominrea van resultar seleccionats per a participar en la sessió final de *pitching*, celebrada en l'edifici La Nau de la Universitat de València. Més enllà dels assoliments concrets, aquesta participació forma part d'una línia de treball que cerca situar els estudiants en contextos reals de creació i presentació de projectes, en contacte directe amb els processos i dinàmiques del sector audiovisual contemporani.

El present llibre arreplega el treball conjunt del professorat i l'alumnat, però també una determinada manera de concebre l'educació superior que, a més d'assegurar la transmissió de sabers, és també un espai d'experimentació, col·laboració i media-

pero también una determinada manera de concebir la educación superior que, además de ser transmisión de saberes, es también un espacio de experimentación, colaboración y mediación social. En sus páginas queda documentada una operación que, siendo aparentemente sencilla, encierra una apuesta pedagógica y cultural de alcance al demostrar que una comunidad académica puede salir del aula para producir cultura.

El valor más prometedor de *Giroscopia* reside, sin embargo, en que no se agota en esta primera edición. Su verdadero alcance aparece cuando se contempla como una apuesta de continuidad y de futuro. La elección de la foto fija ha sido el primer paso para abrir un método, una línea de trabajo y una forma de aproximación al ecosistema cinematográfico que podrá renovarse sin perder coherencia. En las próximas ediciones podrán ocupar el centro otros oficios igualmente decisivos y con frecuencia escasamente reconocidos, como el vestuario y el maquillaje, el *casting*, la localización de espacios, la composición musical cinematográfica y tantos otros ámbitos a través de los cuales el cine también sostiene su identidad. Con el paso de los años, *Giroscopia* aspira a convertirse en un referente cultural donde la academia y la industria se encuentran, donde el estudiante aprende haciendo y donde el público descubre que el cine es mucho más que lo que aparece en la pantalla.

ció social. En les seues pàgines queda documentada una operació que, tot i ser aparentment senzilla, tanca una aposta pedagògica i cultural de gran abast quan demostra que una comunitat acadèmica pot eixir de l'aula per a produir cultura.

El valor més prometedor de *Giroscòpia* resideix, no obstant això, en el fet que no s'esgota en aquesta primera edició. El seu verdader abast apareix quan es veu com una aposta de continuïtat i de futur. L'elecció de la foto fixa ha sigut el primer pas per a obrir un mètode, una línia de treball i una forma d'aproximació a l'ecosistema cinematogràfic que podrà renovar-se sense perdre coherència. En les pròximes edicions podran ocupar el centre altres oficis igualment decisius i amb freqüència escassament reconeguts, com el vestuari i el maquillatge, el càsting, la localització d'espais, la composició musical cinematogràfica i tants altres àmbits a través dels quals el cinema també sosté la seua identitat. Amb el pas dels anys, *Giroscòpia* aspira a convertir-se en un referent cultural en què l'acadèmia i la indústria es troben, un espai on l'alumnat aprèn fent i on el públic descobreix que el cinema és molt més que el que apareix en la pantalla.

EL FESTIVAL DE CINE
DE ALICANTE Y EL
MASTER COMINCREA:
UNA SIMBIOSIS VITAL

EL FESTIVAL DE CINE
D'ALACANT I EL MÀSTER
COMINCREA: UNA
SIMBIOSI VITAL



VICENTE SEVA MORERA

**El Festival de cine de Alicante y el
master Comincrea: una simbiosis
vital**

Vicente Seva Morera

Director del Festival Internacional de
Cine de Alicante

Como director del Festival Internacional de Cine de Alicante, es para mí un honor y una responsabilidad reflexionar sobre la trayectoria de nuestro certamen, una cita que ha superado su mera concepción como evento cinematográfico para convertirse en un verdadero motor cultural y social. En este camino de crecimiento, quiero destacar la estrecha colaboración que mantenemos con el Máster en Comunicación e Industrias Creativas (COMINCREA) de la Universidad de Alicante. Esta unión no representa solo un acuerdo institucional, sino una simbiosis vital que conecta la industria cinematográfica con el rigor y la innovación del ámbito académico, garantizando que el talento joven encuentre un cauce real y profesional en el que expandirse.

La importancia de este vínculo se hizo especialmente tangible el pasado año con la inauguración de la exposición "Bienvenidos a una ciudad de cine". Situar esta muestra en el hall de la estación de tren Adif de Alicante fue todo un éxito. Al dedicar este espacio a la foto fija de los seis largometrajes finalistas de nuestra sección oficial, logramos que el cine saliera de las salas para salir al encuentro del ciudadano y del viajero. Esta iniciativa, que sirvió como un magnífico preámbulo visual al cer-

**El Festival de cinema d'Alacant i
el màster Comincrea: una simbiosi
vital**

Vicente Seva Morera

Director del Festival Internacional de
Cinema d'Alacant

Com a director del Festival Internacional de Cinema d'Alacant, és per a mi un honor i una responsabilitat reflexionar sobre la trajectòria del nostre certamen, una cita que ha superat la mera concepció com a esdeveniment cinematogràfic per a convertir-se en un vertader motor cultural i social. En aquest camí de creixement, vull destacar l'estreta col·laboració que mantenim amb el màster en Comunicació i Indústries Creatives (COMINCREA) de la Universitat d'Alacant. Aquesta unió no representa només un acord institucional, sinó una simbiosi vital que connecta la indústria cinematogràfica amb el rigor i la innovació de l'àmbit acadèmic, i garanteix que el talent jove trobe una via real i professional en la qual expandir-se.

La importància d'aquest vincle es va fer especialment tangible l'any passat amb la inauguració de l'exposició "Benvinguts a una ciutat de cinema". Situar aquesta mostra en el vestíbul de l'estació de tren Adif d'Alacant va ser tot un èxit. En dedicar aquest espai a la foto fixa dels sis llargmetratges finalistes de la nostra secció oficial, vam aconseguir que el cinema isquera de les sales per a eixir a l'encontre del ciutadà i del viatger. Aquesta iniciativa, que va servir com

tamen, fue el resultado del esfuerzo coordinado entre el festival y el profesorado y alumnado del máster COMINCREA.

Bajo la experta dirección de los profesores Enric Mira y Claudia Ripoll, coordinadores del proyecto Giroscopia, los alumnos no solo participaron como observadores, sino como creadores y gestores de una muestra que alcanzó una importante visibilidad

Como bien han señalado los coordinadores del proyecto, la aceptación de este programa de actividades por parte del público alicantino y de la comunidad universitaria ha sido extraordinaria. Las diecisiete fotos fijas exhibidas en la estación de Adif fueron el testimonio del trabajo de los cineastas y, simultáneamente, el lienzo donde el alumnado de COMINCREA pudo aplicar sus conocimientos en comunicación y gestión cultural.

El objetivo que nos mueve a seguir trabajando unidos es la consolidación de Alicante como un referente indiscutible en el mapa cinematográfico nacional e internacional. Entendemos que la experiencia cultural es un concepto integral que se nutre tanto de la exhibición de películas como de la formación de los profesionales que mañana liderarán este sector.

La colaboración con el Máster COMINCREA dota al Festival de una profundidad intelectual y una frescura creativa que nos permite evolucionar año tras año. Es una apuesta firme por la profesionalización, donde el entusiasmo de los alumnos y la guía académica del profesorado se

un magnífico preámbulo visual al certamen, va ser el resultat de l'esforç coordinat entre el festival i el professorat i l'alumnat del màster COMINCREA.

Sota l'experta direcció dels professors Enric Mira i Claudia Ripoll, coordinadors del projecte Giroscòpia, l'alumnat no solament va participar com a observador, sinó com a creador i gestor d'una mostra que va tenir una important visibilitat.

Com bé han assenyalat els coordinadors del projecte, l'acceptació d'aquest programa d'activitats per part del públic alicantí i de la comunitat universitària ha sigut extraordinària. Les dèsset fotos fixes exhibides en l'estació d'Adif van ser el testimoniatge del treball dels cineastes i, simultàniament, el llenç en què l'alumnat de COMINCREA va poder aplicar els seus coneixements en comunicació i gestió cultural.

L'objectiu que ens mou a continuar treballant units és la consolidació d'Alacant com un referent indiscutible en el mapa cinematogràfic nacional i internacional. Entenem que l'experiència cultural és un concepte integral que es nodreix tant de l'exhibició de pel·lícules com de la formació dels professionals que demà lideraran aquest sector.

La col·laboració amb el màster COMINCREA dota el festival d'una profunditat intel·lectual i una frescor creativa que ens permet evolucionar any rere any. És una aposta ferma per la professionalització en què l'entusiasme de l'alumnat i la guia acadèmica del professorat es fusio-

fusionan con la estructura de nuestro certamen para generar un impacto positivo en el tejido cultural de la ciudad.

Mirando hacia el futuro, renovamos nuestro compromiso con esta alianza estratégica. Estamos convencidos de que el camino iniciado con proyectos como la exposición en Adif es solo la base de una estructura mucho más ambiciosa. Seguiremos fomentando espacios donde la universidad y el cine se den la mano, convencidos de que el apoyo mutuo es la única vía para que Alicante siga siendo, con orgullo y mérito propio, una ciudad de cine.

El Festival Internacional de Cine de Alicante y el Máster en Comunicación e Industrias Creativas continuarán trabajando codo con codo, honrando esa vocación de servicio a la cultura y a las nuevas generaciones de comunicadores que son, en última instancia, el futuro de nuestra industria.

nen amb l'estructura del nostre certamen per a generar un impacte positiu en el teixit cultural de la ciutat.

Mirant cap al futur, renovem el nostre compromís amb aquesta aliança estratègica. Estem convençuts que el camí iniciat amb projectes com l'exposició en Adif és només la base d'una estructura molt més ambiciosa. Continuarem fomentant espais en els quals la universitat i el cinema es donen la mà, convençuts que el suport mutu és l'única via perquè Alacant continue sent, amb orgull i mèrit propi, una ciutat de cinema.

El Festival Internacional de Cinema d'Alacant i el màster en Comunicació i Indústries Creatives continuaran treballant braç a braç per honrar aquesta vocació de servei a la cultura i a les noves generacions de comunicadors que són, en última instància, el futur de la nostra indústria.



FOTO FIJA: UNA PROFESIÓN EN LA SOMBRA AL SERVICIO DEL ARTE Y LA PROMOCIÓN DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA

FOTO FIJA: UNA PROFESSIÓ EN L'OMBRA AL SERVEI DE L'ART I LA PROMOCIÓ DE LA INDÚSTRIA CINEMATOGRÀFICA

02

CLAUDIA RIPOLL-MARTÍNEZ E INÉS LEAL-RICO

Foto fija: una profesión en la sombra al servicio del arte y la promoción de la industria cinematográfica

Claudia Ripoll-Martínez e Inés Leal-Rico

Profesoras del Máster COMINCREA
Departamento de Comunicación y
Psicología Social

Foto fixa: una professió en l'ombra al servei de l'art i la promoció de la indústria cinematogràfica

Claudia Ripoll-Martínez i Inés Leal-Rico

Professores del màster COMINCREA
Departament de Comunicació i
Psicologia Social

Hablar de la foto fija en el mundo audiovisual es adentrarse en un territorio donde lo efímero y lo permanente se encuentran. Desde los albores del cine, la imagen fija ha sido compañera inevitable del movimiento fílmico, una suerte de memoria que acompaña al arte fugaz de la imagen en tránsito. Pero, además, la fotografía fija también ha formado parte de la evolución del mundo televisivo: programas, concursos, informativos, series, y demás formatos que adaptaron esta figura del fotógrafo de rodajes al fotógrafo de plató de televisión.

La foto fija ha sido parte del equipo y del material indispensable para promocionar estos productos audiovisuales, tanto en cine como en televisión. En este texto del catálogo de Giroscopia 2025 abordamos la profesión de la foto fija en el ámbito cinematográfico desde una perspectiva social y profesional, analizando cómo esta figura ha evolucionado y se ha consolidado como una parte esencial del equipo de rodaje. Asimismo, se examina la transformación de sus competencias técnicas específicas, sus dinámicas de trabajo y su papel estratégico dentro de la cadena de promoción, poniendo en valor su contribución indispensable a la industria cinematográfica.

La profesión de la foto fija en el cine

La foto fija es una práctica profesional que implica la invisibilidad de quien captura la imagen durante la graba-

Parlar de la foto fixa en el món audiovisual és endinsar-se en un territori en què els elements efímer i permanent es troben. Des de les albors del cinema, la imatge fixa ha sigut companya inevitable del moviment fílmic, una sort de memòria que acompanya l'art fugaç de la imatge en trànsit. Però, a més, la fotografia fixa també ha format part de l'evolució del món televisiu: programes, concursos, informatius, sèries i altres formats que van adaptar aquesta figura del fotògraf de rodatges al fotògraf de plató de televisió.

La foto fixa ha sigut part de l'equip i del material indispensable per a promocionar aquests productes audiovisuals, tant en cinema com en televisió. En aquest text del catàleg de Giroscopia 2025 abordem la professió de la foto fixa en l'àmbit cinematogràfic des d'una perspectiva social i professional, i analitzem com aquesta figura ha evolucionat i s'ha consolidat com una part essencial de l'equip de rodatge. Així mateix, s'hi examina la transformació de les competències tècniques específiques, les dinàmiques de treball i el paper estratègic dins la cadena de promoció, i s'hi posa en valor la contribució indispensable a la indústria cinematogràfica.

La professió de la foto fixa al cinema

La foto fixa és una pràctica professional que implica la invisibilitat de qui captura la imatge durant la gravació i, alhora, és qui dirigeix el treball interpretatiu en



Foto fija (Claudia Ripoll) en el rodaje del corto *Insurrección* (Caneiro e Hinojosa), julio 2022. Fotografía Andrea I. Quiñonero

ción y, a la vez, es quien dirige el trabajo interpretativo en el set durante unos pocos minutos después de oír la palabra más repetida en cualquier rodaje: “¡corten!”. En los estudios y localizaciones de los diferentes sets, congela instantes de la película en las imágenes que luego serán las que la representen frente al público, ya sea en carteles, dossieres, webs, redes sociales o prensa. Pero la labor de la foto fija no termina aquí. Además de tomar fotografías de los planos de la película para poder tener imágenes fijas (de aquí su nombre) y de las actrices y actores en los diferentes escenarios, esta figura también se encarga de documentar lo que sucede detrás de las cámaras: los entresijos del proceso creativo y de quienes lo hacen posible.

Este es un punto muy importante de la fotografía *behind the scenes*: capturar la relación que se genera entre el equipo humano para conseguir hacer esa “magia” del cine que luego llega al espectador. Como sostiene Julio Vergne, foto fija en España desde 1999, entrevistado por Gutiérrez (2018), “En el *making of* busco la parte humana de los actores, del director y del equipo técnico” (párr. 6). A través de este tipo de fotografía, el equipo de foto fija consigue humanizar a las grandes figuras conocidas del cine y acercarlos al pú-



Foto fija (Claudia Ripoll) en el rodaje del corto *Insurrección* (Caneiro e Hinojosa), julio 2022. Fotografía Andrea I. Quiñonero

el set durant uns pocs minuts després de sentir la paraula més repetida en qualsevol rodatge: “tallen!” En els estudis i les localitzacions dels diferents sets, congela instantes de la pel·lícula en les imatges que després seran les que la representen davant el públic, ja siga en cartells, dossieres, webs, xarxes socials o premsa. Però la tasca del foto fija no acaba ací. A més de prendre fotografies dels plans de la pel·lícula per a poder tenir imatges fixes (per això el nom) i de les actrius i els actors en els diferents escenaris, aquesta figura també s’encarrega de documentar el que succeeix darrere de les càmeres: els secrets del procés creatiu i d’aquells que el fan possible.

Aquest és un punt molt important de la fotografia *behind the scenes*: capturar la relació que es genera entre l’equip humà per aconseguir fer aquesta *màgia* del cinema que després arriba a l’espectador. Com sosté Julio Vergne, foto fija a Espanya des de 1999, entrevistat per Gutiérrez (2018), “en el *making of* busco la parte humana de los actores, del director y del equipo técnico” (pàrraf 6). A través d’aquesta mena de fotografia, l’equip de foto fija aconsegueix humanitzar les grans figures conegudes del cinema i acostar-les al públic general, al mateix temps que vi-

blico general, a la vez que visibiliza al personal que trabaja en los rodajes y que suele quedar en la sombra.

Pero esta función documental del personal de foto fija, que suele atribuirse directamente a las imágenes de *making of*, no solo se queda ahí. La fotografía fija genera imágenes para publicidad y redes sociales; además, funciona como un registro del rodaje y de los diferentes momentos y procesos del trabajo en el set, asumiendo una función documental que trasciende lo estrictamente promocional (Letechipía, 2020). De este modo, se considera documentación fotográfica todo el material captado por el equipo de foto fija durante un rodaje, lo que incluye tanto las imágenes destinadas a la promoción como las fotografías de los propios planos de la película. Este conjunto de imágenes deja una huella documental del proceso cinematográfico y contribuye a la construcción de la memoria visual del cine.

Por todo ello, la foto fija es mucho más que un simple testimonio visual: constituye una síntesis capaz de condensar atmósferas y narrativas en una sola imagen, capturada por una mirada fotográfica. En esta línea, Nacho López (2025) subraya la relevancia de este profesional como quien inmortaliza los instantes clave del set, integrando en cada disparo la dimensión artística y la técnica. La profesión de foto fija, históricamente relegada al anonimato, comenzó siendo percibida en muchos ámbitos como un recurso menor, indispensable para la promoción, pero rara vez para la autoría. Sin embargo, la tensión entre fotografía y cine ha sido inherente al séptimo arte desde sus orígenes. Tal y como afirma Indelicato (2023), la dialéctica entre imagen en movimiento e imagen fija es uno de los motores fundamentales de la experiencia cinematográfica, y de ese con-

sibilitza el personal que treballa en els rodatges i que sol quedar en l’ombra.

Però aquesta funció documental del personal de foto fija, que sol atribuir-se directament a les imatges de *making of*, no sols es queda ací. La fotografia fixa genera imatges per a publicitat i xarxes socials; a més, funciona com un registre del rodatge i dels diferents moments i processos del treball en el set, i assumeix una funció documental que transcendeix allò estrictament promocional (Letechipía, 2020). D’aquesta manera, es considera documentació fotogràfica tot el material captat per l’equip de foto fixa durant un rodatge, la qual cosa inclou tant les imatges destinades a la promoció com les fotografies dels mateixos plans de la pel·lícula. Aquest conjunt d’imatges deixa una petjada documental del procés cinematogràfic i contribueix a la construcció de la memòria visual del cinema.

Per tot això, la foto fixa és molt més que un simple testimoni visual: constitueix una síntesi capaç de condensar atmosferes i narratives en una sola imatge, capturada per una mirada fotogràfica. En aquesta línia, Nacho López (2025) subratlla la rellevància d’aquest professional com qui immortalitza els instantes clau del set, i integra en cada tret la dimensió artística i la tècnica. La professió de foto fixa, històricament relegada a l’anonimat, va començar sent percebuda en molts àmbits com un recurs menor, indispensable per a la promoció, però rares vegades per a l’autoria. No obstant això, la tensió entre fotografia i cinema ha sigut inherent al setè art des dels seus orígens. Tal com afirma Indelicato (2023), la dialèctica entre imatge en moviment i imatge fixa és un dels motors fonamentals de l’experiència cinematogràfica, i d’aquest contrast

traste surge la potencia simbólica de la foto fija.

Cuando la cámara deja de rodar, es el fotógrafo de set (otro de los nombres que cobra el equipo de foto fija), armado de sensibilidad y técnica, quien debe encontrar lo extraordinario en un instante, buscando en la penumbra del rodaje la imagen que envíe un mensaje, que resuma la emoción de una secuencia y que dé forma a la identidad visual del proyecto. En este ejercicio, el personal de foto fija trabaja a pocos centímetros de los guionistas, directores, departamentos de arte y fotografía (CEV, s.f.), pero tiene como misión esencial la autonomía narrativa: contar la obra audiovisual en un solo encuadre, sobreponiendo la colaboración con su propia interpretación artística de lo que sucede en el set de rodaje o de la obra en sí misma.

Múltiples términos, un mismo anonimato

Como sostiene el comisario de fotografía, Miguel Ángel Pintanel, en el pasado el personal de la foto fija era una figura indispensable en plató de cine, con autoridad suficiente como para parar el rodaje con tal de tomar una foto (Espacio, 2015). Pero en la actualidad, la profesión de foto fija es aún poco reconocida a nivel general.

Más allá de los profesionales que trabajan en ella o de otros cargos que se cruzan con este perfil en una producción audiovisual, ser foto fija no es una profesión que se reconozca entre el público general. Esta situación no puede darse por motivos de novedad, ya que es una profesión que acompaña al cine casi desde su nacimiento. Tampoco se desencadena por la poca importancia de sus funciones, ya que sin esta figura, no habría constancia de cómo fueron

sorgeix la potència simbòlica de la foto fixa.

Quan la càmera deixa de rodar, és el fotògraf de set (un altre dels noms que cobra l'equip de foto fixa), armat de sensibilitat i tècnica, qui ha de trobar l'element extraordinari en un instant, buscar en la penombra del rodatge la imatge que envii un missatge, que resumisca l'emoció d'una seqüència i que done forma a la identitat visual del projecte. En aquest exercici, el personal de foto fixa treballa a pocs centímetres dels guionistes, directors, departaments d'art i fotografia (CEV, s/d), però té com a missió essencial l'autonomia narrativa: contar l'obra audiovisual en un sol enquadrament, sobreposant la col·laboració amb la seua interpretació artística d'allò que succeeix en el set de rodatge o de l'obra en si mateix.

Múltiples termes, un mateix anoni-mat

Com sosté el comissari de fotografia Miguel Ángel Pintanel, en el passat el personal de la foto fixa era una figura indispensable en plató de cinema, amb autoritat suficient com per a parar el rodatge amb la condició de prendre una foto (Espacio, 2015). Però, en l'actualitat, la professió de foto fixa és encara poc reconeguda en general.

Més enllà dels professionals que hi treballen o d'altres càrrecs que es creuen amb aquest perfil en una producció audiovisual, ser foto fixa no és una professió que es reconega entre el públic general. Aquesta situació no pot donar-se per motius de novetat, ja que és una professió que acompanya el cinema quasi des del seu naixement. Tampoc es desencadena per la poca importància de les seues funcions, ja que sense aquesta figura no hi hauria constància de com van ser els rodatges

los rodajes ni opción a promocionar las películas antes ni durante su estreno.

Por ello, el anonimato de la fotografía fija puede entenderse como una característica heredada de la propia naturaleza de la figura durante el rodaje: su "invisibilidad" se manifiesta en el uso del espacio y del tiempo, así como en su independencia operativa, ya que no requiere de la presencia de otras personas para realizar su labor, más allá de su cámara. Todo ello hace que se trate de una figura que a menudo pasa desapercibida. Su presencia rara vez queda registrada, ni siquiera en las propias fotografías de *making of* que muestran al equipo detrás de las cámaras, ya que es la persona responsable de la foto fija quien captura esas imágenes.

Además, a esta invisibilidad no ayuda la ambivalencia sobre la nomenclatura de la profesión y de la tipología fotográfica que podemos observar tanto dentro de nuestro idioma como en otros. En castellano podemos ver nombrado al personal de foto fija con diferentes términos (habitualmente en masculino): fotógrafo de rodajes, fotógrafo de set, fotógrafo de escena o fotógrafo de unidad, entre otros. En inglés, esta profesión se denomina *still photo*, *still photographer*, *unit photographer*, *set photographer* o incluso *stillman* (Jacobs, 2010). De igual modo, en italiano se utiliza el término *foto di scena* (Espina, 2020), y en francés, *photographe de plateau* (Moireau, 2023). En el pasado, incluso se llegó a denominar a estos profesionales como *Leica*, en referencia a las cámaras de esta reconocida marca que solían utilizar durante el rodaje (Blancaniev.es, s.f.). Sea cual sea el término utilizado, todos buscan reflejar la profesionalización de esta labor y comparten como denominador común las funciones que desempeña esta figura.

ni opció a promocionar les pel·lícules abans ni durant l'estrena.

Per això, l'anonimat de la fotografia fixa pot entendre's com una característica heretada de la mateixa naturalesa de la figura durant el rodatge: la seua "invisibilitat" es manifesta en l'ús de l'espai i del temps, com també en la independència operativa, ja que no requereix la presència d'altres persones per a realitzar la seua feina més enllà de la seua càmera. Tot això fa que es tracte d'una figura que sovint passa desapercibuda. La seua presència rares vegades queda registrada, ni tan sols en les fotografies de *making of* que mostren l'equip darrere de les càmeres, ja que és la persona responsable de la foto fixa qui captura aquestes imatges.

A més, a aquesta invisibilitat no ajuda l'ambivalència sobre la nomenclatura de la professió i de la tipologia fotogràfica que podem observar tant dins el nostre idioma com en altres. En valencià podem veure anomenat el personal de foto fixa amb diferents termes (habitualment en masculí): *fotògraf de rodatges*, *fotògraf de set*, *fotògraf d'escena* o *fotògraf d'unitat*, entre d'altres. En anglès, aquesta professió es denomina *still photo*, *still photographer*, *unit photographer*, *set photographer* o, fins i tot, *stillman* (Jacobs, 2010). De la mateixa manera, en italià s'utilitza el terme *foto di scena* (Espina, 2020), i en francès, *photographe de plateau* (Moireau, 2023). En el passat, fins i tot es va arribar a denominar aquests professionals com *Leica* en referència a les càmeres d'aquesta reconeguda marca que solien utilitzar durant el rodatge (Blancaniev.es, s/d). Siga quin siga el terme utilitzat, tots pretenen reflectir la professionalització d'aquesta feina i comparteixen com a denominador comú les funcions que exerceix aquesta figura.

Otro factor que no favorece la visibilidad de esta profesión es la falta de premios y reconocimientos en los distintos festivales de cine que valoren exclusivamente a este tipo de profesionales. Podemos reconocer el valor de la foto fija en premios y nominaciones como los de mejor cartel de la película, en las que aparece una fotografía de su autoría (aunque muchas veces premian al diseñador y el fotógrafo queda en un segundo plano). Otras convocatorias parecen reconocer tanto la invisibilidad como la importancia de la profesión de foto fija en la industria cinematográfica. Es el caso del premio "Homenaje a los profesionales", que la Academia de Cine Española define como "(...) homenajes que se ofrecerán anualmente a profesionales del cine que por diversas razones no han tenido ocasión de competir por un premio Goya, y que, sin embargo, cuentan con largas carreras al servicio de la cinematografía" (Academia de Cine Española, s.f., párr.1). Desde su creación en 2010, este reconocimiento ha sido otorgado a dos profesionales de la foto fija: Teresa Isasi en 2015 y la alicantina Lucía Faraig en 2025.

La entrega de estos homenajes evidencia el valor de estos profesionales y su contribución indispensable al éxito de las producciones cinematográficas. Sin embargo, las oportunidades para que la foto fija destaque ante el gran público siguen siendo escasas. Recientemente, han surgido iniciativas a nivel local, como el concurso de foto fija del Instituto de Cine de Madrid (s.f.), aunque su alcance es limitado y todavía no logra posicionar plenamente esta profesión en el imaginario social.

A lo largo de la historia, la invisibilidad del profesional de la foto fija ha sido casi una constante. González (2016) señala que, desde los inicios del cine, la presencia de un fotógrafo en los ro-

Un altre factor que no afavoreix la visibilitat d'aquesta professió és la falta de premis i reconeixements en els diferents festivals de cinema que valoren exclusivament aquesta mena de professionals. Podem reconèixer el valor de la foto fixa en premis i nominacions com els de millor cartell de la pel·lícula, en els quals apareix una fotografia de la seua autoria (encara que moltes vegades premien el dissenyador i el fotògraf queda en un segon pla). Altres convocatòries semblen reconèixer tant la invisibilitat com la importància de la professió de foto fixa en la indústria cinematogràfica. És el cas del premi Homenatge als Professionals, que l'Acadèmia de Cinema espanyola defineix com "(...) homenatges que s'oferiran anualment a professionals del cinema que, per diverses raons, no han tingut ocasió de competir per un premi Goya i que, no obstant això, compten amb llargues carreres al servei de la cinematografia" (Acadèmia de Cinema espanyola, s/d, paràgraf 1). Des de la seua creació el 2010, aquest reconeixement ha sigut atorgat a dos professionals de la foto fixa: Teresa Isasi l'any 2015 i l'alacantina Lucía Faraig el 2025.

El lliurament d'aquests homenatges evidencia el valor d'aquests professionals i la seua contribució indispensable a l'èxit de les produccions cinematogràfiques. No obstant això, les oportunitats perquè la foto fixa destaque davant el gran públic continuen sent escasses. Recentment, han sorgit iniciatives a escala local, com el concurs de foto fixa de l'Institut de Cinema de Madrid (s/d), encara que el seu abast és limitat i encara no aconsegueix posicionar plenament aquesta professió en l'imaginari social.

Al llarg de la història, la invisibilitat del professional de la foto fixa ha sigut quasi una constant. González (2016) assenyala que, des dels inicis del cinema,

dajes era necesaria para captar esos momentos que posteriormente serían utilizados para vender la película antes que llegara a las pantallas. Sin embargo, para garantizar que estas imágenes fuesen reproducidas y exhibidas el mayor número posible de veces, los estudios liberaban las imágenes de derechos de autor, condenando al anonimato a algunos fotógrafos que hoy son piezas clave en la memoria visual del cine. En aquella época, las fotografías fijas tenían una gran importancia, ya que representaban el único vínculo entre las estrellas y el público, lo que llevó a que los estudios controlaran cuidadosamente las sesiones de foto y la circulación de las imágenes (Grové, 2011).

Historia y actualidad de la profesión

Hoy en día, el rol de la foto fija ha evolucionado con la tecnología y con el auge de plataformas digitales. Si antes el fotograma era una unidad transitoria y la fotografía fija existía para la promoción en prensa, hoy el flujo de imágenes parece infinito y la labor de estos profesionales ha crecido en proyección y relevancia. Gracias a redes sociales y estrategias de marketing digital, el trabajo de foto fija pasa de ser una herramienta para la venta de la película a convertirse en un diario visual publicado en tiempo real, capaz de generar comunidad y expectación antes del estreno. El fotógrafo de unidad no solo documenta, sino que construye la percepción social del producto audiovisual (Letechipía, 2020), en una economía en la que miles de largometrajes y series demandan nuevas narrativas y más imágenes para nutrir festivales, campañas y plataformas.

Esta figura profesional, aunque sigue siendo desconocida para gran parte del público, es cada vez más importante. El crecimiento sostenido del sector

la presència d'un fotògraf en els rodatges era necessària per a captar aquests moments que posteriorment serien utilitzats per a vendre la pel·lícula abans que arribara a les pantalles. No obstant això, per a garantir que aquestes imatges foren reproduïdes i exhibides el major nombre possible de vegades, els estudis alliberaven les imatges de drets d'autor, i condemnaven a l'anonimat alguns fotògrafs que avui són peces clau en la memòria visual del cinema. En aquella època, les fotografies fixes tenien una gran importància, ja que representaven l'únic vincle entre les estrelles i el públic, la qual cosa va fer que els estudis controlaren acuradament les sessions de foto i la circulació de les imatges (Grové, 2011).

Història i actualitat de la professió

Avui dia, el rol del foto fixa ha evolucionat amb la tecnologia i amb l'auge de plataformes digitals. Si abans el fotograma era una unitat transitòria i la fotografia fixa existia per a la promoció en premsa, avui el flux d'imatges sembla infinit i la feina d'aquests professionals ha crescut en projecció i rellevància. Gràcies a les xarxes socials i a estratègies de màrqueting digital, el treball de foto fixa passa de ser una eina per a la venda de la pel·lícula a convertir-se en un diari visual publicat en temps real, capaç de generar comunitat i expectació abans de l'estrena. El fotògraf d'unitat no sols documenta, sinó que construeix la percepció social del producte audiovisual (Letechipía, 2020) en una economia en la qual milers de llargmetratges i sèries demanen noves narratives i més imatges per a nodrir festivals, campanyes i plataformes.

Aquesta figura professional, encara que continua sent desconeguda per a gran part del públic, és cada vegada més important. El creixement sosten-

audiovisual en España y en el mundo, ha abierto nuevas oportunidades laborales y creativas para la fotografía fija, que puede encontrar un territorio fértil dada la demanda creciente de producciones y la multiplicación de canales de distribución (European Audiovisual Observatory, 2020). La imagen fija se ha ido dotando de prestigio, especialmente en las pocas exposiciones y retrospectivas, donde se reivindica su valor artístico y su capacidad para reinterpretar la iconografía de una obra cinematográfica (Sabaté, 2015). No es extraño que, como apunta Salatino Indelicato (2023), muchas películas icónicas hayan quedado fijadas en el imaginario colectivo por una foto y no por una escena. Así, la foto fija toma la iniciativa y se convierte en un puente entre lo efímero y lo duradero, entre el arte del instante y la memoria colectiva.

Haciendo memoria, podemos recuperar algunas de las fotos fijas más icónicas del mundo del cine. A menudo reconocemos estas imágenes sin haberlas identificado conscientemente como foto fija, sino como fragmentos que condensan y simbolizan el sentimiento que nos produjo una película, una serie o cualquier obra audiovisual. Un ejemplo paradigmático son las imágenes de Marilyn Monroe con su vestido blanco levantado sobre una rejilla del metro, tomadas por Sam Shaw durante el rodaje de *La tentación vive arriba* ("Seven Year Itch", 1955), unas fotografías que trascendieron la promoción cinematográfica para convertirse en un ícono cultural universal (Weir, 2025).

Estas imágenes tan representativas de la esencia de la película y de sus personajes principales fueron tomadas por Shaw siguiendo su propio estilo, es decir, sin mantener al cien por cien la simulación de los parámetros de la cámara de cine para que la fotografía

gut del sector audiovisual a Espanya i en el món ha obert noves oportunitats laborals i creatives per a la fotografia fixa, que pot trobar un territori fèrtil atesa la demanda creixent de produccions i la multiplicació de canals de distribució (European Audiovisual Observatory, 2020). La imatge fixa s'ha dotat de prestigi, especialment en les poques exposicions i retrospectives, en les quals es reivindica el seu valor artístic i la seua capacitat per a reinterpretar la iconografia d'una obra cinematogràfica (Sabaté, 2015). No és estrany que, com apunta Salatino Indelicato (2023), moltes pel·lícules icòniques hagen quedat fixades en l'imaginari col·lectiu per una foto i no per una escena. Així, el foto fixa pren la iniciativa i es converteix en un pont entre allò efímer i durador, entre l'art de l'instant i la memòria col·lectiva.

Fent memòria, podem recuperar algunes de les fotos fixes més icòniques del món del cinema. Sovint reconeixem aquestes imatges sense haver-les identificat conscientment com a foto fixa, sinó com a fragments que condensen i simbolitzen el sentiment que ens va produir una pel·lícula, una sèrie o qualsevol obra audiovisual. Un exemple paradigmàtic són les imatges de Marilyn Monroe amb el seu vestit blanc alçat sobre una reixeta del metro preses per Sam Shaw durant el rodatge de *La temptació viu a dalt* (*The Seven Year Itch*, 1955), unes fotografies que van transcendir la promoció cinematogràfica per a convertir-se en una icona cultural universal (Weir, 2025).

Aquestes imatges tan representatives de l'essència de la pel·lícula i dels seus personatges principals van ser preses per Shaw seguint el seu estil, és a dir, sense mantenir al cent per cent la simulació dels paràmetres de la càmera de cinema perquè la fotografia fora exactament igual que la imatge de la



Foto fija (Claudia Ripoll) en el rodaje del corto *Insurrección* (Caneiro e Hinojosa), julio 2022. Fotografía Andrea I. Quiñonero

fuera exactamente igual que la imagen de la película. Por lo que, en esas fotos fijas hay pequeños cambios significativos que aporta el fotógrafo, no solo por el placer de seguir su línea como autor, sino también por la necesidad de adaptarse al formato de la fotografía diferenciándose de las necesidades técnicas de la cámara de cine (diferentes ópticas, sensores, perfiles de color, diafragmas, velocidades de obturación, etc.). De este modo, con estos pequeños cambios o adaptaciones, el foto fija consiguió sacarle el máximo partido a la escena según sus posibilidades como fotógrafo, no como cineasta.

Además, la paradoja que se generó a través de estas imágenes de Marilyn Monroe sobre la rejilla junto con Tom Ewell respaldan la importancia de la foto fija para la promoción de la película. Esta paradoja se refiere a la imposibilidad de emplear la icónica escena del vestido blanco, diseñado por William Travilla, rodada en la intersección de Lexington Avenue con la 52nd Street en Nueva York, para el montaje final de la película. La presencia masiva de público y los problemas de sonido generados durante la toma impidieron su utilización, por lo que la escena tuvo



Foto fija (Claudia Ripoll) en el rodaje del corto *Insurrección* (Caneiro e Hinojosa), julio 2022. Fotografía Andrea I. Quiñonero

pel·lícula. Per tant, en aquestes fotos fixes hi ha petits canvis significatius que aporta el fotògraf, no solament pel plaer de seguir la seua línia com a autor, sinó també per la necessitat d'adaptar-se al format de la fotografia i diferenciar-se de les necessitats tècniques de la càmera de cinema (diferents òptiques, sensors, perfils de color, diafragmes, velocitats d'obturació, etc.). D'aquesta manera, amb aquests petits canvis o adaptacions, el foto fixa va aconseguir traure el màxim partit a l'escena segons les seues possibilitats com a fotògraf, no com a cineasta.

A més, la paradoxa que es va generar a través d'aquestes imatges de Marilyn Monroe sobre el respirador del metro juntament amb Tom Ewell dona suport a la importància de la foto fixa per a la promoció de la pel·lícula. Aquesta paradoxa es refereix a la impossibilitat d'emprar la icònica escena del vestit blanc, dissenyat per William Travilla, rodada en la intersecció de Lexington Avenue amb la 52nd Street a Nova York, per al muntatge final de la pel·lícula. La presència massiva de públic i els problemes de so generats durant la presa van impedir-ne la utilització, per la qual cosa l'escena va haver de

que ser rodada nuevamente en los estudios de la Fox (Muñoz, 2023). De hecho, Muñoz (2023) también incluye en el artículo para RTVE que “(...) se dice que fue Billy Wilder quien tuvo la genial idea de hacer la filtración, y fue, sin duda, una genial campaña de publicidad” (párr. 5). Por tanto, las imágenes tomadas fueron una inversión muy inteligente por parte del equipo como acto de promoción. De hecho, se colocó en Times Square una imagen de Marilyn Monroe de 15 metros de altura de esta escena (Muñoz, 2023), aunque no se puede confirmar que la imagen fuera una de las tomadas por el foto fija, Sam Shaw, durante el rodaje o si finalmente se hizo una sesión específica para ello.

A partir de estos hechos, podemos deducir que la foto fija muchas veces funciona como un *teaser* de la película: nos anticipa el entorno, los personajes e incluso aparecen escenas que luego se descartan en el proceso de postproducción de la película, pero no nos revelan la trama. Incluso, el foto fija Daniel Daza explica, en su entrevista en Ciudad de México en 2017, que estas fotografías de set de rodaje pueden incluso ilustrar un plano de la película de forma distinta a la que lo ha hecho el propio director: el fotógrafo puede dar sus propias indicaciones a los actores, cambiar de plano o de punto de vista, etc. según él vea conveniente (Notimex, 2017).

Miguel Ángel Pintanel, comisario de las exposiciones de foto fija “República, Guerra, Dictadura” (2015) y “Les claus de la foto fija. Cinema espanyol anys 40” (2021), también apoya esta idea y pone en valor la mirada pictórica del foto fija, afirmando que muchas de las imágenes tomadas por este se planifican, no solo de forma independiente a la toma que ha dirigido el director, sino también con esta visión pictórica (Webmaster Fotoconexió, 2021). Además,

ser rodada novament en els estudis de la Fox (Muñoz, 2023). De fet, Muñoz (2023) també inclou en l'article per a RTVE que “(...) se dice que fue Billy Wilder quien tuvo la genial idea de hacer la filtración, y fue, sin duda, una genial campaña de publicidad” (paràgraf 5). Per tant, les imatges preses van ser una inversió molt intel·ligent per part de l'equip com a acte de promoció. De fet, es va col·locar a Times Square una imatge de Marilyn Monroe de 15 metres d'altura d'aquesta escena (Muñoz, 2023), encara que no es pot confirmar que la imatge fora una de les preses pel foto fixa, Sam Shaw, durant el rodatge o si, finalment, es va fer una sessió específica per a això.

A partir d'aquests fets, podem deduir que la foto fixa moltes vegades funciona com un *teaser* de la pel·lícula: ens anticipa l'entorn, els personatges i, fins i tot, apareixen escenes que després es descarten en el procés de postproducció de la pel·lícula, però no ens revelen la trama. Fins i tot, el foto fixa Daniel Daza explica, en la seua entrevista a Ciutat de Mèxic el 2017, que aquestes fotografies de set de rodatge poden també il·lustrar un pla de la pel·lícula de manera distinta de com ho ha fet el mateix director: el fotògraf pot donar les seues indicacions als actors, canviar de pla o de punt de vista segons ell veja convenient (Notimex, 2017).

Miguel Ángel Pintanel, comissari de les exposicions de foto fixa “República, guerra, dictadura” (2015) i “Les claus de la foto fixa. Cinema espanyol anys 40” (2021), també dona suport a aquesta idea i posa en valor la mirada pictòrica del foto fixa, i afirma que moltes de les imatges preses per aquest es planifiquen no solament de manera independent a la presa que ha dirigit el director, sinó també amb aquesta visió pictòrica (*webmaster* Fotoconexió, 2021). A més, Pintanel concreta

Pintanel concreta que este enfoque se daba sobre todo en la época dorada del cine español de los años cuarenta, donde la foto fija requería de más tiempo y se nutría de referencias pictóricas para llevarla a cabo. Estas dos exposiciones comisariadas por Pintanel se pudieron dar gracias a los fondos del laboratorio *Reproducciones Sabaté*, laboratorio especializado en el revelado y realización de cartelería cinematográfica desde 1940, cedidos a la filmoteca de Barcelona (Sabaté, 2015).

Otro caso paradigmático en el cine español es el del director Pedro Almodóvar, quien ha utilizado la foto fija como herramienta de construcción visual y de identidad autoral. En *Dolor y gloria*, por ejemplo, las primeras imágenes oficiales del rodaje, tomadas por Manolo Pavón, encargado de la foto fija, anticipaban el tono melancólico e introspectivo de la película (Camera & Light, 2019). Algunas investigaciones académicas han señalado que Almodóvar integra conscientemente la fotografía fija (e incluso a veces la realiza él mismo) como parte del proceso creativo y de la consolidación de su marca estética (Parejo, 2022; Escalera, 2012).

En todos estos casos, la foto fija funciona como una forma de memoria condensada. Un solo fotograma que no pertenece directamente al montaje cinematográfico, pero que logra capturar la esencia emocional, simbólica y visual de una obra entera. Por tanto, conocemos como espectadores el papel de la foto fija, aunque no la hayamos identificado como tal. Es una profesión que se reconoce, pero no se conoce.

Funciones y características del profesional de la foto fija

Con todo esto, el papel del profesional de foto fija va mucho más allá de capturar imágenes para la promoción de

que aquest enfocament es donava sobretot en l'època daurada del cinema espanyol dels anys quaranta, en què la foto fixa requeria de més temps i es nodria de referències pictòriques per a dur-la a terme. Aquestes dues exposicions comissariades per Pintanel es van poder organitzar gràcies als fons del laboratori Reproduccions Sabaté, laboratori especialitzat en el revelat i la realització de cartelleria cinematogràfica des de 1940, cedits a la filmoteca de Barcelona (Sabaté, 2015).

Un altre cas paradigmàtic en el cinema espanyol és el del director Pedro Almodóvar, qui ha utilitzat la foto fixa com a eina de construcció visual i d'identitat autoral. En *Dolor y gloria*, per exemple, les primeres imatges oficials del rodatge, preses per Manolo Pavón, encarregat de la foto fixa, anticipaven el to melancòlic i introspectiu de la pel·lícula (Camera & Light, 2019). Algunes investigacions acadèmiques han assenyalat que Almodóvar integra conscientment la fotografia fixa (i, fins i tot, a vegades, la realitza ell mateix) com a part del procés creatiu i de la consolidació de la seua marca estètica (Parejo, 2022; Escalera, 2012).

En tots aquests casos, la foto fixa funciona com una forma de memòria condensada. Un sol fotograma que no pertany directament al muntatge cinematogràfic, però que aconsegueix capturar l'essència emocional, simbòlica i visual d'una obra sencera. Per tant, coneixem com a espectadors el paper de la foto fixa, encara que no l'hàgem identificada com a tal. És una professió que es reconeix, però no es coneix.

Funcions i característiques del professional de la foto fixa

Amb tot això, el paper del professional de foto fixa va molt més allà de capturar imatges per a la promoció d'una

una obra. Su trabajo en el set está estrechamente ligado a las indicaciones del departamento de diseño y, en ocasiones, del propio director, orientadas a fotografiar escenas, acciones, personajes o locaciones específicas. Estas imágenes no solo documentan el rodaje, sino que también pueden servir como recursos visuales o *props* para otras escenas posteriores, integrando la función artística con la utilidad práctica dentro de la producción (Letechipía, 2020).

El fotógrafo/a de foto fija debe operar como un ninja (Holben, 2024) o un duende, tal y como denominan al foto fija el argentino Rafael Salvatore (Espina, 2020). Julio Vergne, entrevistado por Ignacio Gutiérrez (2018) para Filmmand, lo describe de manera similar como “el fantasma del rodaje”. Asimismo, Letechipía (2020) enfatiza que “(...) se trata de pasar desapercibidos, no obstruir a los técnicos —en especial a camarógrafos y sonidistas— y, sobre todo, no estar a tiro de cámara” (párr. 2).

Con la llegada de la era digital, el campo de acción de la foto fija se expande considerablemente y se convierte en el germen de nuevas formas de narrar: transmedia, *making of*, variaciones estéticas y lenguajes innovadores que nutren tanto la promoción como el archivo de la obra audiovisual. Tal y como sostiene Letechipía (2020), el trabajo no termina con las fotografías hechas el día de filmación; la descarga y edición de archivos también forman parte de la profesión. Dado el alto volumen de imágenes que el formato digital favorece, parece que esta profesión, lejos de ceñirse a sus principales funciones, ha evolucionado al mismo ritmo que lo ha hecho la industria cinematográfica, aunque su reconocimiento siga siendo muy inferior y no se tenga en cuenta la parte de postproducción de imágenes que se añade en la era de la postfotografía.

obra. El seu treball en el set està estretament lligat a les indicacions del Departament de Disseny i, a vegades, del mateix director, orientades a fotografiar escenes, accions, personatges o localitzacions específiques. Aquestes imatges no sols documenten el rodatge, sinó que també poden servir com a recursos visuals o *props* per a altres escenes posteriors, i integren la funció artística amb la utilitat pràctica dins la producció (Letechipía, 2020).

El/la fotògraf/a de foto fixa ha d'operar com un *ninja* (Holben, 2024) o un follet, tal com denomina al foto fixa l'argentí Rafael Salvatore (Espina, 2020). Julio Vergne, entrevistat per Ignacio Gutiérrez (2018) per a Filmmand, ho descriu de manera similar com “el fantasma del rodatge”. Així mateix, Letechipía (2020) emfatitza que “(...) se trata de pasar desapercibidos, no obstruir a los técnicos —en especial a camarógrafos y sonidistas— y, sobre todo, no estar a tiro de cámara” (paràgraf 2).

Amb l'arribada de l'era digital, el camp d'acció de la foto fixa s'expandeix considerablement i es converteix en el germen de noves maneres de narrar: transmèdia, *making of*, variacions estètiques i llenguatges innovadors que nodreixen tant la promoció com l'arxiu de l'obra audiovisual. Tal com sosté Letechipía (2020), el treball no acaba amb les fotografies fetes el dia de la filmació; la descàrrega i edició d'arxius també formen part de la professió. Atès l'alt volum d'imatges que el format digital afavoreix, sembla que aquesta professió, lluny de cenyir-se a les seues principals funcions, ha evolucionat al mateix ritme que ho ha fet la indústria cinematogràfica, encara que el seu reconeixement continue sent molt inferior i no es tinga en compte la part de postproducció d'imatges que s'afeg en l'era de la postfotografia.

Cierre

En conclusión, la profesión de la foto fija, analizada desde una perspectiva social, revela una figura esencial, pero históricamente invisibilizada en el ecosistema cinematográfico, cuya contribución trasciende la mera documentación para convertirse en pilar estratégico de la comunicación audiovisual. En un entorno supercomunicativo donde cada producción compite por captar audiencias fragmentadas, su función profesional cobra cada vez mayor relevancia: genera imágenes que no solo promocionan, sino que posicionan, diferencian y construyen comunidad alrededor del film. Por ello, su visibilización y reconocimiento deben ser prioritarios, reconociendo a las/los profesionales de foto fija como agentes clave en la narrativa extendida del cine contemporáneo

REFERENCIAS

- Academia de Cine. (s.f.). *Homenaje a Profesionales*. <https://www.academiadecine.com/premios/homenaje-a-los-profesionales/>
- Blancaniev.es. (s.f.). *La foto fija*. Recuperado el 13 de noviembre de 2025, de <https://blancaniev.es/la-foto-fija/>
- Camera & Light. (2019, 23 de enero). *Primeras imágenes de “Dolor y gloria” de Pedro Almodóvar*. *Camera & Light Magazine*. <https://www.cameraandlightmag.com/noticias/primeras-imagenes-de-dolor-y-gloria-de-pedro-almodovar/>
- CEV. (s.f.). *¿Qué es un foto fija?*. Recuperado el 13 de noviembre de 2025, de <https://www.cev.com/blog/que-es-un-foto-fija>
- Escalera, L. V. (2012). La fotografía fija en Los abrazos rotos: Categorías y uso en la construcción de la marca “Almodóvar”. *Revista Doxa Comunicación*, (15), 145–159. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4147468.pdf>
- Espacio, Blanca. (2015, 4 de marzo). Les fotos dels rodages. *El Periódico*. <https://www.elperiodico.cat/ca/barcelona/20150304/les-fotos-dels-rodages-3989978>
- Espina, Joan [Ojo de Agua Films]. (2020, septiembre, 26). *El Duende Fotofija Rafael Salva-*

Tancament

En conclusió, la professió del foto fixa, analitzada des d'una perspectiva social, revela una figura essencial, però històricament invisibilitzada en l'ecosistema cinematogràfic, la contribució de la qual transcendeix la mera documentació per a convertir-se en pilar estratègic de la comunicació audiovisual. En un entorn supercomunicatiu en què cada producció competeix per captar audiències fragmentades, la seua funció professional cobra cada vegada més rellevància: genera imatges que no solament promocionen, sinó que posicionen, diferencien i construeixen comunitat al voltant del film. Per això, la seua visibilització i el seu reconeixement han de ser prioritaris com a agents clau en la narrativa estesa del cinema contemporani.

REFERÈNCIES

- Acadèmia de Cine (s/d). *Homenaje a profesionales*. <https://www.academiadecine.com/premios/homenaje-a-los-profesionales/>
- Blancaniev.es (s/d). *La foto fija*. Recuperat el 13 de novembre de 2025, de <https://blancaniev.es/la-foto-fija/>
- Camera & Light. (2019, 23 de gener). “Primeras imágenes de *Dolor y gloria* de Pedro Almodóvar”. *Camera & Light Magazine*. <https://www.cameraandlightmag.com/noticias/primeras-imagenes-de-dolor-y-gloria-de-pedro-almodovar/>
- CEV (s/d). *¿Qué es un foto fija?* Recuperat el 13 de novembre de 2025, de <https://www.cev.com/blog/que-es-un-foto-fija>
- Escalera, L. V. (2012). “La fotografía fija en *Los abrazos rotos*: categorías y uso en la construcción de la marca Almodóvar”. *Revista Doxa Comunicación*, (15), 145–159. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4147468.pdf>
- Espacio, Blanca (2015, 4 de mar). “Les fotos dels rodages”. *El Periódico*. <https://www.elperiodico.cat/ca/barcelona/20150304/les-fotos-dels-rodages-3989978>
- Espina, Joan [Ojo de Agua Films]. (2020, setembre, 26). *El Duende Fotofija Rafael Salva-*

tore [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=86mdaqQt5Ys>

European Audiovisual Observatory. (2020). *Yearbook 2019/2020 Key Trends: Television, cinema, video and on-demand audiovisual services – The pan-European picture*. European Audiovisual Observatory.

González, J. Á. (2016, 31 de octubre). Las fotos fijas de cine, híbridos de la mercadotecnia y el arte. *20 minutos*. <https://www.20minutos.es/noticia/2873372/0/foto-fija-cine-publicidad-mercadotecnia-arte-exposicion/>

Grove, Á. (2011, 13 de mayo). 'El glamour de los dioses': fotos inéditas de la edad de oro de las estrellas de Hollywood. *20 minutos*. <https://www.20minutos.es/noticia/1047147/0/hollywood/glamour/fotografia/>

Gutiérrez, I. (2018, 13 de marzo). Julio Vergne: "El foto-fija es el fantasma del rodaje". *filmAnd*. <https://filmmand.es/julio-vergne-el-foto-fija-es-el-fantasma-del-rodaje/>

Holben, J. (2024, April 26). Shot Craft: The art of On-Set Still photography. *The American Society of Cinematographers*. <https://theasc.com/articles/the-art-of-on-set-still-photography>

Instituto del Cine Madrid. (s.f.). *Bases del Concurso Foto Fija ICM*. Recuperado el 15 de noviembre de 2025, de <https://www.institutodelcine.es/bases-concurso-foto-fija/>

Jacobs, S. (2010). The history and aesthetics of the classical film still. *History of Photography*, 34(4), 373–386. <https://doi.org/10.1080/03087291003673113>

Letchipía García, A. (2020, 13 agosto). Fotografía fija, una nueva experiencia. *Revista .925 Artes y Diseño*. <https://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2020/08/13/fotografia-fija-una-nueva-experiencia/>

López, N. (s.f.). Foto fija en cine y televisión. Recuperado el 13 de octubre de 2025, de <https://nacho-lopez.com/albums/foto-fija/>

Muñoz, R. (2023, 9 de octubre). 'La tentación vive arriba': verdades y mentiras sobre la escena más famosa de Marilyn Monroe. *RTVE*. <https://www.rtve.es/television/20231009/tentacion-vive-arriba-marilyn-monroe-vestido-travilla/2394903.shtml>

Moireau, J.-C. (2023, 18 de agosto). Le photographe de plateau, un témoin qui capture l'instant. *Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC)*. https://www.cnc.fr/cinema/actualites/le-photographe-de-plateau-un-temoin-qui-capture-linstant_1132226

Notimex. (2017, 18 de diciembre). Daniel Daza retrata la historia del cine a través de su mira-

tore [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=86mdaqQt5Ys>

European Audiovisual Observatory. (2020). *Yearbook 2019/2020 Key Trends: Television, cinema, video and on-demand audiovisual services – The pan-European picture*. European Audiovisual Observatory.

González, J. Á. (2016, 31 d'octubre). "Las fotos fijas de cine, híbridos de la mercadotecnia y el arte". *20 minutos*. <https://www.20minutos.es/noticia/2873372/0/foto-fija-cine-publicidad-mercadotecnia-arte-exposicion/>

Grove, Á. (2011, 13 de maig). "El glamour de los dioses: fotos inéditas de la edad de oro de las estrellas de Hollywood". *20 minutos*. <https://www.20minutos.es/noticia/1047147/0/hollywood/glamour/fotografia/>

Gutiérrez, I. (2018, 13 de març). Julio Vergne: "El foto-fija es el fantasma del rodaje". *filmAnd*. <https://filmmand.es/julio-vergne-el-foto-fija-es-el-fantasma-del-rodaje/>

Holben, J. (2024, April 26). Shot Craft: The art of On-Set Still photography. *The American Society of Cinematographers*. <https://theasc.com/articles/the-art-of-on-set-still-photography>

Institut del Cine de Madrid (s/d). Bases del Concurso Foto Fija ICM. Recuperat el 15 de novembre de 2025, de <https://www.institutodelcine.es/bases-concurso-foto-fija/>

Jacobs, S. (2010). The history and aesthetics of the classical film still. *History of Photography*, 34(4), 373–386. <https://doi.org/10.1080/03087291003673113>

Letchipía García, A. (2020, 13 agost). "Fotografía fija, una nueva experiencia". *Revista .925 Artes y Diseño*. <https://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2020/08/13/fotografia-fija-una-nueva-experiencia/>

López, N. (s/d). "Foto fija en cine y televisión". Recuperat el 13 d'octubre de 2025, de <https://nacho-lopez.com/albums/foto-fija/>

Muñoz, R. (2023, 9 d'octubre). 'La tentación vive arriba': verdades y mentiras sobre la escena más famosa de Marilyn Monroe. *RTVE*. <https://www.rtve.es/television/20231009/tentacion-vive-arriba-marilyn-monroe-vestido-travilla/2394903.shtml>

Moireau, J.-C. (2023, 18 d'agost). "Le photographe de plateau, un témoin qui capture l'instant". *Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC)*. https://www.cnc.fr/cinema/actualites/le-photographe-de-plateau-un-temoin-qui-capture-linstant_1132226

Notimex. (2017, 18 de desembre). Daniel Daza retrata la historia del cine a través de su mira-

da. *La Capital*. https://www.lacapital.com.mx/noticia/59511-Daniel_Daza_retrata_la_historia_del_cine_a_traves_de_su_mirada

Parejo, N. C. (2022). Los fotógrafos y el acto fotográfico en la filmografía de Pedro Almodóvar. *Revista Diseña*, (21), 64–85. <https://www.revistadisena.uc.cl/index.php/cdi/article/download/36267/50667>

Sabaté Barcelona. (2015, 3 de abril). *República, Guerra, Dictadura: Foto Fija Sabaté*. <https://www.sabatebarcelona.com/blog/república-guerra-dictadura-la-exposicion-museografia-instalacion-grafica/>

Sabaté Barcelona. (2021, 14 de abril). *Muestra a partir del fondo documental de Sabaté cedido a la Filmoteca: 'Les claus de la foto fixa. Cinema espanyol anys 40'*. <https://www.sabatebarcelona.com/blog/muestra-a-partir-del-fondo-documental-de-sabate-cedido-a-la-filmoteca-les-claus-de-la-foto-fixa-cinema-espanyol-anys-40/>

Salatino Indelicato, J. A. (2023). *La especificidad temporal de la imagen cinematográfica* [Trabajo de fin de máster, Universidad de Valladolid]. UVaDOC. https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/66660/TFM_F_2023_115.pdf

Webmaster Fotoconnexió. (2021, 26 de abril). *Fotoinstant en «Las claves de la foto fija» con Miguel Ángel Pintanel*. <https://www.fotoconnexio.org/es/2021/04/26/fotoinstant-a-les-claus-de-la-foto-fixa-amb-miquel-angel-pintanel/>

Weir, K. (2025, September 12). Inside the photo shoot that made Marilyn Monroe an American icon. *Vanity Fair*. <https://www.vanityfair.com/hollywood/story/inside-the-photo-shoot-that-made-marilyn-monroe-an-american-icon>

da. *La Capital*. https://www.lacapital.com.mx/noticia/59511-Daniel_Daza_retrata_la_historia_del_cine_a_traves_de_su_mirada

Parejo, N. C. (2022). "Los fotógrafos y el acto fotográfico en la filmografía de Pedro Almodóvar". *Revista Diseña*, (21), 64–85. <https://www.revistadisena.uc.cl/index.php/cdi/article/download/36267/50667>

Sabaté Barcelona (2015, 3 d'abril). "República, guerra, dictadura: Foto Fija Sabaté". <https://www.sabatebarcelona.com/blog/república-guerra-dictadura-la-exposicion-museografia-instalacion-grafica/>

Sabaté Barcelona (2021, 14 d'abril). *Muestra a partir del fondo documental de Sabaté cedido a la Filmoteca: "Les claus de la foto fixa. Cinema espanyol anys 40"*. <https://www.sabatebarcelona.com/blog/muestra-a-partir-del-fondo-documental-de-sabate-cedido-a-la-filmoteca-les-claus-de-la-foto-fixa-cinema-espanyol-anys-40/>

Salatino Indelicato, J. A. (2023). *La especificidad temporal de la imagen cinematográfica* [Treball de fi de màster, Universitat de Valladolid]. UVaDOC. https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/66660/TFM_F_2023_115.pdf

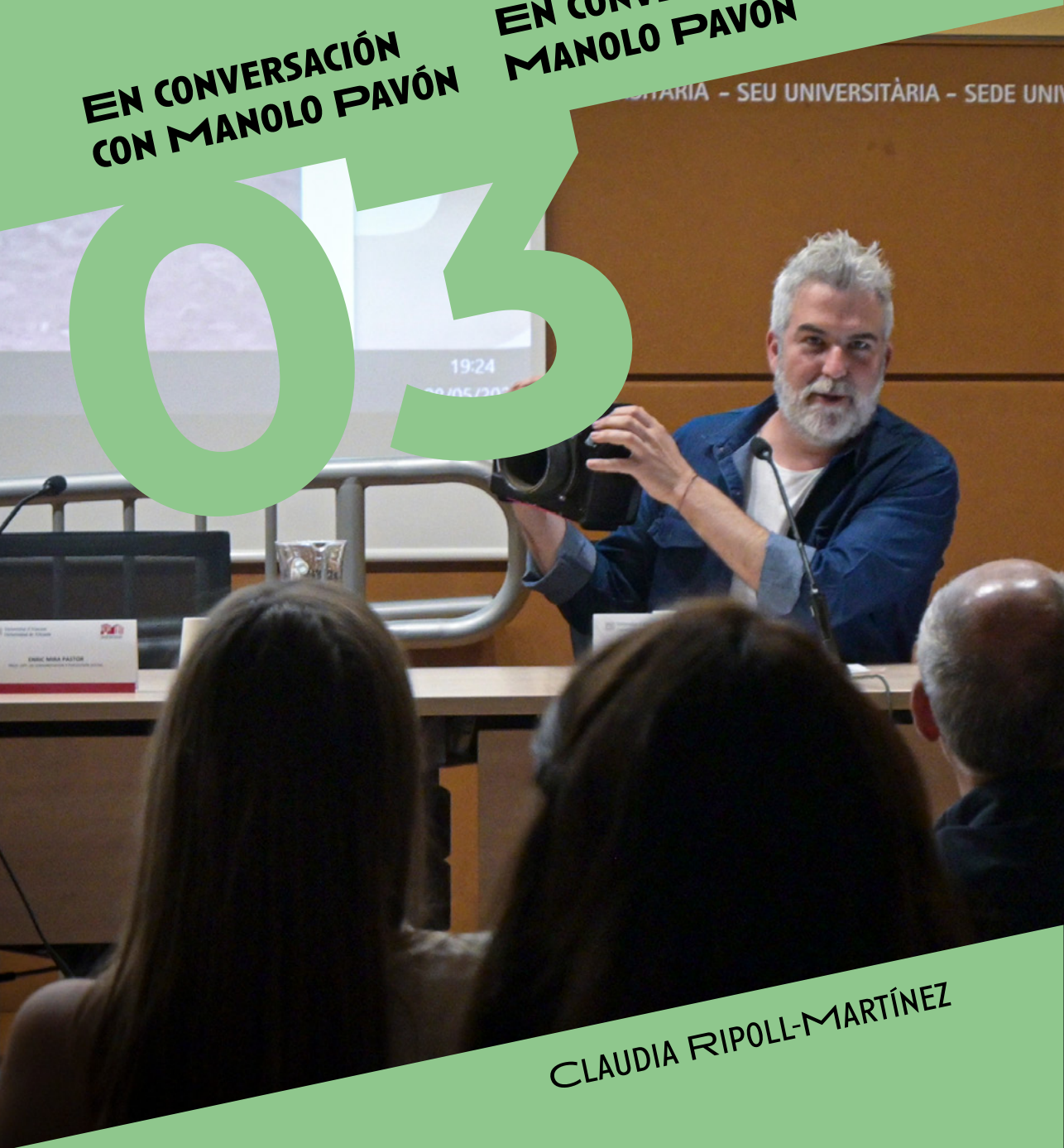
Webmaster Fotoconnexió (2021, 26 d'abril). *Fotoinstant en «Las claves de la foto fija» con Miguel Ángel Pintanel*. <https://www.fotoconnexio.org/es/2021/04/26/fotoinstant-a-les-claus-de-la-foto-fixa-amb-miquel-angel-pintanel/>

Weir, K. (2025, September 12). Inside the photo shoot that made Marilyn Monroe an American icon. *Vanity Fair*. <https://www.vanityfair.com/hollywood/story/inside-the-photo-shoot-that-made-marilyn-monroe-an-american-icon>

EN CONVERSACIÓN CON MANOLO PAVÓN

EN CONVERSA AMB MANOLO PAVÓN

03



CLAUDIA RIPOLL-MARTÍNEZ

Conferencia Manolo Pavón.
Mayo 2025, Alicante. Giroscopia.
Fotografía Belen Villegas

En conversación con Manolo Pavón: “De los grandes directores se aprenden muchas cosas, pero a mí me gusta más aprender de directores noveles, de vivir esa primera experiencia con ellos”

Claudia Ripoll-Martínez
Profesora Máster COMINCREA

Se puede intuir la firma de Manolo Pavón en cada una de sus imágenes: cercanas, interesantes y artísticas. Saber escoger cuál es el momento decisivo de una vivencia a través del objetivo no es fácil, pero él lo consigue y con ella te transporta hasta la emoción que subyace en las personas que la componen. En persona, Manolo es exactamente igual: cercano, humano y muy creativo en todo lo que hace, se le nota hasta cuando escucha. Su curiosidad innata se asoma en cada mirada y te ayuda a entender por qué consigue hacer lo que hace cuando tiene una cámara en sus manos.

¿Qué fue lo que te enganchó de la fotografía fija dentro del cine? ¿Por qué ese espacio tan particular y no otro tipo de fotografía?

Creo que es porque fui cinéfilo de niño, eso sí que me lo inculcó mi madre. Me gustaba mucho ver películas juntos y, gracias a ella y a sus explicaciones de las películas que nos hacía a su manera, fui generando mi amor por el cine. Después, con mi hermano empecé a ver películas en versión original (porque éramos los raros de la familia). Y cuando empecé a hacer fotos aún de niño, con la típica cámara de carrito de la comunión, las hacía imaginándome que eran foto-

En conversa amb Manolo Pavón: “Dels grans directors s’aprenen moltes coses, però a mi m’agrada més aprendre de directors novells, de viure aquesta primera experiència amb ells”

Claudia Ripoll-Martínez
Professora del màster COMINCREA

Es pot intuir la signatura de Manolo Pavón en cadascuna de les seues imatges: pròximes, interessants i artístiques. Saber triar quin és el moment decisiu d’una vivència a través de l’objectiu no és fàcil, però ell ho aconsegueix i, amb aquesta, et transporta fins a l’emoció que subjau en les persones que la componen. En persona, Manolo és exactament igual: pròxim, humà i molt creatiu en tot el que fa, se li nota fins i tot quan escolta. La seua curiositat innata trau el cap en cada mirada i t’ajuda a entendre per què aconsegueix fer el que fa quan té una càmera a les mans.

Què va ser el que et va enganxar de la fotografia fixa dins el cinema? Per què aquest espai tan particular i no un altre tipus de fotografia?

Crec que és perquè vaig ser cinèfil de menut, això sí que m’ho va inculcar ma mare. M’agradava molt veure pel·lícules junts i, gràcies a ella i a les seues explicacions de les pel·lícules que ens feia a la seua manera, vaig anar generant el meu amor pel cinema. Després, amb mon germà, vaig començar a veure pel·lícules en versió original (perquè érem els rars de la família). I quan vaig començar a fer fotos encara de xiquet, amb la típica càmera de rodets de la comunió, les

gramas de cine. Todo esto me iba llevando hacia la foto fija sin yo saberlo, hasta que entré a estudiar fotografía en el CITM en Terrassa. En el último curso no estaba seguro qué salida escoger, pero sí que detecté que me gustaba mucho trabajar el retrato y con actores. A partir de ahí empezó todo.

¿Cuál ha sido uno de los retos más complejos o interesantes que te ha tocado vivir como fotógrafo en un set?

Como reto complejo, quizás más por la parte de técnica fotográfica, haberme metido en un set de explosiones de un rodaje o en planos que se hacen en una toma única, con lo que te lo juegas todo a una. Como interesante, diría que me encantan los planos secuencia, esos en los que parece que todos los movimientos del equipo están coreografiados. Cuando trabajo en este tipo de planos me toca ir esquivando y moviéndome acorde a esta coreografía sin interrumpir la toma (lo que me genera una subida de adrenalina). Hay veces que, si puedes, fotografías ese plano en el ensayo, pero si lo haces en la toma final es complejo y a la vez muy divertido. Otro reto de trabajar en rodajes para mí son las escenas íntimas en las que, mientras estás allí y haces las fotos, tienes que transmitir tranquilidad al actor, pero sin interrumpir al equipo. Este tipo de escenas son muy delicadas y hay que tratarlas como tal.

¿Con qué te quedas de trabajar con grandes directores del mundo del cine? ¿Hay algo que te haya cambiado la forma de mirar, de tomar

feia imaginant-me que eren fotografemes de cinema. Tot això em portava cap a la foto fixa sense jo saber-ho, fins que vaig entrar a estudiar fotografia en el CITM a Terrassa. En l'últim curs no estava segur quina eixida triar, però sí que vaig detectar que m'agradava molt treballar el retrat i amb actors. A partir d'ahí, va començar tot.

Quin ha sigut un dels reptes més complexos o interessants que t'ha tocat viure com a fotògraf en un set?

Com a repte complex, potser més per la part de tècnica fotogràfica, haver-me ficat en un set d'explosions d'un rodatge o en plans que es fan en una presa única en què t'ho jugues tot a una. Com a interessant, diria que m'encanten els plans seqüència, aquells en els quals sembla que tots els moviments de l'equip estan coreografiats. Quan treballo en aquesta mena de plans, em toca anar esquivant i movent-me d'acord amb aquesta coreografia sense interrompre la presa (la qual cosa em genera una pujada d'adrenalina). Hi ha vegades que, si pots, fotografies aquest pla en l'assaig, però si ho fas en la presa final és complex i, alhora, molt divertit. Un altre repte de treballar en rodatsges per a mi són les escenes íntimes en les quals, mentre estàs allí i fas les fotos, has de transmetre tranquil·litat a l'actor, però sense interrompre l'equip. Aquest tipus d'escenes són molt delicades i cal tractar-les com a tal.

Amb què et quedes de treballar amb grans directores del món del cinema? Hi ha alguna cosa que t'haja canviat la manera de mirar,

las fotos o incluso de entender el cine como tal?

De los grandes directores se aprenden muchas cosas, pero a mí me gusta más aprender de directores noveles, de vivir esa primera experiencia con ellos. Me gusta ver las ganas con las que van al rodaje, la ilusión con la que abordan la idea. Los directores noveles arrancan con más ganas de contar, no es que los grandes directores se olviden de eso, pero sus prejuicios son diferentes. A lo mejor alguien que ya ha dirigido películas aborda un proyecto con la idea de cuestionarse a sí mismo, porque ya sabe lo que el público puede esperar y lo que quiere, con lo que no es, o mejor dicho, no está tan libre. Cuando llega alguien nuevo, aunque los productores le marquen como a todos, va con una mirada más inocente, de la que yo siento que aprendo más.

¿Qué significa para ti la frase “en el cine hay que ver sin ser visto” que comentaste en una de tus entrevistas? ¿Cómo la aplicas en tu forma de trabajar?

Pues fíjate que no estoy muy seguro de si la mantengo, porque creo que es más bien, “hay que ver sin ser intrusivo”. Al principio sí que se dice eso (y sobre todo en foto fija) de que hay que ser un ninja en el rodaje. Pero a mí me gusta estar en el rodaje, compartirlo con mis compañeros y ser partícipe de ello. Entonces no es que no se te vea, es que se te vea cuando se te tiene que ver. No hay que ser un ente que deja la cámara en un trípode en el rodaje y la activa desde otra habitación. Sí que hay que estar presente, incluso tú puedes aportar

de prendre les fotos o, fins i tot, d'entendre el cinema com a tal?

Dels grans directors s'aprenen moltes coses, però a mi m'agrada més aprendre de directors novells, de viure aquesta primera experiència amb ells. M'agrada veure les ganas amb les quals van al rodatge, la il·lusió amb la qual aborden la idea. Els directors novells arranquen amb més ganas de contar, no és que els grans directors s'obliden d'això, però els seus prejudicis són diferents. Potser algú que ja ha dirigit pel·lícules aborda un projecte amb la idea de qüestionar-se a si mateix, perquè ja sap el que el públic pot esperar i el que vol, i, per tant, no és, o millor dit, no està tan lliure. Quan arriba algú nou, encara que els productors li marquen com a tots, va amb una mirada més innocent, de la qual jo sent que aprenc més.

Què significa per a tu la frase “en el cinema cal veure sense ser vist” que vas comentar en una de les teues entrevistes? Com l'apliques en la teua manera de treballar?

Doncs fixa't que no estic molt segur de si la mantinc, perquè crec que és més aviat “cal veure sense ser intrusiu”. Al principi sí que es diu això (i, sobretot, en foto fixa) que cal ser un *ninja* en el rodatge. Però a mi m'agrada estar en el rodatge, compartir-lo amb els meus companys i ser-ne partícip. Aleshores, no és que no se't veja, és que se't veja quan se t'ha de veure. No cal ser un ens que deixa la càmera en un trípode en el rodatge i l'activa des d'una altra habitació. Sí que cal ser present, fins i tot tu pots aportar coses a l'equip. És a dir, que ara ja no defense tant això de “sense ser vist”. El foto fixa hauria de ser un

cosas al equipo. Es decir, que ahora ya no defiendo tanto lo de “sin ser visto”. El foto fija debería ser un elemento para bien y tener ese contacto con todos, actores, director, etc. y poder aportar tu visión. Es un perfil importante del rodaje y para la promoción de la película. Al final, en un rodaje todos se molestan unos con otros porque nadie tiene su espacio propio, por lo que, lo que tienes que hacer es convivir bien con el equipo y no ser intrusivo en los momentos más dramáticos o no estar en el eje de la cámara. Saber estar.

Cuando diseñas un cartel para una película con alguna de tus fotos fijas, ¿cómo haces la selección de la fotografía entre todas las del rodaje? ¿Qué debe tener esa imagen para que realmente tu sientas que está comunicando la idea esencial que queréis que aparezca en el cartel de esa película?

En mi caso, yo sí que hago diseño de carteles de algunos de mis proyectos, pero no todos los foto fija hacen diseño de cartelería. La selección de fotografías para el cartel normalmente vienen marcadas por unos bocetos y a partir de ahí ya sabes los días importantes de donde puede surgir esa imagen. Por ello, muchas veces, esa selección ya está prevenida antes del rodaje, con lo que, ya sabes lo que estás buscando. Hay una preproducción o un bocetaje anterior. Incluso a veces, el día de rodaje que toca la escena que aparece en los bocetos del cartel, lo que haces es buscar un mini posado para conseguir la imagen que podría funcionar. Aunque después lo pueden cambiar todo, porque entran más voces a opinar, pero de primeras es algo que ya está

element per a bé i tenir aquest contacte amb tots, actors, director, etc., i poder aportar la teua visió. És un perfil important del rodatge i per a la promoció de la pel·lícula. Al final, en un rodatge tots es molesten els uns amb els altres perquè ningú té el seu espai propi, per la qual cosa el que has de fer és conviure bé amb l'equip i no ser intrusiu en els moments més dramàtics o no estar en l'eix de la càmera. Saber estar.

Quan dissenyes un cartell per a una pel·lícula amb alguna de les teues fotos fixes, com fas la selecció de la fotografia entre totes les del rodatge? Què ha de tenir aquesta imatge perquè realment tu sentes que està comunicant la idea essencial que voleu que aparega en el cartell de la pel·lícula?

En el meu cas, jo sí que faig disseny de cartells d'alguns dels meus projectes, però no tots els foto fixa fan disseny de cartelleria. La selecció de fotografies per al cartell normalment està marcada per uns esbossos i, a partir d'això, ja saps els dies importants d'on pot sorgir aquesta imatge. Per això, moltes vegades, aquesta selecció ja està previnguda abans del rodatge, amb la qual cosa ja saps el que estàs buscant. Hi ha una preproducció o un esbós anterior. Fins i tot, a vegades, el dia de rodatge que toca l'escena que apareix en els esbossos del cartell, el que fas és buscar un mini posat per a aconseguir la imatge que podria funcionar. Encara que després ho poden canviar tot, perquè entren més veus a opinar, però de primeres és una cosa que ja està marcada. Altra opció que a vegades es dona és fer una sessió de fotos específica per a la fotografia del cartell.

marcado. Otra opción que a veces se da es hacer una sesión de fotos específica para la fotografía del cartel.

¿Qué importancia crees que tiene hoy en día la imagen en el marketing cinematográfico?

La cartelería y todas las imágenes promocionales son fundamentales para el marketing de una película, pero actualmente ya se están mirando otras vías de comunicación entre las que se incluyen las Redes Sociales. Así que sí, la imagen es fundamental para cubrir toda la parte de promoción de un proyecto cinematográfico y cuanto más material se genere mejor. De hecho, en algunos rodajes, sobre todo en aquellos donde el protagonista es gente joven, se está incluyendo la figura del Social Media, a parte de foto fija. Este perfil va a hacer otro tipo de fotos para el contenido de Redes Sociales de los actores principales.

De ese modo, la publicidad de la película a través de la imagen del rodaje se está ampliando más allá de incluir el cartel en revistas, si no que a través de RRSS se comparte el material de la foto fija (aunque para mi gusto se debería de hacer una selección más amplia del material publicado), sino que también este tipo de contenido tipo reels/videos cortos generado por el Social Media.

Con todo esto, me gustaría comentar que bajo mi punto de vista, se debería utilizar más material de foto fija del que se utiliza, por que incluso con la película estrenada, no se les comparten las imágenes de los propios actores en las que ellos mismos aparecen, o incluso a gente del equipo. Al final, cada uno en sus redes tiene

Quina importància creus que té avui dia la imatge en el màrqueting cinematogràfic?

La cartelleria i totes les imatges promocionals són fonamentals per al màrqueting d'una pel·lícula, però actualment ja s'estan mirant altres vies de comunicació entre les quals s'inclouen les xarxes socials. Així que sí, la imatge és fonamental per a cobrir tota la part de promoció d'un projecte cinematogràfic, i com més material es genere millor. De fet, en alguns rodatges, sobretot en aquells en què el protagonista és gent jove, s'està inclouent la figura del *social media*, a part del foto fixa. Aquest perfil farà un altre tipus de fotos per al contingut de les xarxes socials dels actors principals.

D'aquesta manera, la publicitat de la pel·lícula a través de la imatge del rodatge s'està ampliant més enllà d'incloure el cartell en revistes, i ja no solament a través de les xarxes socials es comparteix el material de la foto fixa (encara que per al meu gust s'hauria de fer una selecció més àmplia del material publicat), sinó també aquest tipus de contingut tipus *reels*/vídeos curts generat pel mitjà social.

Amb tot això, m'agradaria comentar que, sota el meu punt de vista, s'hauria d'utilitzar més material de foto fixa del que s'utilitza, perquè fins i tot amb la pel·lícula estrenada, no es comparteixen les imatges dels mateixos actors en les quals ells mateixos apareixen, o fins i tot a gent de l'equip. Al final, cadascú en les seues xarxes té el seu públic i pot ser un expositor per a incentivar la promoció de la pel·lícula. Crec que es pot fer un

su público y puede ser un expositor para incentivar la promoción de la película. Creo que se puede hacer un reparto más amplio entre el equipo de nuestro material de foto fija, una vez estrenado el proyecto. Las fotografías que no se utilizan por la productora o el equipo de marketing se quedan guardadas y no salen a la luz. Pero creo que con más comunicación entre el equipo se le podría dar más salida a ese material.

¿Qué les dirías a los jóvenes que quieren dedicarse a la fotografía fija en cine?

Yo creo que se puede aprender a ser foto fija en cualquier otro tipo de trabajo de fotografía, con lo que lo que yo haría sería no cerrarme a ninguna oportunidad de hacer fotos. No renegar de nada, es decir, que la fotografía de eventos o de bodas también te sirve para poder aplicarlo en otro tipo de trabajos como el de foto fija. Yo por ejemplo hice mucha fotografía de bodas, y en verdad es como estar en un set en el que sabes quienes son los personajes principales y en el que tienes que ir persiguiéndolos, sin molestar al resto ni interrumpir lo que está pasando. Con lo que, todo es aprendizaje. Apúntate a todo, haz de foto fija en todos los cortos que puedas. Por otra parte, para ser foto fija también hay que saber diferenciar entre ser fotógrafo en un set controlado por ti y en un set de cine, donde tienes que adaptarte a lo que hay preparado. A nosotros nos gusta tener una cámara entre las manos, no nos gusta cerrarnos a nada.*

* Entrevista realizada con la colaboración de Ingrid Granda Robles, Máster COMINCREA.

repartiment més ampli entre l'equip del nostre material de foto fixa, una vegada estrenat el projecte. Les fotografies que no són utilitzades per la productora o l'equip de màrqueting es queden guardades i no ixen a la llum. Però crec que amb més comunicació entre l'equip, es podria donar més eixida a aquest material.

Què diries als joves que volen dedicar-se a la fotografia fixa en cinema?

Jo crec que es pot aprendre a ser foto fixa en qualsevol altra mena de treball de fotografia, raó per la qual el que jo faria seria no tancar-me a cap oportunitat de fer fotos. No renegar de res, és a dir, que la fotografia d'esdeveniments o de bodes també et serveix per a poder aplicar-ho en una altra mena de treballs com el de foto fixa. Jo, per exemple, vaig fer molta fotografia de bodes, i en realitat és com estar en un set en el qual saps qui són els personatges principals i has d'anar perseguint-los, sense molestar la resta ni interrompre el que està passant. Per tant, tot és aprenentatge. Apunta't a tot, fes de foto fixa en tots els curts que pugues. D'altra banda, per a ser foto fixa també cal saber diferenciar entre ser fotògraf en un set controlat per tu i en un set de cinema, on has d'adaptar-te a allò que hi ha preparat. A nosaltres ens agrada tenir una càmera entre les mans, no ens agrada tancar-nos a res.*

* Entrevista realitzada amb la col·laboració d'Ingrid Granda Robles, Màster COMINCREA.



Conferència Manolo Pavón.
Mayo 2025, Alicante. Giroscopia.
Fotografía Triu

EN CONVERSACIÓN CON LUCÍA FARAIG

EN CONVERSA AMB LUCÍA FARAIG

04



CLAUDIA RIPOLL-MARTÍNEZ

Conferencia Lucía Faraig.
Mayo 2025, Alicante. Giroscopia.
Fotografía Belen Villegas

**En conversación con Lucía Faraig:
“Somos autores, a pesar de que tra-
abajemos desde nuestra profesión
en un ámbito comercial”**

Claudia Ripoll-Martínez
Profesora del Master COMINCREA

Lucía Faraig, se define como una fotógrafa de rodajes que busca la imagen en situaciones donde no hay ni espacio ni tiempo para tomarla. Pero el arte y la fotografía son inherentes a ella, con lo que hasta en este tipo de situaciones es capaz de encajar la fotografía perfecta. Una mujer talentosa con una mirada única que prioriza la parte humana y artística de la profesión (y de las personas que la forman), y que está abierta a poder compartirla con la sociedad. Hablar con ella es tan sencillo como verla hacer fotos: natural e intuitivo pero a la vez importante y necesario.

¿Cómo empezaste en el mundo de la fotografía y, más específicamente, en la fotografía fija?

En el mundo de la fotografía entré porque de alguna manera era mi vocación, siempre supe que quería ser fotógrafa. Como foto fija empecé de una manera muy casual, fue como si el azar me llevara, no estaba dentro de mis planes. En mis inicios el tipo de fotografía que me gustaba era la fotografía documental. Más adelante, mientras trabajaba, me di cuenta de que en realidad, dentro de la fotografía fija, también estás creando un documento, es un tipo de fotografía documental. El making of es un documento gráfico de lo que sucede en un rodaje. Al final tú, como foto fija, estás generando un archivo de imágenes de cómo se ha rodado una pe-

**En conversa amb Lucía Faraig:
“Som autors, a pesar que treballem
des de la nostra professió en un
àmbit comercial”**

Claudia Ripoll-Martínez
Professora del màster COMINCREA

Lucía Faraig es defineix com una fotògrafa de rodatges que busca la imatge en situacions en què no hi ha ni espai ni temps per a prendre-la. Però l'art i la fotografia són inherents a ella, per la qual cosa, fins i tot en aquesta mena de situacions, és capaç d'aconseguir la fotografia perfecta. Una dona talentosa amb una mirada única que prioritza la part humana i artística de la professió (i de les persones que la formen), i que està oberta a poder compartir-la amb la societat. Parlar amb ella és tan senzill com veure-la fer fotos: natural i intuïtiu, però, alhora, important i necessari.

Com vas començar en el món de la fotografia i, més específicament, en la fotografia fixa?

En el món de la fotografia vaig entrar perquè d'alguna manera era la meua vocació, sempre vaig saber que volia ser fotògrafa. Com a foto fixa vaig començar d'una manera molt casual, va ser com si l'atzar m'hi portara, no estava dins els meus plans. En els meus inicis, el tipus de fotografia que m'agradava era la fotografia documental. Més endavant, mentre treballava, em vaig adonar que, en realitat, dins la fotografia fixa també estàs creant un document, és un tipus de fotografia documental. El making of és un document gràfic d'allò que succeeix en un rodatge. Al final tu, com a foto fixa, estàs generant un

lícula y de qué se ha rodado. Incluso, en la fotografía fija del set, ya que por muy fiel que seas a los parámetros fotográficos de la película, no siempre puedes generar exactamente la misma imagen, ya que ni las ópticas son las mismas, ni los sensores son los mismos. Nosotros, los foto fija, estamos jugando en otra liga distinta a la de las cámaras de cine profesionales.

¿Qué te atrajo de la fotografía fija frente a otros campos fotográficos?

Tanto como es mi pasión la fotografía, también lo es el cine, por lo que cuando caí azarosamente en un rodaje, me di cuenta de que había encontrado mi lugar.

¿Cómo te adaptas a ese universo visual tan diferente de cada uno de los directores con los que trabajas? ¿Hay algo que mantienes siempre como “tu sello”, algo que llevas contigo en la imagen película tras película?

Una siempre intenta aportar su mirada más personal dentro de su ámbito profesional. Yo aparte de fotografiar lo que está detrás de la escena y documentar la fotografía de set durante el rodaje, también hago retratos, fotos para el cartel o busco fotografías que luego pueden devenir en ese cartel de la película. Es por ello que siempre intento aportar mi mirada, mi carácter. Y esto también lo veo en otros compañeros foto fija. De alguna manera cuando miro fotografías de otros autores los identifico porque hay una mirada fotográfica detrás de cada fotógrafo, y si no la hay es preocupante (entre risas). Nosotros somos autores, a pesar de que trabajemos desde nuestra profesión

arxiu d'imatges de com s'ha rodat una pel·lícula i de què s'ha rodat. Fins i tot en la fotografia fixa del set, perquè per molt fidel que sigues als paràmetres fotogràfics de la pel·lícula, no sempre pots generar exactament la mateixa imatge, ja que ni les òptiques són les mateixes ni els sensors són els mateixos. Nosaltres, els foto fixa, estem jugant en una altra lliga distinta de la dels càmeres de cinema professionals.

Què et va atraure de la fotografia fixa respecte d'altres camps fotogràfics?

Tant com és la meua passió la fotografia, també ho és el cinema, per la qual cosa, quan vaig caure atzarosament en un rodatge, em vaig adonar que havia trobat el meu lloc.

Com t'adaptes a aquest univers visual tan diferent de cadascun dels directores amb els quals treballes? Hi ha alguna cosa que mantens sempre com “el teu segell”, alguna cosa que portes amb tu en la imatge pel·lícula rere pel·lícula?

Una sempre intenta aportar la seua mirada més personal dins el seu àmbit professional. Jo, a part de fotografiar el que està darrere de l'escena i documentar la fotografia de set durant el rodatge, també faig retrats, fotos per al cartell o busque fotografies que després poden encaixar en el cartell de la pel·lícula. És per això que sempre intente aportar-hi la meua mirada, el meu caràcter. I això també ho veig en altres companys foto fixa. D'alguna manera, quan mire fotografies d'altres autors, els identifique perquè hi ha una mirada fotogràfica darrere de cada fotògraf, i si no n'hi ha és preocupant (entre riures). Nosaltres som autors, a pesar que treba-

en un ámbito comercial, pero siempre hay una mirada detrás de cada cámara, de cada imagen.

¿Cómo decides el momento justo para hacer clic? ¿Qué buscas en ese instante decisivo?

Busco que esté pasando algo que me llame la atención, que haya energía, que una acción me llame, que haya vida detrás de esta imagen. Esto también va dentro de la parte documental o periodística de la profesión, y es por esto que digo que los foto fija somos como fotoperiodistas. Trabajamos en situaciones en las que no tenemos ni tiempo ni espacio para disparar. No tenemos un lugar propio, hemos de estar captando imágenes con muchas dificultades en general y buscando nuestro sitio, incluso con el propio equipo de rodaje. El nunca a favor es sinónimo de nuestra profesión.

¿Cómo influyen el guión o el tono de la película en tu trabajo? ¿Hay algún vínculo entre la documentación previa de la película y las imágenes que tu disparas posteriormente durante el rodaje? ¿O simplemente te dejas llevar y luego ves si la narrativa te ha influido en ellas?

Bueno, una siempre intenta hacerlo lo más perfecto que puede, pero no hay que negar que hay guiones que te tocan más que otros. Hay proyectos en los que te sientes más involucrada y en los que te reconoces más, sin embargo, hay otros que no te llegan tanto. Pero aun así, los fotógrafos de rodaje siempre tenemos clara nuestra labor: hacer nuestro trabajo de la mejor forma posible para dejar un archivo fotográfico de máxima calidad.

llem des de la nostra professió en un àmbit comercial, però sempre hi ha una mirada darrere de cada càmera, de cada imatge.

Com decideixes el moment just per a fer clic? Què busques en eixe instant decisiu?

Busque que estiga passant alguna cosa que em cride l'atenció, que hi haja energia, que una acció em cride, que hi haja vida darrere d'aquesta imatge. Això també va dins de la part documental o periodística de la professió, i és per això que dic que els foto fixa som com fotoperiodistes. Treballem en situacions en les quals no tenim ni temps ni espai per a disparar. No tenim un lloc propi, hem d'estar captant imatges amb moltes dificultats en general i buscant el nostre lloc, fins i tot amb el mateix equip de rodatge. El mai a favor és sinònim de la nostra professió.

Com influeixen el guió o el to de la pel·lícula en el teu treball? Hi ha algun vincle entre la documentació prèvia de la pel·lícula i les imatges que tu dispaes posteriorment durant el rodatge? O simplement et deixes portar i després veus si la narrativa t'hi ha influït?

Bé, una sempre intenta fer-ho tan perfecte com pot, però no cal negar que hi ha guions que et toquen més que altres. Hi ha projectes en els quals et sents més involucrada i en els quals et reconeixes més, en canvi, n'hi ha altres que no t'arriben tant. Però, així i tot, els fotògrafs de rodatge sempre tenim clara la nostra tasca: fer el nostre treball de la millor manera possible per deixar un arxiu fotogràfic de màxima qualitat.

I, creativament, ho notes? És a dir, si un guió o un estil encaixa més

¿Y creativamente lo notas? Es decir, si un guion o un estilo encaja más con tu percepción artística o incluso con tus emociones, ¿vives una integración más fácil dentro de esta narrativa al sentirte tú más cómoda y lo trasladas a la foto o simplemente lo disfrutas más sin que afecte a la imagen?

Siempre hay proyectos que visualmente son más planos, donde sientes que puedes rasgar menos. Mientras que hay otros que son estéticamente bellísimos, que tienen una imagen impresionante o una fuerza actoral muy potente, incluso unos decorados increíbles, todo depende. Pero obviamente, un proyecto que esté respaldado por un buen presupuesto o por buen guion siempre te impactará más, te conectará más que si es todo menos poderoso, digámoslo así.

¿Qué diferencias principales sientes que hay entre hacer fotografía de making of y fotografía fija? ¿O sientes que disparas desde el mismo lugar ambos tipos de imagen?

Es verdad que la fotografía fija implica una cercanía directa con la cámara: estás más expuesto como fotógrafo a la hora de captar momentos de máxima concentración de los actores dentro del set. Sin embargo, la fotografía de detrás de las cámaras implica que se haga desde un lugar no tan explícito. La mayoría de veces, no hay un contacto directo con las personas que retratas, sino que este tipo de fotografía de making of te permite alejarte y ser más invisible.

¿Cuál es tu enfoque narrativo cuando documentas un making of? Sobre todo en producciones que impliquen un rodaje bajo el agua, ya que

amb la teua percepció artística o, fins i tot, amb les teues emocions, vius una integració més fàcil dins d'aquesta narrativa en sentir-te tu més còmoda i ho traslades a la foto o, simplement, ho gaudeixes més sense que afecte la imatge?

Sempre hi ha projectes que visualment són més plans, en els quals sents que pots rasgar menys. Mentre que n'hi ha altres que són estèticament bellíssims, que tenen una imatge impressionant o una força actoral molt potent, fins i tot uns decorats increïbles, tot depèn. Però, òbviament, un projecte que estiga recolzat per un bon pressupost o per un bon guió sempre t'impactarà més, et connectarà més que si és tot menys poderós, diguem-ho així.

Quines diferències principals sents que hi ha entre fer fotografia de making of i fotografia fixa? O sents que disparas des del mateix lloc els dos tipus d'imatge?

És veritat que la fotografia fixa implica una proximitat directa amb la càmera: estàs més exposat com a fotògraf a l'hora de captar moments de màxima concentració dels actors dins el set. No obstant això, la fotografia de darrere les càmeres implica que es faça des d'un lloc no tan explícit. La majoria de vegades no hi ha un contacte directe amb les persones que retrates, sinó que aquest tipus de fotografia de *making of* et permet allunyar-te i ser més invisible.

Quin és el teu enfocament narratiu quan documentes un making of? Sobretot en produccions que impliquen un rodatge sota l'aigua, ja que t'ha tocat repetides vegades disparar fotografia fixa en rodatges d'aquest tipus (supose que per

te ha tocado repetidas veces disparar fotografía fija en rodajes de este tipo (supongo que por la vinculación con tus proyectos personales). En estos casos, ¿cómo lo enfocas narrativamente? En la fotografía de set hay un guion que conduce la acción, ¿en la fotografía de making of buscas generar una narrativa de lo que está sucediendo durante el rodaje o simplemente documentas lo que ves a tu alrededor?

En cuanto a la fotografía de detrás de las cámaras, intento documentar lo que me parece más estimulante. Obviamente, tenemos unos parámetros base que cubrir (como los actores o el director) generando un volumen de fotos que muestren la realidad del rodaje. Pero a partir de ahí, tengo bastante libertad creativa. Tal como has mencionado, en la producción de "Mediterráneo" (2021), yo tenía en común con este rodaje algo más mío, con lo que se mezcló todo y la fotografía viró hacia un trabajo un poco más documental. Pero no fue solo por esto, el vínculo con el estilo documental también se dio por las historias que se contaban en la película: personas que estaban en campos de refugiados y que habían cruzado el mar como podían, arriesgando sus vidas. Obviamente, en este proyecto había un material humano y fotográfico muchísimo más estimulante para poder compartirlo a través de las fotografías.

Yo no solo me ciño simplemente a lo que se pide de un foto fija en un rodaje. Evidentemente, nosotros trabajamos para generar un book de la película, para que tanto marketing como prensa puedan utilizar el material. Pero yo intento aportar algo más y, después de tantos años de

la vinculació amb els teus projectes personals). En aquests casos, com ho enfoques narrativament? En la fotografia de set hi ha un guió que condueix l'acció, en la fotografia de making of busques generar una narrativa del que està succeint durant el rodatge o, simplement, documentes el que veus al teu voltant?

Quant a la fotografia de darrere les càmeres, intente documentar el que em sembla més estimulante. Òbviament, tenim uns paràmetres base per cobrir (com els actors o el director) generant un volum de fotos que mostren la realitat del rodatge. Però, a partir d'ací, tinc bastant llibertat creativa. Tal com has esmentat, en la producció de *Mediterrani* (2021), jo tenia en comú amb aquest rodatge alguna cosa més meua, raó per la qual es va mesclar tot i la fotografia va virar cap a un treball un poc més documental. Però no va ser només per això, el vincle amb l'estil documental també es va donar per les històries que es contaven en la pel·lícula: persones que estaven en camps de refugiats i que havien creuat la mar com podien arriscant les seues vides. Òbviament, en aquest projecte hi havia un material humà i fotogràfic moltíssim més estimulante per a poder compartir-lo a través de les fotografies.

Jo no sols em cenyisc simplement al que es demana d'un foto fixa en un rodatge. Evidentment, nosaltres treballem per a generar un *book* de la pel·lícula, perquè tant Màrqueting com Premsa puguen utilitzar el material. Però jo intente aportar alguna cosa més i, després de tants anys de recorregut, ja hi ha un cert tipus de fotos que es van repetint molt. És ací

recorrido, ya hay un cierto tipo de fotos que se van repitiendo mucho. Es ahí donde intento ir más allá, experimentar y darle vueltas a lo que me ofrece un rodaje en sí mismo.

¿Hacia dónde crees que puede evolucionar la profesión del foto fija?

A mi me gustaría que evolucionara (que ya está pasando) a que los productores piensen más en el gran volumen de fotografías que producimos y que la mayor parte se quedan como un archivo privado. Creo que es importante ser consciente del poder de la foto fija en una producción cinematográfica. Que nuestro trabajo pudiese quedar plasmado de alguna manera más allá de en un disco duro, por ejemplo, en un fotolibro. Esto ya está pasando en algunas producciones y es un testimonio brutal, importantísimo y de un gran valor documental.

Creo que más allá de ver nuestras fotos publicadas en prensa o en publicidad (las que representan un tanto por ciento muy bajo de todo nuestro trabajo), podrían utilizarse de otras formas para que se les diera más valor y conciencia de su fin documental y artístico. Un fotolibro es un resultado final potente e importante, formando parte de la pieza audiovisual, como lo es el libro de la película de "La Sociedad de la Nieve" con las imágenes de mi compañero de profesión Quim Vives. Es un fotolibro maravilloso, en el que se genera testimonio de un proceso creativo que quedará para siempre y que complementa la pieza audiovisual, dando otra visión de la creación más completa.*

* Entrevista realizada con la colaboración de Ingrid Granda Robles, Máster COMINCREA.

on intente anar més enllà, experimentar i pegar-li voltes a allò que m'ofereix un rodatge en si mateix.

Cap a on creus que pot evolucionar la professió del foto fixa?

A mi m'agradaria que evolucionara (que ja està passant) al fet que els productors pensaren més en el gran volum de fotografies que produïm i que la major part es queden com un arxiu privat. Crec que és important ser conscient del poder de la foto fixa en una producció cinematogràfica. Que el nostre treball poguera quedar plasmat d'alguna manera més enllà d'un disc dur, per exemple, en un fotollibre. Això ja està passant en algunes produccions i és un testimoniatge brutal, importantíssim i d'un gran valor documental.

Crec que més enllà de veure les nostres fotos publicades en premsa o en publicitat (les que representen un tant per cent molt baix de tot el nostre treball), podrien ser utilitzades d'altres formes perquè se'ls donara més valor i consciència de la seua finalitat documental i artística. Un fotollibre és un resultat final potent i important, que forma part de la peça audiovisual, com ho és el llibre de la pel·lícula de *La sociedad de la nieve* amb les imatges del meu company de professió Quim Vives. És un fotollibre meravellós, en el qual es genera testimoniatge d'un procés creatiu que quedarà per sempre, que complementa la peça audiovisual i que dona una altra visió de la creació més completa.*

* Entrevista realitzada amb la col·laboració d'Ingrid Granda Robles, Màster COMINCREA.



LA "FOTOGRAFÍA ESPECIAL" DE
JUAN MANUEL CASTRO PRIETO EN
EL PELÍCULA BIUTIFUL (2010) DE
ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU

LA "FOTOGRAFIA ESPECIAL" DE
JUAN MANUEL CASTRO PRIETO
EN LA PELÍCULA BIUTIFUL (2010)
D'ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU

05

ANA ALDEGUER GONZÁLEZ

La "fotografía especial" de Juan Manuel Castro Prieto en la película *Biutiful* (2010) de Alejandro González Iñárritu

Ana Aldeguer González

Investigadora FPU en el Departamento de Comunicación y Psicología Social

Si hay un elemento que conecta las obras del cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu (1963), ganador de varios premios Óscar, y las del fotógrafo español Juan Manuel Castro Prieto (1958), Premio Nacional de Fotografía, ese es el realismo mágico. Un concepto de compleja definición que, como señala Kofman (2015), a lo largo de la historia ha ido adquiriendo numerosos significados y connotaciones, dependiendo de la disciplina artística y del contexto sociocultural en el que se enmarca.

En 1925, el crítico e historiador del arte alemán Franz Roh, en su ensayo *Realismo mágico. Post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente*, empleó el término "realismo mágico" para describir nuevas tendencias de la pintura postexpresionista, definiéndolo como "el procedimiento de realización de adentro hacia afuera para desentrañar el misterio que se esconde y palpita en el mundo" (Roh, 1925, como se cita en Bautista, 1991, p. 19). Sin embargo, la definición más extendida suele ser aquella vinculada a la literatura hispanoamericana y a su marco cultural y tradicional, en el que la cotidianidad se entremezcla con la espiritualidad y lo sobrenatural, sin que resulte necesaria la creación de seres o situaciones fantásticas, sino simplemente exponiendo la magia de la realidad (Bautista, 1991, pp. 20-21). Así, los creadores magicorrealistas "recrean un mundo en el que la magia y la realidad coexisten como si nacieran

La "fotografía especial" de Juan Manuel Castro Prieto en la película *Biutiful* (2010) d'Alejandro González Iñárritu

Ana Aldeguer González

Investigadora FPU en el Departament de Comunicació i Psicologia Social

Si hi ha un element que connecta les obres del cineasta mexicà Alejandro González Iñárritu (1963), guanyador de diversos premis Oscar, i les del fotògraf espanyol Juan Manuel Castro Prieto (1958), Premi Nacional de Fotografia, aquest és el realisme màgic. Un concepte de complexa definició que, com assenyala Kofman (2015), al llarg de la història ha anat adquirint nombrosos significats i connotacions depenent de la disciplina artística i del context sociocultural en el qual s'emmarca.

L'any 1925, el crític i historiador de l'art alemany Franz Roh, en el seu assaig *Realismo mágico. Post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente*, va emprar el terme *realisme màgic* per a descriure noves tendències de la pintura postexpresionista, i el va definir com "el procediment de realització de adentro hacia afuera para desentrañar el misterio que se esconde y palpita en el mundo" (Roh, 1925, com és citat en Bautista, 1991, p. 19). No obstant això, la definició més estesa sol ser aquella vinculada a la literatura hispanoamericana i al seu marc cultural i tradicional en el qual la quotidianitat s'entremescla amb l'espiritualitat i allò sobrenatural, sense que resulte necessària la creació d'éssers o situacions fantàstiques, sinó simplement exposant la màgia de la realitat (Bautista, 1991, pàgs. 20-21). Així, els creadors magicorrealistes "recrean un mundo en el que la magia y la realidad coexisten como si nacieran

del interior mismo de las cosas” (Bautista, 1991, p. 20).

Esa convivencia entre lo real y lo misterioso también sirvió como herramienta de crítica social. El ensayista y crítico literario Emmanuel Carballo describe la escritura de Elena Garro, considerada por muchos una figura fundacional del realismo mágico, como “una cosa íntima, suave y poco a poco va dejando el mundo de todos los días para entrar a un realismo mágico que de alguna manera es una crítica al mundo en que vivimos” (Carballo, como se cita en Méndez Carreón, 2001, pp. 36-37).

No es casual que esta tendencia literaria encontrara una de sus manifestaciones más significativas en la novela *Cien años de soledad* (1967), del escritor y Premio Nobel de Literatura Gabriel García Márquez, a quien Alejandro González Iñárritu y Juan Manuel Castro Prieto han señalado como una de sus grandes influencias.

En *Biutiful* (2010) esa lógica magico-realista se vuelve especialmente visible. La historia sitúa la acción en la Barcelona de principios del siglo XXI y, alejada de la imagen turística de la ciudad, se adentra en barrios marcados por la precariedad, la desigualdad y la violencia estructural. En ese entorno reconocible, lo sobrenatural irrumpe y se integra en la vida cotidiana como una extensión de lo real. Esta película, protagonizada por Javier Bardem, le valió el Goya a la mejor interpretación masculina en 2011, así como el premio a mejor actor en el Festival de Cannes y una nominación al Óscar.

Uxbal (Bardem) es padre de una familia desestructurada que trata de sacar adelante a sus dos hijos de manera desesperada. Trabaja como intermediario en una economía sumergida en

del interior mismo de las cosas” (Bautista, 1991, p. 20).

Aquesta convivència entre l'element real i el misteriós també va servir com a eina de crítica social. L'assagista i crític literari Emmanuel Carballo descriu l'escriptura d'Elena Garro, considerada per molts una figura fundacional del realisme màgic, com “una cosa íntima, suave, y poco a poco va dejando el mundo de todos los días para entrar a un realismo mágico que de alguna manera es una crítica al mundo en que vivimos” (Carballo, com és citat en Méndez Carreón, 2001, pàgs. 36-37).

No és casual que aquesta tendència literària trobara una de les seues manifestacions més significatives en la novel·la *Cien años de soledad* (1967), de l'escriptor Premi Nobel de Literatura Gabriel García Márquez, autor al qual Alejandro González Iñárritu i Juan Manuel Castro Prieto han assenyalat com una de les seues grans influències.

En *Biutiful* (2010), aquesta lògica magico-realista es torna especialment visible. La història situa l'acció en la Barcelona de principi del segle XXI i, allunyada de la imatge turística de la ciutat, s'endinsa en barris marcats per la precarietat, la desigualtat i la violència estructural. En aquest entorn recognoscible, l'element sobrenatural irromp i s'integra en la vida quotidiana com una extensió del real. Aquesta pel·lícula, protagonitzada per Javier Bardem, li va valdre el Goya a la millor interpretació masculina el 2011, com també el premi a millor actor en el Festival de Cannes i una nominació a l'Oscar.

Uxbal (Bardem) és pare d'una família desestructurada que tracta de traure endavant els seus dos fills de manera desesperada. Treballa com a intermediari en una economia submergida en



Detalle en el techo de la casa de Uxbal en el set de “Biutiful” (2010). © 2009 Juan Manuel Castro Prieto

Detall en el sostre de la casa d'Uxbal en el set de Biutiful (2010). © 2009 Juan Manuel Castro Prieto

la que la inmigración, la explotación y la clandestinidad se cruzan a diario. Entre pisos hacinados, talleres ilegales y ventas ambulantes, va negociando con policías, jefes indiferentes y trabajadores sin papeles. Siempre al límite de lo legal y de lo moral, Uxbal intenta sostener una vida medianamente digna en un entorno que nunca se lo puso fácil. A ese peso se suma una sensibilidad para sentir y comunicarse con los muertos que terminará siendo, más que un don, una condena. Cuando una noticia acerca de su salud lo obliga a mirar de frente su propia fragilidad, cada decisión que tome se convertirá en una carrera a contrarreloj para alcanzar su redención, pero, sobre todo, para dejar a sus hijos a salvo.

Desde esta perspectiva, cobra especial significado que Iñárritu recurriera

la qual la immigració, l'explotació i la clandestinitat es creuen diàriament. Entre pisos amuntegats, tallers il·legals i vendes ambulants, va negociant amb policies, caps indiferents i treballadors sense papers. Sempre al límit de la legalitat i la moral, Uxbal intenta sostenir una vida mitjanament digna en un entorn que mai li ho va posar fàcil. A aquest pes se suma una sensibilitat per a sentir i comunicar-se amb els morts que acabarà sent, més que un do, una condemna. Quan una notícia sobre la seua salut l'obliga a mirar de front la seua pròpia fragilitat, cada decisió que prenga es convertirà en una carrera a contrarellotge per a aconseguir la seua redempció, però, sobretot, per a deixar els seus fills fora de perill.

Des d'aquesta perspectiva, cobra especial significat que Iñárritu recorre-

a la editorial La Fábrica para encargar la imagen del cartel y diera con Juan Manuel Castro Prieto, cuyo imaginario, presente en algunos de sus grandes proyectos como *Extraños* (2003), *Cespedosa* (2016) o *Caín* (2025), está estrechamente vinculado con los temas que atraviesan el largometraje: la pertenencia, la memoria, la espiritualidad y el tránsito entre la vida y la muerte.

Conversar con Juan Manuel Castro Prieto es siempre una experiencia enriquecedora y un enorme aprendizaje. No solo por lo que su figura representa dentro del panorama fotográfico actual, reconocido como uno de los fotógrafos contemporáneos más destacados a nivel nacional, sino por la generosidad con la que comparte su prolífica trayectoria profesional. Su forma de hablar, cercana y desinteresada, y su disposición a transmitir lo aprendido sin reservas convierten cada conversación en un auténtico regalo para quienes apreciamos y valoramos el oficio de la fotografía. En esta ocasión, repasamos su experiencia colaborando con Iñárritu, como “Fotografía especial”, para la película *Biutiful*.

Sobre el encargo

En 2009, año en que se rodó *Biutiful*, Iñárritu ya se había consolidado como uno de los cineastas con mayor proyección internacional. Castro Prieto, que por aquel entonces contaba también con prestigiosos reconocimientos nacionales como el Premio de Fotografía de la Comunidad de Madrid, seguía de cerca su filmografía y lo consideraba uno de sus directores favoritos, en particular por algunos de sus grandes éxitos: su ópera prima, *Amores perros* (2000), *21 gramos* (2003) o *Babel* (2006), un tríptico cinematográ-

guera a l'editorial La Fábrica per a encarregar la imatge del cartell i donara amb Juan Manuel Castro Prieto, l'imaginari del qual, present en alguns dels seus grans projectes com *Extraños* (2003), *Cespedosa* (2016) o *Caín* (2025), està estretament vinculat amb els temes que travessen el llargmetratge: la pertinença, la memòria, l'espiritualitat i el trànsit entre la vida i la mort.

Conversar amb Juan Manuel Castro Prieto és sempre una experiència enriquidora i un enorme aprenentatge, no solament per allò que la seua figura representa dins el panorama fotogràfic actual, reconegut com un dels fotògrafs contemporanis més destacats a escala nacional, sinó per la generositat amb la qual comparteix la seua prolífica trajectòria professional. La seua manera de parlar, pròxima i desinteressada, i la seua disposició a transmetre allò après sense reserves converteix cada conversa en un autèntic regal per als qui apreciem i valorem l'ofici de la fotografia. En aquesta ocasió, repassem la seua experiència col·laborant amb Iñárritu com a “fotografia especial” per a la pel·lícula *Biutiful*.

Sobre l'encàrrec

El 2009, any en què es va rodar *Biutiful*, Iñárritu ja s'havia consolidat com un dels cineastes amb més projecció internacional. Castro Prieto, que en aquells dies comptava també amb prestigiosos reconeixements nacionals com el premi de fotografia de la Comunitat de Madrid, seguia de prop la seua filmografia i el considerava un dels seus directors favorits, en particular per alguns dels seus grans èxits, com la seua òpera prima, *Amores perros* (2000), *21 gramos* (2003) o *Babel* (2006), un tríptic cinematogràfic que, en el seu conjunt, va ser anomenat



Sótano en el que se alojaba un grupo de inmigrantes chinos en el set de “Biutiful” (2010). © 2009 Juan Manuel Castro Prieto

Soterrani en el qual s'allotjava un grup d'immigrants xinesos en el set de Biutiful (2010). © 2009 Juan Manuel Castro Prieto

fico que, en su conjunto, fue apodado por la crítica la “Trilogía de la Muerte” (Khaldi, 2025), debido a la temática compartida y al uso de una estructura narrativa de historias cruzadas y no lineales. Por eso, cuando recibió la llamada para retratar a Javier Bardem, lo vivió como una grata sorpresa y, a la vez, como un honor para él.

Durante las últimas semanas de rodaje, se produjo un primer encuentro en Barcelona en el que, tras comentar brevemente la trama del largometraje, Castro decidió obsequiar a Iñárritu y a su mujer con uno de sus fotolibros, *La seda rota* (2005), un proyecto que recopila fotografías realizadas en la casa de la familia Madrazo, “una dinastía, hoy extinta, de famosos pintores madrileños de los siglos XIX y XX” (Castro Prieto, 2005). Es curiosa la co-

per la crítica la “trilogia de la mort” (Khaldi, 2025) a causa de la temàtica compartida i l'ús d'una estructura narrativa d'històries creuades i no lineals. Per això, quan va rebre la telefonada per a retratar Javier Bardem, ho va viure com una grata sorpresa i, alhora, com un honor per a ell.

Durant les últimes setmanes de rodatge, es va produir una primera trobada a Barcelona en la qual, després de comentar breument la trama del llargmetratge, Castro va decidir obsequiar Iñárritu i la seua dona amb un dels seus fotollibres, *La seda rota* (2005), un projecte que recopila fotografies realitzades a la casa de la família Madrazo, “una dinastia, hoy extinta, de famosos pintores madrileños de los siglos XIX y XX” (Castro Prieto, 2005). És curiosa la connexió entre aquestes

nexión entre estas fotografías y la propia película, pues, aunque se sitúen en estratos sociales radicalmente distintos, tanto el libro como *Biutiful* ponen en primer plano una misma certeza: el paso del tiempo, la muerte y el olvido acaban por alcanzarnos a todos por igual. Quizá fuera por este paralelismo, o por la sensibilidad y el respeto que ambos profesan hacia sus oficios, por lo que Iñárritu decidió llamar a Castro Prieto tras esa primera reunión para pedirle que, además de retratar a Bardem para el póster, fotografiara también los escenarios que aún quedaban sin retirar.

Todo se llevó a cabo en una sola sesión. Tras terminar el rodaje, Castro Prieto trasladó su cámara de placas a Barcelona y, con plena libertad creativa, fotografió los escenarios que despertaron su interés, así como a algunos de los personajes principales, que volvieron a encarnar sus papeles en una última actuación frente a la cámara.

Era la primera vez que Juan Manuel Castro Prieto se adentraba en una producción cinematográfica y reconoce que quedó fascinado por el increíble nivel de cuidado e intencionalidad puestos en cada rincón de las escenografías que visitó. Recuerda, en particular, un set que recreaba el sótano en el que habitaba un grupo de inmigrantes chinos, en condiciones deplorables.

Había fotos familiares chinas, un melón, papeles en la ropa, grasa en los periódicos de la cocina... un nivel de detalle alucinante y una precisión absoluta. Luego en la película eso aparece segundos y piensas: "¿todo esto para unos segundos?". (Castro Prieto, comunicación personal, 16 de enero de 2026).

fotografies i la mateixa pel·lícula, perquè, encara que se situen en estrats socials radicalment diferents, tant el llibre com *Biutiful* posen en primer pla una mateixa certesa: el pas del temps, la mort i l'oblit acaben arribant-nos a tots per igual. Potser fou per aquest paralelisme, o per la sensibilitat i el respecte que els dos professen cap als seus oficis, que Iñárritu va decidir trucar a Castro Prieto després d'aquesta primera reunió per a demanar-li que, a més de retratar Bardem per al pòster, fotografiara també els escenaris que encara quedaven sense retirar.

Tot es va dur a terme en una sola sessió. Després d'acabar el rodatge, Castro Prieto traslladà la seua càmera de plaques a Barcelona i, amb plena llibertat creativa, va fotografiar els escenaris que van despertar el seu interès, com també alguns dels personatges principals, els quals van tornar a encarnar els seus papers en una última actuació davant la càmera.

Era la primera vegada que Juan Manuel Castro Prieto s'endinsava en una producció cinematogràfica i reconeix que va quedar fascinat per l'increïble nivell de cura i intencionalitat posats en cada racó de les escenografies que va visitar. Recorda, en particular, un set que recreava el soterrani en el qual habitava un grup d'inmigrants xinesos en condicions deplorables.

Había fotos familiares chinas, un melón, papeles en la ropa, grasa en los periódicos de la cocina... un nivel de detalle alucinante y una precisión absoluta. Luego, en la película, eso aparece segundos y piensas: "¿todo esto para unos segundos?". (Castro Prieto, comunicación personal, 16 de gener de 2026)

Iñárritu y Castro Prieto conversaron sobre los elementos visuales que ambos cuidan con especial atención en sus respectivas obras. Castro estaba impresionado por el nivel de meticulosidad de Iñárritu, quien le mostró enormes álbumes que contenían referencias de todo tipo: paredes, cromatismos, texturas... y destacó, a su vez, la gran labor de Rodrigo Prieto, director de fotografía que acompañó a Iñárritu en sus primeros grandes éxitos. En ese intercambio, Castro estableció una relación entre el mundo del cine y su propia práctica fotográfica: en sus proyectos personales, más que escenificar la realidad, se la encuentra y trabaja con ella. Por eso, ver una recreación tan realista le causó un gran impacto.

Para llevar a cabo la sesión, Castro Prieto no tuvo demasiada información acerca de la película. Esto se debió a que el rodaje no estaba completamente cerrado y, como el propio Iñárritu admitió, ni siquiera él sabía exactamente cómo quedaría la pieza final.

Alejandro me dijo: 'Mira, para mí lo más importante es el montaje'. Ahí es donde realmente se siente cómodo, donde de verdad se muestra como director. Por eso, hasta que la película no está montada, no se la enseña a nadie. Es lógico. Yo haría lo mismo. Es como cuando enseñas fotografías sueltas de un trabajo que todavía no está terminado: se generan impresiones o juicios prematuros, porque una obra cobra sentido cuando ya está estructurada, cuando tiene una narración... es entonces cuando la película se "viste". (Castro Prieto, comunicación personal, 16 de enero de 2026).

Iñárritu i Castro Prieto van conversar sobre els elements visuals que els dos cuiden amb especial atenció en les seues respectives obres. Castro estava impressionat pel nivell de meticulositat d'Iñárritu, qui li va mostrar enormes àlbums que contenien referències de tota mena: parets, cromatismes, textures, etc., i va destacar, alhora, la gran tasca de Rodrigo Prieto, director de fotografia que va acompanyar Iñárritu en els seus primers grans èxits. En eixe intercanvi, Castro va establir una relació entre el món del cinema i la seua pràctica fotogràfica: en els seus projectes personals, més que escenificar la realitat, se la troba i hi treballa. Per això, veure una recreació tan realista li va causar un gran impacte.

Per a dur a terme la sessió, Castro Prieto no va tenir massa informació sobre la pel·lícula. Això va ser perquè el rodatge no estava completament tancat i, com el mateix Iñárritu va admetre, ni tan sols ell sabia exactament com quedaria la peça final.

Alejandro me dijo: Mira, para mí lo más importante es el montaje. Ahí es donde realmente se siente cómodo, donde de verdad se muestra como director. Por eso, hasta que la película no está montada, no se la enseña a nadie. Es lógico. Yo haría lo mismo. Es como cuando enseñas fotografías sueltas de un trabajo que todavía no está terminado: se generan impresiones o juicios prematuros, porque una obra cobra sentido cuando ya está estructurada, cuando tiene una narración... es entonces cuando la película se "viste". (Castro Prieto, comunicació personal, 16 de gener de 2026)

En qué se diferenció su papel como “Fotógrafo especial” del trabajo de foto fija

La intencionalidad tras esta petición adicional de fotografiar las escenografías, por parte de Iñárritu, tuvo, en un primer momento, un carácter más personal que estrictamente profesional, pues tanto él como su mujer son grandes admiradores del medio fotográfico. La sesión de Castro Prieto se produjo una vez concluida la filmación del largometraje. Durante el rodaje, contaron con un reconocido fotógrafo, José Haro, que realizó un excelente trabajo de documentación detrás de cámaras. Aun así, barajaron posibles salidas para el material obtenido en esa sesión, como una exposición en Barcelona y una publicación. El interés de Iñárritu por la fotografía entendida desde una práctica más autoral es una de las peculiaridades por las que destaca su cinematografía. Un ejemplo claro se encuentra en *Babel* (2006), cuyo rodaje también contó con la participación de fotógrafos y fotógrafas de gran prestigio internacional, como Mary Ellen Mark, Patrick Bard, Graciela Iturbide y Miguel Río Branco. Cada uno de ellos registró, desde su propio lenguaje visual, los espacios y las acciones de la película. Este material dio lugar a una publicación con la editorial *Taschen*, titulada *Babel: A Film by Alejandro González Iñárritu* (2006). Sin embargo, en el caso de *Biutiful*, esas posibles aplicaciones expositivas o editoriales no llegaron a materializarse, al menos no a una escala que haya dejado constancia de una distribución pública. Sí tuvo recorrido, en cambio, el retrato que realizó de Javier Bardem, utilizado como imagen del cartel principal de la película y difundido en la mayoría de los países donde se estrenó. Ese mismo retrato apareció además en la portada de la

En què es va diferenciar el seu paper com a “fotògraf especial” del treball de foto fixa

La intencionalitat després d'aquesta petició adicional de fotografiar les escenografies per part d'Iñárritu va tenir, en un primer moment, un caràcter més personal que estrictament professional, perquè tant ell com la seua dona són grans admiradors del mitjà fotogràfic. La sessió de Castro Prieto es va produir una vegada conclosa la filmació del llargmetratge. Durante el rodatge, van comptar amb un reconegut fotògraf, José Haro, que va fer un excel·lent treball de documentació darrere les càmeres. Fins i tot, van preveure possibles eixides per al material obtingut en aquesta sessió, com una exposició a Barcelona i una publicació. L'interès d'Iñárritu per la fotografia entesa des d'una pràctica més autoral és una de les peculiaritats per les quals destaca la seua cinematografia. Un exemple clar es troba en *Babel* (2006), el rodatge de la qual també va comptar amb la participació de fotògrafs i fotògrafes de gran prestigi internacional, com són Mary Ellen Mark, Patrick Bard, Graciela Iturbide i Miguel Río Branco. Cadascun d'ells va registrar, des del seu llenguatge visual, els espais i les accions de la pel·lícula. Aquest material va donar lloc a una publicació amb l'editorial *Taschen* titulada *Babel: A Film by Alejandro González Iñárritu* (2006). No obstant això, en el cas de *Biutiful*, aquestes possibles aplicacions expositives o editorials no van arribar a materialitzar-se, almenys no a escala que haja deixat constància d'una distribució pública. Sí que va tenir recorregut, en canvi, el retrat que va realitzar de Javier Bardem, utilitzat com a imatge del cartell principal de la pel·lícula i difós en la majoria dels països on es va estrenar. Aquest

revista estadounidense especializada en cine *Variety*, en el número titulado *V Plus: Spanish Cinema* (2010), y se empleó en algunas ediciones del DVD, así como en distintas piezas publicitarias.

Más allá de la experiencia cinematográfica

Tras la sesión, ambos sintieron una gran afinidad profesional, basada en un profundo respeto mutuo por sus oficios. La manera en la que Iñárritu entendía el cine, especialmente en esas primeras producciones, conectaba de forma muy directa con la mirada con la que Castro Prieto abordaba su fotografía. Lo cierto es que, si conoces la obra de Juan Manuel Castro Prieto y ves la película *Biutiful* puedes encontrar numerosos paralelismos con algunos de sus proyectos fotográficos, en los que lo misterioso y lo enigmático se funden con la cotidianidad de la vida diaria. Esa sintonía acabaría por reunirlos de nuevo años más tarde, para colaborar, otra vez de la mano de la editorial que los había puesto en contacto por primera vez, La Fábrica, en una exclusiva revista española dedicada a la fotografía y la cultura: *MATADOR*.

MATADOR nació como una publicación anual que, pese a llevar la etiqueta de “revista”, fue concebida con las características de un objeto de colección. Planteada desde sus inicios como un proyecto finito, se desarrolló durante 28 años, en los que cada número recibía por título una letra del abecedario, de la A a la Z, incluida la característica Ñ española. Su gran formato, sus aproximadamente 200 páginas y la cuidada calidad de su contenido y producción la convirtieron en una publicación especial e inusual, que ponía a la fotografía como

mateix retrat va aparèixer, a més, en la portada de la revista nord-americana especialitzada en cinema, *Variety*, en el número titulat *V Plus: Spanish Cinema* (2010), i es va emprar en algunes edicions del DVD, així com en diferents peces publicitàries.

Més enllà de l'experiència cinematogràfica

Després de la sessió, els dos van sentir una gran afinitat professional basada en un profund respecte mutu pels seus oficis. La manera en la qual Iñárritu entenia el cinema, especialment en aquestes primeres produccions, connectava de forma molt directa amb la mirada amb la qual Castro Prieto abordava la seua fotografia. La veritat és que, si coneixes l'obra de Juan Manuel Castro Prieto i veus la pel·lícula *Biutiful*, pots trobar nombrosos paral·lelismes amb alguns dels seus projectes fotogràfics en els quals l'element misteriós i enigmàtic es fonen amb la quotidianitat de la vida diària. Aquesta sintonia acabaria per reunir-los de nou anys més tard per a col·laborar, una altra vegada de la mà de l'editorial que els havia posat en contacte per primera vegada, La Fábrica, en una exclusiva revista espanyola dedicada a la fotografia i la cultura: *MATADOR*.

MATADOR va nàixer com una publicació anual que, malgrat tenir l'etiqueta de revista, va ser concebuda amb les característiques d'un objecte de col·lecció. Plantejada des dels seus inicis com un projecte finit, es va desenvolupar durant 28 anys, en els quals cada número rebia per títol una lletra de l'abecedari, de la A a la Z, incloent-hi la característica Ñ espanyola. El seu gran format, les seues aproximadament 200 pàgines i l'acurada qualitat del seu contingut i producció la van convertir en una publicació especial i

protagonista y que contó con una comunidad de lectores de más de 4.000 personas. La revista comenzó a editarse en abril del año 1995, impulsada por el periodista y editor Alberto Anaut, quien se encargaba de escoger a unos colaboradores y un tema principal, siempre asociados a las propias inquietudes del editor, pero también a la actualidad del momento. La publicación concluyó en 2023, con el número titulado *Matador Z: Los Europeos* (Chico-Álvarez, 2024).

Sin embargo, tras finalizar esos 28 años, la editorial decidió abrir un nuevo ciclo de la revista orientado a homenajear a grandes creadores contemporáneos. Así, en 2024, esta nueva etapa se inauguró con un monográfico dedicado al universo creativo de Alejandro González Iñárritu, quien escogió personalmente a los fotógrafos y fotografías que ilustrarían el número. En él participan autores como Javier Moscoso, Jesús Ruiz Mantilla, Juan Villoro, Graciela Iturbide, Lieko Shiga, Anselm Kiefer o Juan Rulfo, configurando un retrato del director a partir de sus referentes y obsesiones, sin recurrir a textos ni imágenes directas del propio cineasta. Desde las fotografías de Graciela Iturbide y Ming Smith hasta las imágenes de Lieko Shiga, Juan Manuel Castro Prieto o Juan Rulfo, el volumen despliega un potente universo visual en diálogo con la estética de Iñárritu (La Fábrica, 2024).

Cuando Castro Prieto recibió el volumen, quedó especialmente satisfecho con el cuidado con el que sus imágenes habían sido reproducidas. Desde la elección del papel hasta la fidelidad tonal, todo había sido cuidado con una atención poco habitual en este tipo de publicaciones. No es de extrañar, teniendo en cuenta que los encargados de la impresión de la revista

inusual, que posava la fotografia com a protagonista i que va comptar amb una comunitat de lectors de més de 4.000 persones. La revista començà a editar-se a l'abril de l'any 1995, impulsada pel periodista i editor Alberto Anaut, qui s'encarregava de triar uns col·laboradors i un tema principal, sempre associats a les inquietuds de l'editor, però també a l'actualitat del moment. La publicació va concloure el 2023 amb el número titulat *Matador Z: Los Europeos* (Chico-Álvarez, 2024).

Tanmateix, després de finalitzar aquests 28 anys, l'editorial va decidir obrir un nou cicle de la revista orientat a homenajear grans creadors contemporanis. Així, el 2024, aquesta nova etapa es va inaugurar amb un monogràfic dedicat a l'univers creatiu d'Alejandro González Iñárritu, qui va triar personalment els fotògrafs i les fotografes que il·lustrarien el número. Hi participaren autors com Javier Moscoso, Jesús Ruiz Mantilla, Juan Villoro, Graciela Iturbide, Lieko Shiga, Anselm Kiefer o Juan Rulfo, que van configurar un retrat del director a partir dels seus referents i obsessions sense recórrer a textos ni imatges directes del mateix cineasta. Des de les fotografies de Graciela Iturbide i Ming Smith fins a les imatges de Lieko Shiga, Juan Manuel Castro Prieto o Juan Rulfo, el volum desplega un potent univers visual en diàleg amb l'estètica d'Iñárritu (La Fábrica, 2024).

Quan Castro Prieto va rebre el volum, va quedar especialment satisfet amb la cura amb la qual les seues imatges havien sigut reproduïdes. Des de l'elecció del paper fins a la fidelitat tonal, tot havia sigut tractat amb una atenció poc habitual en aquesta mena de publicacions. No és d'estranyar, tenint en compte que els encar-

fueron el equipo de Artes Gráficas Palermo, un taller de referencia en la edición de arte en España, conocido por su rigor técnico y por el mimo con el que abordan los proyectos editoriales que producen.

Trabajos posteriores en el ámbito del cine

Aunque su participación en el rodaje de *Biutiful* como "fotógrafo especial" fue su primera experiencia en el ámbito cinematográfico, no sería la última. Durante años, Castro Prieto ha colaborado, a través de la galería que lo representa, la prestigiosa Galerie VU', con la revista francesa *Télérama*, una publicación semanal de referencia especializada en cine, literatura y música.

El encargo más habitual consiste en la realización de retratos editoriales a cineastas, para acompañar o ilustrar un artículo sobre sus proyectos más recientes. No obstante, en ocasiones la solicitud puede ser más singular, como ocurrió en el caso de la película *Ciudad sin sueño* (2025), ópera prima de Guillermo Galoe. Castro Prieto sintió que este encargo, al igual que ocurrió con *Biutiful*, conectaba de manera directa con su propia búsqueda de la belleza en los lugares menos esperados. En este caso, el fotógrafo no se limitó a retratar al director y a los protagonistas, sino que se desplazó hasta el propio escenario del rodaje, la Cañada Real, para trabajar desde dentro del territorio y de la comunidad que atraviesa la película. Situada a las afueras de Madrid, la Cañada Real es considerada uno de los asentamientos irregulares más grandes del sur de Europa, con más de 14 km de longitud que se extienden por tres municipios de la capital española (Madrid, Coslada y Rivas-Vaciamadrid). Tal y como lo describe Cruz Roja (2021) en uno de

regats de la impressió de la revista van ser l'equip d'Artes Gráficas Palermo, un taller de referència en l'edició d'art a Espanya conegut pel seu rigor tècnic i per la professionalitat amb la qual aborden els projectes editorials que produeixen.

Treballs posteriors en l'àmbit del cinema

Encara que la seua participació en el rodatge de *Biutiful* com a "fotògraf especial" va ser la seua primera experiència en l'àmbit cinematogràfic, no seria l'última. Durant anys, Castro Prieto ha col·laborat, a través de la galeria que el representa, la prestigiosa Galerie VU', amb la revista francesa *Télérama*, una publicació setmanal de referència especialitzada en cinema, literatura i música.

L'encàrrec més habitual consisteix en la realització de retrats editorials a cineastes per a acompanyar o il·lustrar un article sobre els seus projectes més recents. No obstant això, a vegades la sol·licitud pot ser més singular, com va ocórrer en el cas de la pel·lícula *Ciudad sin sueño* (2025), òpera prima de Guillermo Galoe. Castro Prieto va sentir que aquest encàrrec, com va ocórrer amb *Biutiful*, connectava de manera directa amb la seua cerca de la bellesa en els llocs menys esperats. En aquest cas, el fotògraf no es va limitar a retratar el director i els protagonistes, sinó que es va desplaçar fins al mateix escenari del rodatge, la Cañada Real, per a treballar des de dins del territori i la comunitat que travessa la pel·lícula. Situada als afores de Madrid, la Cañada Real és considerat un dels asentaments irregulars més grans del sud d'Europa, amb més de 14 km de longitud que s'estenen per tres municipis de la capital espanyola (Madrid, Coslada i Rivas-Vaciamadrid). Tal com



Díptico: retrato original y póster oficial de *Biutiful* (2010).

Nota. A la izquierda, retrato original de Juan Manuel Castro Prieto (© 2009). A la derecha, póster oficial de *Biutiful* (2010), diseñado por BLT Communications, LLC (© 2010)



Díptico: retrat original i pòster oficial de *Biutiful* (2010).

Nota. A l'esquerra, retrat original de Juan Manuel Castro Prieto (© 2009). A la dreta, pòster oficial de *Biutiful* (2010), dissenyat per BLT Communications, LLC (© 2010)

sus reportajes, en la Cañada Real habitan, en condiciones infrahumanas, más de 6000 personas en situación de vulnerabilidad, procedentes de distintos contextos, entre ellos población rumana, marroquí, latinoamericana y gitana que desde el año 2020 han atravesado situaciones de extremo riesgo, como fueron la borrasca Filomena o la crisis de la COVID-19.

Galoe, en el reportaje concedido a *Télérama* (2025), cuenta que pasó seis años entablando una relación cercana con los habitantes del barrio. Antes de sacar la cámara, acudió en numerosas ocasiones ofreciéndoles, entre otras cosas, talleres de cine con teléfonos móviles para los más jóvenes y se apoyó en mediadores locales para ganar

el descriu Creu Roja (2021) en un dels seus reportatges, a la Cañada Real habiten, en condicions infrahumanes, més de 6.000 persones en situació de vulnerabilitat procedents de diferents contextos, entre les quals població romanesa, marroquina, llatinoamericana i gitana que des de l'any 2020 han travessat situacions d'extrem risc, com van ser la borrasca Filomena o la crisi de la COVID-19.

Galoe, en el reportatge concedit a *Télérama* (2025), conta que va passar sis anys entaulant una relació pròxima amb els habitants del barri. Abans de traure la càmera, va acudir en nombroses ocasions a oferir-los, entre altres coses, tallers de cinema amb telèfons mòbils per als més joves i es va ajudar

se la confianza del vecindario. Casi dos años después de visitar asiduamente el barrio, comenzó a documentarlo en el cortometraje *Aunque es de noche* (2023), que sería el germen de la posterior película *Ciudad sin sueño*. La ficción, que comparte el carácter magicorrealista de *Biutiful*, pero con un fuerte componente documental, recibe su título de un poema de Federico García Lorca, incluido en *Poeta en Nueva York* (1940). Fue rodada en tan solo seis semanas, con un reparto conformado por los propios residentes. La película sigue a Toni, un adolescente gitano que vive en la Cañada Real y cuya historia, presentada en el cortometraje, se amplía para retratar la situación en la que se encuentran los habitantes de este asentamiento marcado por la precariedad, pero también por la solidaridad y los vínculos comunitarios.

Orgullosa de pertenecer a su familia de chatarreros, sigue a su abuelo a todas partes. Pero los derribos se acercan a su parcela y su abuelo se niega a marcharse, sea cual sea el sacrificio. En oscuras noches sin electricidad, mientras las leyendas de su infancia cobran vida, Toni debe elegir: enfrentarse a un futuro incierto o aferrarse a un mundo que se desvanece (Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España [AACCE], 2025, párr. 1).

En un principio, Castro Prieto reconoce que acudió al asentamiento con cierto respeto, condicionado por los comentarios que suelen circular sobre la violencia y las prácticas ilegales asociadas al lugar. Sin embargo, su experiencia fue muy distinta: se encontró con un vecindario que los recibió con una sonrisa y que les permitió trabajar con gran generosidad y naturalidad. Castro Prieto admite, además,

de mediadors locals per a guanyar-se la confiança del veïnat. Quasi dos anys després de visitar assíduament el barri, va començar a documentar-lo en el curtmetratge *Aunque es de noche* (2023), que seria el germen de la posterior pel·lícula *Ciudad sin sueño*. La ficció, que comparteix el caràcter magicorealista de *Biutiful*, però amb un fort component documental, rep el seu títol d'un poema de Federico García Lorca inclòs en *Poeta en Nueva York* (1940). Va ser rodada en tan sols sis setmanes, amb un repartiment conformat pels mateixos residents. La pel·lícula segueix Toni, un adolescent gitano que viu a la Cañada Real i la història del qual, presentada en el curtmetratge, s'amplia per a retratar la situació en la qual es troben els habitants d'aquest assentament marcat per la precarietat, però també per la solidaritat i els vincles comunitaris.

Orgullosa de pertenecer a su familia de chatarreros, sigue a su abuelo a todas partes. Pero los derribos se acercan a su parcela y su abuelo se niega a marcharse, sea cual sea el sacrificio. En oscuras noches sin electricidad, mientras las leyendas de su infancia cobran vida, Toni debe elegir: enfrentarse a un futuro incierto o aferrarse a un mundo que se desvanece. (Acadèmia de les Arts i les Ciències Cinematogràfiques d'Espanya [AACCE], 2025, par. 1).

En un principi, Castro Prieto reconeix que va acudir a l'assentament amb un cert respecte, condicionat pels comentaris que solen circular sobre la violència i les pràctiques il·legals associades al lloc. Tanmateix, la seua experiència va ser molt distinta: s'hi va trobar amb un veïnat que els va rebre amb un somriure i que els va permetre treballar amb gran generositat i naturalitat. Castro Prieto admet, a més, que

que aunque no vive de este tipo de encargos, procura aceptarlos siempre que puede, precisamente por lo que le ofrecen fuera de lo profesional: la posibilidad de acercarse a realidades ajenas y de conocer a personas interesantes.

Notas finales

Hacia el cierre de la conversación, Castro Prieto comentó con humor la curiosa coincidencia de que sus encargos vinculados al cine hayan estado asociados a relatos especialmente duros, como *Biutiful*, en lugar de a registros más ligeros. Al hablar de las particularidades de la fotografía de rodaje, recordó a una profesional que considera un referente del medio: la fotógrafa Christine Rennotte, cuya participación como foto fija, desde un enfoque poco convencional por aquel entonces, en la película *Mi nombre es sombra* (1996), dirigida por Gonzalo Suárez, le impresionó. De aquel proyecto subrayó, sobre todo, la libertad creativa con la que la fotógrafa pudo trabajar y el resultado excepcional, que se materializó en la publicación *Sombra* (1997). Esta cuenta con un volumen cuidado de fotografías en blanco y negro que, a su juicio, se sitúa entre los ejemplos más logrados de fotofija que ha visto.

Entre las últimas cuestiones que comentamos antes de despedirnos, destacó su deseo de participar algún día en un largometraje como foto fija, vivir ese proceso desde dentro y construir, con su propia mirada, un relato paralelo al de la película. Por ahora, admite, no ha surgido la oportunidad, aun así, dejó claro que mantiene esa puerta abierta y que esta idea permanece como una aspiración pendiente.

encara que no viu d'aquesta mena d'encàrrecs, procura acceptar-los sempre que pot, precisament per allò que li ofereixen fora del terreny professional: la possibilitat d'acostar-se a realitats alienes i de conèixer persones interessants.

Notes finals

Cap al tancament de la conversació, Castro Prieto comentà amb humor la curiosa coincidència que els seus encàrrecs vinculats al cinema hagen estat associats a relats especialment durs, com *Biutiful*, en comptes de registres més lleugers. En parlar de les particularitats de la fotografia de rodatge, va recordar una professional que considera un referent del mitjà: la fotògrafa Christine Rennotte, la participació de la qual com a foto fixa, des d'un enfocament poc convencional en aquells dies, en la pel·lícula *Mi nombres es sombra* (1996), dirigida per Gonzalo Suárez, el va impressionar. D'aquell projecte va subratllar, sobretot, la llibertat creativa amb la qual la fotògrafa va poder treballar i el resultat excepcional, que es va materialitzar en la publicació *Sombra* (1997), que compta amb un volum acurat de fotografies en blanc i negre que, al seu judici, se situa entre els exemples més reeixits de fotofixa que ha vist.

Entre les últimes qüestions que vam comentar abans d'acomiar-nos, va destacar el seu desig de participar algun dia en un llargmetratge com a foto fixa, viure aquest procés des de dins i construir, amb la seua mirada, un relat paral·lel al de la pel·lícula. Ara com ara, admet, no ha sorgit l'oportunitat. Tot i això, va deixar clar que manté aquesta porta oberta i que aquesta idea roman com una aspiració pendent.

REFERENCIAS

- Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. (2025). *Ciudad sin sueño*. <https://www.premiosgoya.com/pelicula/ciudad-sin-sueno/>
- Bautista, G. (1991). El realismo mágico: historiografía y características. *Verba Hispanica*, 7(1), 19–25. <https://doi.org/10.4312/vh.1.1.19-25>
- Blottière, M. (2025). À Madrid, dans le chaos du bidonville où Guillermo Galoe a tourné son dernier film, le magique “Ciudad sin rêve”. *Télérama*. <https://www.telerama.fr/cinema/a-madrid-dans-le-chaos-du-bidonville-ou-guillermo-galoe-a-tourne-son-dernier-film-le-magique-ciudad-sin-sueno-7027253.php>
- Castro Prieto, J. M. (2005). *La seda rota*. <https://www.castroprieto.com/la-seda-rota>
- Cruz Roja. (2021). La Cañada Real: casi medio siglo sin luz. *Ahora*. <https://www2.cruzroja.es/web/ahora/canada-real-casi-medio-siglo-sin-luz>
- Khaldi, T. (2025, 20 de mayo). 2000: *Amores perros* (Love's a Bitch), Iñárritu and Bernal's breakthrough film. *Festival de Cannes*. <https://www.festival-cannes.com/en/2025/2000-amores-perros-loves-a-bitch-inarritu-and-bernal-breakthrough-film/>
- Kofman, A. (2015). Las fuentes del realismo mágico en la literatura latinoamericana. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, (85), 9–17. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5492897>
- La Fábrica. (2024). *Matador: Iñárritu* [Revista]. <https://tienda.lafabrica.com/revista-matador/9207-matador-inarritu-9788410024519.html>
- Méndez Carreón, P. (2001). *La búsqueda de la identidad en la obra de Elena Garro* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras]. Repositorio DGB-UNAM. <https://ru.dgb.unam.mx/server/api/core/bitstreams/5475919c-cb1c-4202-bb65-3e267dd700c0/content>
- Roh, Franz (1997). *Realismo mágico. Post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente* [1925]. Alianza Editorial.

REFERÈNCIES

- Acadèmia de les Arts i les Ciències Cinematogràfiques d'Espanya. (2025). *Ciudad sin sueño*. <https://www.premiosgoya.com/pelicula/ciudad-sin-sueno/>
- Bautista, G. (1991). “El realismo mágico: historiografía y características”, *Verba Hispanica*, 7(1), 19-25. <https://doi.org/10.4312/vh.1.1.19-25>
- Blottière, M. (2025). “À Madrid, dans le chaos du bidonville où Guillermo Galoe a tourné son dernier film, le magique “Ciudad sin rêve”. *Télérama*. <https://www.telerama.fr/cinema/a-madrid-dans-le-chaos-du-bidonville-ou-guillermo-galoe-a-tourne-son-dernier-film-le-magique-ciudad-sin-sueno-7027253.php>
- Castro Prieto, J. M. (s/d). *La seda rota* (2005). <https://www.castroprieto.com/la-seda-rota>
- Creu Roja (2021). “La Cañada Real: casi medio siglo sin luz”, *Ahora*. <https://www2.cruzroja.es/web/ahora/canada-real-casi-medio-siglo-sin-luz>
- Khaldi, T. (2025, 20 de maig). 2000: *Amores perros* (Love's a Bitch), Iñárritu and Bernal's breakthrough film. *Festival de Cannes*. <https://www.festival-cannes.com/en/2025/2000-amores-perros-loves-a-bitch-inarritu-and-bernal-breakthrough-film/>
- Kofman, A. (2015). “Las fuentes del realismo mágico en la literatura latinoamericana”. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, (85), 9-17. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5492897>
- La Fábrica. (2024). *Matador: Iñárritu* [revista]. <https://tienda.lafabrica.com/revista-matador/9207-matador-inarritu-9788410024519.html>
- Méndez Carreón, P. (2001). *La búsqueda de la identidad en la obra de Elena Garro* [tesi de maestría, Universitat Nacional Autònoma de Mèxic, Facultat de Filosofia i Lletres]. Repositori DGB-UNAM. <https://ru.dgb.unam.mx/server/api/core/bitstreams/5475919c-cb1c-4202-bb65-3e267dd700c0/content>
- Roh, Franz (1997). *Realismo mágico. Post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente* [1925]. Madrid: Alianza Editorial.

CRÓNICA DE GIROSCOPIA:
APRENDER SOBRE LA FOTO
FIJA Y EL MAKING OF

CRÒNICA DE GIROSCÒPIA:
APRENDRE SOBRE LA FOTO
FIXA I EL MAKING OF

06

PEDRO TABUSH

Crónica de giroscopia: aprender sobre la foto fija y el making of

Pedro Tabush

Máster Universitario en Comunicación e Industrias Creativas. COMINCREA

Cuando comenzamos a idear *Giroscopia*, ninguno de nosotros sabía realmente lo que significaba ser “fotógrafo de rodaje”. Habíamos visto imágenes promocionales de películas, retratos de actores en mitad del set, pero desconocíamos el papel narrativo, técnico y emocional que esas imágenes, la llamada *foto fija*, tienen dentro del universo cinematográfico. Éramos un grupo heterogéneo, con trayectorias que iban del arte y el diseño gráfico a la comunicación, el marketing, la gestión cultural o la educación visual. Veníamos de distintos países y formaciones, unidos por un mismo máster, el Máster en Comunicación e Industrias Creativas (Comincrea) de la Universidad de Alicante, y por un reto compartido: convertir un proyecto académico en una experiencia cultural viva, capaz de transformar la mirada del público tanto como estaba transformando la nuestra.

El punto de partida fue casi un salto al vacío. La asignatura *Sectores de las Industrias Creativas* nos pedía desarrollar un proyecto real, y elegimos el cine porque, más allá del glamour de la gran pantalla, intuíamos que detrás de cada película hay un engranaje humano fascinante, una suma de oficios, miradas y silencios. Sin embargo, no sabíamos que esa intuición nos llevaría a descubrir un universo oculto: el de la fotografía fija y el *making of*, esas prácticas que documentan la creación cinematográfica desde dentro, sin protagonismo aparente, pero con una sensibilidad que amplía la historia más allá del guión y del montaje final.

Crònica de giroscòpia: aprendre sobre la foto fija i el making of

Pedro Tabush

Màster Universitari en Comunicació i Indústries Creatives. COMINCREA

Quan començarem a idear *Giroscòpia*, cap de nosaltres sabia realment què significava “ser fotògraf de rodatge”. Havíem vist imatges promocionals de pel·lícules, retrats d'actors en meitat del set, però desconeixiem el paper narratiu, tècnic i emocional que aquestes imatges, l'anomenada foto fija, tenen dins l'univers cinematogràfic. Érem un grup heterogeni, amb trajectòries que anaven de l'art i el disseny gràfic a la comunicació, el màrqueting, la gestió cultural o l'educació visual. Veníem de diferents països i formacions, units per un mateix màster, el màster en Comunicació i Indústries Creatives (COMINCREA) de la Universitat d'Alacant, i per un repte compartit: convertir un projecte acadèmic en una experiència cultural viva, capaç de transformar la mirada del públic tant com estava transformant la nostra.

El punt de partida va ser quasi un salt al buit. L'assignatura *Sectors de les Indústries Creatives* ens demanava desenvolupar un projecte real, i vam triar el cinema perquè, més enllà del glamur de la pantalla gran, intuïem que darrere de cada pel·lícula hi ha un engranatge humà fascinant, una suma d'oficis, mirades i silencis. No obstant això, no sabíem que aquesta intuïció ens portaria a descobrir un univers ocult: el de la fotografia fija i el *making of*, aquestes pràctiques que documenten la creació cinematogràfica des de dins, sense protagonisme aparent, però amb una sensibilitat que amplia la història més enllà del guió i del muntatge final.

De esa curiosidad inicial nació *Giroscopia*, un programa cultural que a lo largo de un mes convirtió Alicante en una “ciudad de cine”. El proyecto se articuló en torno a tres exposiciones fotográficas y un ciclo de cine, complementados por conferencias, mesas redondas y actividades divulgativas. Nuestra intención no era solo mostrar imágenes, sino invitar al espectador a mirar el cine desde otro lugar, desde los márgenes del rodaje, desde el ojo que observa sin intervenir. Queríamos que el público sintiera lo mismo que nosotros habíamos sentido al descubrir que una fotografía tomada entre tomas puede contener la esencia completa de una película.

El proceso de conceptualización fue tan revelador como el resultado. Partimos de una idea muy abstracta: hablar del “detrás de las cámaras”, y fuimos dándole forma a través del debate, el diseño y la reflexión colectiva. Diseñamos un logo y un eslogan, seleccionamos las sedes, gestionamos permisos, redactamos notas de prensa, planificamos montajes y calendarizamos actividades. La creatividad no se limitó a lo estético, se volvió método de trabajo. Cada decisión, desde el color del cartel hasta la disposición de una foto en la pared, implicó pensar cómo comunicar el valor de lo invisible.

El programa que finalmente construimos fue diverso y secuencial, casi como una narración cinematográfica en sí misma. Comenzamos con la exposición “Detrás del rodaje de Insurrección” en el Fórum Fnac Alicante, una muestra que combinaba fotografías fijas y making of del cortometraje *Insurrección* (Hinojosa y Caneiro, 2024). Le siguió “Bienvenidos a una ciudad de cine”, instalada en el hall de la estación de tren ADIF, que reunió imágenes del making of de los seis filmes finalistas del Festival Internacional de Cine de

D'aquesta curiositat inicial va nàixer *Giroscòpia*, un programa cultural que al llarg d'un mes va convertir Alacant en una “ciutat de cinema”. El projecte es va articular al voltant de tres exposicions fotogràfiques i un cicle de cinema, complementats per conferències, taules redones i activitats divulgatives. La nostra intenció no era només mostrar imatges, sinó convidar l'espectador a mirar el cinema des d'un altre lloc, des dels marges del rodatge, des de l'ull que observa sense intervenir. Volíem que el públic sentira el mateix que nosaltres havíem sentit en descobrir que una fotografia presa entre preses pot contenir l'essència completa d'una pel·lícula.

El procés de conceptualització va ser tan revelador com el resultat. Partíem d'una idea molt abstracta: parlar del “darrere les càmeres”, i vam anar donant-li forma a través del debat, el disseny i la reflexió col·lectiva. Dissenyàrem un logo i un eslògan, seleccionàrem les seues, vam gestionar permisos, redactar notes de premsa, planificar muntatges i establir el calendari d'activitats. La creativitat no es va limitar a la part estètica, es va tornar mètode de treball. Cada decisió, des del color del cartell fins a la disposició d'una foto en la paret, va implicar pensar com comunicar el valor d'allò invisible.

El programa que finalment vam construir va ser divers i seqüencial, quasi com una narració cinematogràfica en si mateix. Començarem amb l'exposició “Darrere del rodatge d'*Insurrección*” en el Fòrum Fnac Alacant, una mostra que combinava fotografies fixes i *making of* del curtmetratge *Insurrección* (Hinojosa i Caneiro, 2024). Va continuar “Benvinguts a una ciutat de cinema”, instal·lada en el vestíbul de l'estació de tren ADIF, que va reunir imatges del *making of* dels sis films finalistes del Festival Internacional de

Alicante 2025. Finalmente, cerramos el ciclo con “El cine elige Alicante”, en la Sala Aifos de la Universidad, una mirada panorámica a las películas rodadas en la provincia y a los fotógrafos que las documentaron. Cada exposición añadía una capa de sentido: del rodaje íntimo al retrato institucional, de lo local a lo global, de la práctica artística al archivo histórico.

Paralelamente, impulsamos un ciclo de cine con cuatro títulos emblemáticos: *Blow-Up*, *Days of Heaven*, *The Public Eye* y *La maleta mexicana*, todas obras que exploran de algún modo la relación entre la imagen fija y el movimiento cinematográfico. Cada proyección, presentada y debatida por distintos miembros del equipo, servía para profundizar en el diálogo entre fotografía y cine, entre realidad y representación. Descubrimos que la frontera entre ambas disciplinas no es una línea, es un espacio de intercambio: la fotografía detiene el tiempo, el cine lo pone en marcha, y entre ambas se revela la textura de lo humano.

Con *Giroscopia*, aprendimos que organizar un evento cultural implica mucho más que cumplir con un calendario. Supone entender la cultura como experiencia compartida, donde cada montaje, cada conferencia, cada película proyectada y cada visitante forman parte de una misma narración colectiva. Desde la conceptualización del proyecto hasta la limpieza posterior a las inauguraciones, todo el proceso fue una lección de compromiso, de trabajo en equipo y de sensibilidad ante lo que normalmente pasa desapercibido: el instante previo a la acción, la pausa entre dos gestos, el eco que queda después de gritar “¡corte!”.

Hoy, al mirar atrás, entendemos que *Giroscopia* no fue solo una exposición múltiple ni un ciclo de cine. Fue, ante todo, un aprendizaje sobre la mirada,

Cinema d'Alacant 2025. Finalment, vam tancar el cicle amb “El cinema tria Alacant”, a la sala Aifos de la Universitat, una mirada panoràmica a les pel·lícules rodades a la província i als fotògrafs que les van documentar. Cada exposició afegia una capa de sentit: del rodatge íntim al retrat institucional, de l'element local al global, de la pràctica artística a l'arxiu històric.

Paral·lelament, impulsàrem un cicle de cinema amb quatre títols emblemàtics: *Blow-Up*, *Days of Heaven*, *The Public Eye* i *La maleta mexicana*, totes obres que exploren d'alguna manera la relació entre la imatge fixa i el moviment cinematogràfic. Cada projecció, presentada i debatuda per diferents membres de l'equip, servia per a aprofundir en el diàleg entre fotografia i cinema, entre realitat i representació. Descobrírem que la frontera entre les dues disciplines no és una línia, és un espai d'intercanvi: la fotografia deté el temps, el cinema el posa en marxa, i entre les dues es revela la textura de l'element humà.

Amb *Giroscòpia* vam aprendre que organitzar un esdeveniment cultural implica molt més que complir un calendari. Implica entendre la cultura com a experiència compartida, en què cada muntatge, cada conferència, cada pel·lícula projectada i cada visitant formen part d'una mateixa narració col·lectiva. Des de la conceptualització del projecte fins a la neteja posterior a les inauguracions, tot el procés va ser una lliçó de compromís, de treball en equip i de sensibilitat davant allò que normalment passa desapercbut: l'instant previ a l'acció, la pausa entre dos gestos, el ressò que queda després de cridar “tallen!”

Avui, en mirar arrere, entenem que *Giroscòpia* no va ser només una exposició múltiple ni un cicle de cinema. Va

sobre cómo observar con atención aquello que no busca ser protagonista. Y en ese acto de observar, nosotros también cambiamos: dejamos de ver el cine como un espectáculo acabado y comenzamos a reconocerlo como un proceso vivo, en el que cada imagen fija es una puerta abierta a la memoria del movimiento.

El recorrido expositivo de *Giroscopia* se planteó desde el inicio como una progresión narrativa. No queríamos tres exposiciones aisladas, sino tres capítulos de una misma historia, capaces de dialogar entre sí y de acompañar al espectador en un descubrimiento gradual del valor de la fotografía fija y el *making of* en el cine. El orden cronológico fue una decisión consciente: empezar desde la intimidad de un rodaje concreto, avanzar hacia la dimensión institucional del cine contemporáneo y concluir con una mirada amplia, casi cartográfica, sobre la relación entre Alicante y la producción cinematográfica.

La primera parada fue “Detrás del rodaje de *Insurrección*”, inaugurada el 9 de mayo de 2025 en el Fórum Fnac Alicante. Esta exposición supuso, para muchos de nosotros, el primer contacto real con el material fotográfico de un rodaje profesional. A través de una selección de imágenes de foto fija y *making of* realizadas por Claudia Ripoll, el público podía adentrarse en el universo visual del cortometraje *Insurrección* (2024), dirigido por Jorge Hinojosa y Daniel M. Caneiro. Ambientado en una relectura histórica de Alcoy tras la Revolución de 1873, el proyecto ofrecía un terreno fértil para reflexionar sobre la construcción de atmósferas, el uso del espacio y la relación entre historia, ficción y memoria.

Las fotografías mostraban dos capas simultáneas del proceso cinematográfico. Por un lado, la foto fija reproducía escenas que podrían confundirse con

ser, abans de res, un aprenentatge sobre la mirada, sobre com observar amb atenció allò que no pretén ser protagonista. I en aquest acte d'observar, nosaltres també canviem: deixem de veure el cinema com un espectacle acabat i comencem a reconèixer-lo com un procés viu en el qual cada imatge fixa és una porta oberta a la memòria del moviment.

El recorregut expositiu de *Giroscòpia* es va plantejar des de l'inici com una progressió narrativa. No volíem tres exposicions aïllades, sinó tres capítols d'una mateixa història capaços de dialogar entre si i d'acompanyar l'espectador en un descobriment gradual del valor de la fotografia fixa i el *making of* en el cinema. L'ordre cronològic va ser una decisió conscient: començar des de la intimitat d'un rodatge concret, avançar cap a la dimensió institucional del cinema contemporani i concloure amb una mirada àmplia, quasi cartogràfica, sobre la relació entre Alacant i la producció cinematogràfica.

La primera parada va ser “Darrere del rodatge d'*Insurrección*”, inaugurada el 9 de maig de 2025 en el Fòrum Fnac Alacant. Aquesta exposició va representar, per a molts de nosaltres, el primer contacte real amb el material fotogràfic d'un rodatge professional. A través d'una selecció d'imatges de foto fixa i *making of* realitzades per Claudia Ripoll, el públic podia endinsar-se en l'univers visual del curtmetratge *Insurrección* (2024), dirigit per Jorge Hinojosa i Daniel M. Caneiro. Ambientat en una relectura històrica d'Alcoi després de la revolució de 1873, el projecte ofería un terreny fèrtil per a reflexionar sobre la construcció d'atmosferes, l'ús de l'espai i la relació entre història, ficció i memòria.

Les fotografies mostraven dues capes simultànies del procés cinematogrà-

fotogramas de la película, cargadas de fuerza estética y narrativa. Por otro, el *making of* revelaba la trastienda del rodaje: los momentos de espera, la concentración del equipo técnico, la complicidad entre intérpretes y creadores. Para nosotros, esta exposición fue una revelación: entendimos que la foto fija no es un subproducto del cine, sino una forma autónoma de relato, capaz de condensar el espíritu de una obra en un solo instante. Empezar por *Insurrección* significó comenzar desde lo cercano, lo local y lo pedagógico, conectando la práctica profesional con la dimensión formativa y colectiva del cine.

Pocos días después, el 12 de mayo, el proyecto dio un salto de escala con la inauguración de “Bienvenidos a una ciudad de cine” en el hall de la estación de tren ADIF de Alicante. El espacio, atravesado diariamente por viajeros y transeúntes, se convirtió en un escenario inesperado para el cine. Esta exposición reunía fotografías de foto fija y *making of* de las seis películas finalistas de la sección oficial del Festival Internacional de Cine de Alicante 2025, estableciendo un puente entre el ámbito académico, la industria cinematográfica y el público general.

El montaje en un lugar de tránsito no fue casual. Queríamos que el cine saliera al encuentro de personas que quizá no entrarían en una sala de exposiciones de forma deliberada. Las imágenes, dispuestas en diálogo entre la escena filmada y su reverso técnico, invitaban a detenerse, a mirar con calma en medio del movimiento cotidiano. Para nosotros, como gestores, este segundo capítulo supuso enfrentarnos a nuevos retos: coordinación institucional, adaptación al espacio, visibilidad y comunicación con públicos diversos. También fue el momento en el que comprendimos el poder de la fotografía fija como herramienta de mediación cultural, ca-

fic. D'una banda, la foto fixa reproduïa escenes que podrien confondre's amb fotogrames de la pel·lícula, carregades de força estètica i narrativa. De l'altra, el *making of* revelava la rebotiga del rodatge: els moments d'espera, la concentració de l'equip tècnic, la complicitat entre intèrprets i creadors. Per a nosaltres, aquesta exposició va ser una revelació: vam entendre que la foto fixa no és un subproducte del cinema, sinó una forma autònoma de relat, capaça de condensar l'esperit d'una obra en un sol instant. Començar per *Insurrección* va significar començar des d'allò pròxim, local i pedagògic, i connectava la pràctica professional amb la dimensió formativa i col·lectiva del cinema.

Pocs dies després, el 12 de maig, el projecte va fer un salt d'escala amb la inauguració de “Benvinguts a una ciutat de cinema” en el vestíbul de l'estació de tren ADIF d'Alacant. L'espai, travessat diàriament per viatgers i transeünts, es va convertir en un escenari inesperat per al cinema. Aquesta exposició reunia fotografies de foto fixa i *making of* de les sis pel·lícules finalistes de la secció oficial del Festival Internacional de Cinema d'Alacant 2025, i establí un pont entre l'àmbit acadèmic, la indústria cinematogràfica i el públic general.

El muntatge en un lloc de trànsit no va ser casual. Volfem que el cinema isquera a l'encontre de persones que potser no entrarien en una sala d'exposicions de manera deliberada. Les imatges, disposades en diàleg entre l'escena filmada i el seu revers tècnic, convidaven a detenir-se, a mirar amb calma enmig del moviment quotidià. Per a nosaltres, com a gestors, aquest segon capítol va comportar fer front a nous reptes: coordinació institucional, adaptació a l'espai, visibilitat i comunicació amb públics diversos. També va ser el moment en el qual vam comprendre el poder de la fotografia fixa com a eina

paz de acercarse al proceso creativo del cine a quienes solo conocen su resultado final.

La tercera y última exposición, "El cine elige Alicante", inaugurada el 14 de mayo en la Sala Aifos de la Universidad de Alicante, funcionó como una culminación del relato. Aquí, la mirada se ampliaba para abarcar el conjunto de producciones cinematográficas que han elegido la provincia como escenario en los últimos años. La muestra reunía imágenes de películas locales, nacionales e internacionales, rodadas tanto en exteriores como en los estudios de Ciudad de la Luz, y rendía homenaje al trabajo de fotógrafos y fotógrafas que han documentado estos rodajes.

A diferencia de las exposiciones anteriores, esta propuesta tenía un marcado carácter documental y patrimonial. Cada fotografía mostraba un momento del rodaje que se convertía en testimonio de la relación entre el cine y el territorio. Alicante aparecía como plató, como paisaje, pero también como comunidad creativa. Para nosotros, esta última exposición cerraba el círculo: después de mirar el cine desde dentro y desde el presente festivalero, lo contemplábamos ahora como parte de una memoria colectiva en construcción.

En conjunto, las tres exposiciones demostraron que la fotografía fija y el making of no son meros acompañamientos del cine, sino archivos vivos, capaces de narrar historias paralelas a las de la pantalla. Para el equipo de *Giroscopia*, el proceso expositivo fue también un aprendizaje progresivo: pasamos de la curiosidad inicial al dominio de los tiempos, los espacios y los discursos. Aprendimos a montar, a iluminar, a comunicar y, sobre todo, a mirar con intención. Cada inauguración, conversación con el público e imagen

de mediación cultural, capaz de acostar el proceso creativo del cine a los que no más conocen el su resultado final.

La tercera i última exposició, "El cinema tria Alacant", inaugurada el 14 de maig a la sala Aifos de la Universitat d'Alacant, va funcionar com una culminació del relat. Ací, la mirada s'ampliava per a abastar el conjunt de produccions cinematogràfiques que han triat la província com a escenari en els últims anys. La mostra reunia imatges de pel·lícules locals, nacionals i internacionals, rodades tant en exteriors com en els estudis de Ciutat de la Llum, i retia homenatge al treball de fotògrafs i fotògrafes que han documentat aquests rodatges.

A diferència de les exposicions anteriors, aquesta proposta tenia un marcat caràcter documental i patrimonial. Cada fotografia mostrava un moment del rodatge que es convertia en testimoni de la relació entre el cinema i el territori. Alacant apareixia com a plató, com a paisatge, però també com a comunitat creativa. Per a nosaltres, aquesta última exposició tancava el cercle: després de mirar el cinema des de dins i des del present festivaler, el contemplàvem ara com a part d'una memòria col·lectiva en construcció.

En conjunt, les tres exposicions van demostrar que la fotografia fixa i el *making of* no són mers acompanyaments del cinema, sinó arxius vius capaços de narrar històries paral·leles a les de la pantalla. Per a l'equip de *Giroscòpia*, el procés expositiu va ser també un aprenentatge progressiu: passàrem de la curiositat inicial al domini dels temps, els espais i els discursos. Vam aprendre a muntar, a il·luminar, a comunicar i, sobretot, a mirar amb intenció. Cada inauguració, conversa amb el públic i imatge penjada ens va confirmar que acostar-se a la foto fixa és, en realitat, una altra manera d'acostar-se

colgada nos confirmó que acercarse a la foto fija es, en realidad, otra forma de acercarse al cine: más lenta, más reflexiva y profundamente humana.

Si las exposiciones fueron el cuerpo visible de *Giroscopia*, las actividades paralelas, conferencias, mesas redondas y ciclo de cine, constituyeron su sistema nervioso. Fue en esos espacios de encuentro, escucha y debate donde el proyecto dejó de ser únicamente un programa cultural para convertirse en un verdadero itinerario de aprendizaje en emprendimiento creativo, alineado con la filosofía del Máster en Comunicación e Industrias Creativas. No se trataba solo de mostrar un contenido, se trataba de activar un ecosistema cultural, de generar pensamiento crítico y de experimentar cómo una idea puede transformarse en una propuesta sostenible, replicable y con impacto social.

Desde el inicio, entendimos que uno de los pilares de la innovación cultural es hacer visible lo invisible. Elegir la fotografía fija y el making of como eje temático fue, en ese sentido, una decisión estratégica y conceptual. Hablábamos de cine, pero desde un ángulo poco transitado; hablábamos de imágenes, pero no de las que acostumbran a ocupar la pantalla principal. Ese gesto de desplazar el foco fue también una metáfora del propio itinerario emprendedor del máster: detectar un valor latente en un sector cultural, resignificarlo y conectarlo con nuevos públicos.

Las conferencias jugaron un papel fundamental en este proceso. Escuchar a profesionales como Manolo Pavón y Lucía Faraig fue, para nosotros, un punto de inflexión. Sus intervenciones aportaron conocimiento técnico y experiencia profesional, además de humanizar una profesión que hasta entonces percibíamos de forma abstracta. A través de sus relatos comprendi-

al cinema: més lenta, més reflexiva i profundament humana.

Si les exposicions van ser el cos visible de *Giroscòpia*, les activitats paral·leles, conferències, taules redones i cicle de cinema van constituir el sistema nerviós. Va ser en aquests espais de trobada, escolta i debat en els quals el projecte va deixar de ser únicament un programa cultural per a convertir-se en un vertader itinerari d'aprenentatge en emprenedoria creativa, alineat amb la filosofia del màster en Comunicació i Indústries Creatives. No es tractava només de mostrar un contingut, es tractava d'activar un ecosistema cultural, de generar pensament crític i d'experimentar com una idea pot transformar-se en una proposta sostenible, replicable i amb impacte social.

Des de l'inici, vam entendre que un dels pilars de la innovació cultural és fer visible allò invisible. Triar la fotografia fixa i el *making of* com a eix temàtic va ser, en aquest sentit, una decisió estratègica i conceptual. Parlàvem de cinema, però des d'un angle poc transitat; parlàvem d'imatges, però no de les que acostumen a ocupar la pantalla principal. Aquest gest de desplaçar el focus va ser també una metàfora del mateix itinerari emprenedor del màster: detectar un valor latent en un sector cultural, resignificar-lo i connectar-lo amb nous públics.

Les conferències van jugar un paper fonamental en aquest procés. Escoltar professionals com Manolo Pavón i Lucía Faraig va ser, per a nosaltres, un punt d'inflexió. Les seues intervencions van aportar coneixement tècnic i experiència professional, a més d'humanitzar una professió que fins aleshores percebíem de manera abstracta. A través dels seus relats vam comprendre que la fotografia fixa és una pràctica de paciència, intuïció i ètica; una mira-

mos que la fotografía fija es una práctica de paciencia, intuición y ética; una mirada que debe estar siempre alerta, pero también saber desaparecer. Estas sesiones reforzaron la idea de que detrás de cada imagen hay una toma de decisiones constante, muy similar a la que afronta cualquier emprendedor cultural.

El ciclo de cine, por su parte, funcionó como un laboratorio de pensamiento visual. Las proyecciones de *Blow-Up*, *Days of Heaven*, *The Public Eye* y *La maleta mexicana* nos permitieron trazar un diálogo entre el cine y la fotografía desde perspectivas históricas, estéticas y políticas. Cada sesión, presentada y moderada por miembros del propio equipo, se convertía en un ejercicio práctico de mediación cultural: seleccionar una obra, contextualizarla, conducir el coloquio y generar debate. En ese proceso, pasamos de ser estudiantes a ser agentes culturales activos, capaces de interpretar y traducir contenidos complejos para el público.

Este aprendizaje fue completamente colectivo pero a la vez profundamente personal. A medida que el proyecto avanzaba, muchos de nosotros descubrimos un interés genuino por el cine y la fotografía que iba más allá del marco académico. La gestión cultural dejó de ser una abstracción teórica para convertirse en una experiencia vivida: cargar paneles, ajustar luces, resolver imprevistos, inaugurar exposiciones, dialogar con visitantes. Entendimos que emprender en cultura implica tanto estrategia como sensibilidad, tanto planificación como escucha.

Y quizá lo más significativo fue darnos cuenta de que nosotros fuimos los primeros espectadores impactados por *Giroscopia*. Antes de que el público recorriera las exposiciones o asistiera a las proyecciones, fuimos nosotros quienes cambiamos la forma de mirar

da que ha d'estar sempre alerta, però també saber desaparèixer. Aquestes sessions van reforçar la idea que darrere de cada imatge hi ha una presa de decisions constant, molt similar a la que afronta qualsevol emprendedor cultural.

El cicle de cinema, d'altra banda, va funcionar com un laboratori de pensament visual. Les projeccions de *Blow-Up*, *Days of Heaven*, *The Public Eye* i *La maleta mexicana* ens van permetre traçar un diàleg entre el cinema i la fotografia des de perspectives històriques, estètiques i polítiques. Cada sessió, presentada i moderada per membres del mateix equip, es convertia en un exercici pràctic de mediació cultural: seleccionar una obra, contextualitzar-la, conduir el col·loqui i generar debat. En aquest procés, vam passar de ser estudiants a ser agents culturals actius, capaços d'interpretar i traduir continguts complexos per al públic.

Aquest aprenentatge va ser completament col·lectiu però, alhora, profundament personal. A mesura que el projecte avançava, molts de nosaltres descobríem un interès genuí pel cinema i la fotografia que anava més enllà del marc acadèmic. La gestió cultural va deixar de ser una abstracció teòrica per a convertir-se en una experiència viscuda: carregar panells, ajustar llums, resoldre imprevistos, inaugurar exposicions, dialogar amb visitants. Vam entendre que emprender en cultura implica tant estratègia com sensibilitat, tant planificació com escolta.

I potser el més significatiu va ser adonar-nos que nosaltres vam ser els primers espectadors impactats per *Giroscòpia*. Abans que el públic recorreguera les exposicions o assistira a les projeccions, vam ser nosaltres els qui canviàvem la manera de mirar el cinema. Vam aprendre a detectar el valor d'una

el cine. Aprendimos a detectar el valor de una imagen detenida, a apreciar el silencio del rodaje, a reconocer el trabajo colectivo que sostiene cada obra audiovisual. Ese impacto inicial es, probablemente, uno de los logros más importantes del proyecto: demostrar que el emprendimiento cultural comienza cuando una idea transforma a quienes la impulsan.

Hoy, al cerrar este recorrido, entendemos *Giroscopia* como un relato en movimiento. Comenzó con la curiosidad de un grupo que desconocía la foto fija, continuó con tres exposiciones que fueron ampliando la mirada, del rodaje íntimo a la memoria cinematográfica de un territorio y se enriqueció con actividades que tejieron conocimiento, debate y experiencia. Como en el cine, hubo un primer plano, un plano general y, finalmente, una panorámica que nos permitió comprender el conjunto.

Este proyecto no termina en las salas ni en las fechas del calendario. Cada uno de nosotros se lleva consigo un aprendizaje que ya está siendo trasladado a proyectos personales y profesionales, a nuevas ideas, a otras formas de emprender desde la cultura. *Giroscopia* fue el disparo inicial, el momento en el que aprendimos que a veces basta con detener la imagen para que todo empiece a moverse.

Al concluir *Giroscopia*, comprendimos que el verdadero valor del proyecto no residía únicamente en las exposiciones montadas, en las actividades realizadas o en las cifras de asistencia. Lo esencial estaba en el desplazamiento de la mirada que se produjo, tanto en el público como en nosotros mismos. La fotografía fija, entendida tradicionalmente como un elemento auxiliar del cine, se reveló como un espacio de reflexión autónomo, capaz de ampliar el relato cinematográfico y de activar

imatge detinguda, a apreciar el silenci del rodatge, a reconèixer el treball col·lectiu que sosté cada obra audiovisual. Aquest impacte inicial és, probablement, un dels assoliments més importants del projecte: demostrar que l'emprenedoria cultural comença quan una idea transforma els qui la impulsen.

Avui, en tancar aquest recorregut, entenem *Giroscòpia* com un relat en moviment. Va començar amb la curiositat d'un grup que desconeixia la foto fixa, va continuar amb tres exposicions que van ampliar la mirada del rodatge íntim a la memòria cinematogràfica d'un territori i es va enriquir amb activitats que van teixir coneixement, debat i experiència. Com en el cinema, va haver-hi un primer pla, un pla general i, finalment, una panoràmica que ens va permetre comprendre el conjunt.

Aquest projecte no acaba a les sales ni en les dates del calendari. Cadascun de nosaltres s'emporta amb si un aprenentatge que ja està sent traslladat a projectes personals i professionals, a noves idees, a altres maneres d'emprendre des de la cultura. *Giroscòpia* va ser el tret inicial, el moment en el qual vam aprendre que a vegades n'hi ha prou amb detenir la imatge perquè tot comence a moure's.

En concloure *Giroscòpia*, vam comprendre que el vertader valor del projecte no residia únicament en les exposicions muntades, en les activitats realitzades o en les xifres d'assistència. Allò essencial estava en el desplaçament de la mirada que es va produir, tant en el públic com en nosaltres mateixos. La fotografia fixa, entesa tradicionalment com un element auxiliar del cinema, es va revelar com un espai de reflexió autònom, capaç d'ampliar el relat cinematogràfic i d'activar noves formes de pensament visual i cultural.

nuevas formas de pensamiento visual y cultural.

Acercarse a la foto fija en el cine implica aceptar la pausa en un medio dominado por el movimiento. Implica detenerse en el gesto previo a la acción, en la concentración silenciosa de un equipo, en la tensión que antecede a una toma. En esa detención descubrimos una narrativa distinta, más íntima y menos espectacular, pero profundamente reveladora. La imagen fija no compete con la película; la complementa, la cuestiona y, en muchos casos, la preserva. Es tanto memoria como interpretación.

Desde la gestión cultural, esta toma de conciencia fue especialmente significativa. Aprendimos que innovar no siempre consiste en crear algo completamente nuevo, sino en releer lo existente desde otro ángulo. Hacer visible la foto fija y el *making of* fue, en ese sentido, un ejercicio de innovación cultural: rescatar un oficio y un lenguaje relegados al margen y colocarlos en el centro del discurso. El cine, al ser observado desde sus bastidores, se volvió más accesible, más humano y, paradójicamente, más complejo.

El proyecto también nos permitió experimentar el emprendimiento cultural como un proceso orgánico, no lineal. Hubo planificación, estrategia y objetivos claros, pero también improvisación, aprendizaje sobre la marcha y adaptación constante, sin olvidar las eventuales tensiones entre nosotros que al final, solo reforzaron la amistad que se formaba. Cada problema logístico, cada decisión estética y cada negociación institucional se convirtió en una oportunidad para entender cómo funcionan las industrias creativas en la práctica. Esta experiencia no se queda en un proyecto cerrado, ahora es parte íntegra en nuestras trayectorias futuras, alimentando nuevas ideas y formas de intervención cultural.

Acostar-se a la foto fija en el cine implica aceptar la pausa en un mitjà dominat pel moviment. Implica detenir-se en el gest previ a l'acció, en la concentració silenciosa d'un equip, en la tensió que antecedeix una presa. En aquesta detenció descobrim una narrativa distinta, més íntima i menys espectacular, però profundament reveladora. La imatge fixa no competeix amb la pel·lícula; la complementa, la qüestiona i, en molts casos, la preserva. És tant memòria com interpretació.

Des de la gestió cultural, aquesta presa de consciència va ser especialment significativa. Vam aprendre que innovar no sempre consisteix a crear una cosa completament nova, sinó a rellegir allò existent des d'un altre angle. Fer visible la foto fixa i el *making of* va ser, en aquest sentit, un exercici d'innovació cultural: rescatar un ofici i un llenguatge relegats al marge i col·locar-los en el centre del discurs. El cinema, en ser observat des dels seus bastidors, es va tornar més accessible, més humà i, paradoxalment, més complex.

El projecte també ens va permetre experimentar l'emprenedoria cultural com un procés orgànic, no lineal. Va haver-hi planificació, estratègia i objectius clars, però també improvisació, aprenentatge sobre la marxa i adaptació constant, sense oblidar les eventuales tensions entre nosaltres que, al final, només van reforçar l'amistat que es formava. Cada problema logístic, cada decisió estètica i cada negociació institucional es va convertir en una oportunitat per a entendre com funcionen les indústries creatives en la pràctica. Aquesta experiència no es queda en un projecte tancat, ara és part íntegra en les nostres trajectòries futures, que alimenten noves idees i formes d'intervenció cultural.

Quizá uno de los aprendizajes más valiosos fue comprender que la cultura se construye desde lo colectivo. *Giroscopia* fue posible gracias a la colaboración entre estudiantes, profesorado, instituciones, profesionales del cine y espacios culturales. Ese entramado de relaciones demostró que el emprendimiento cultural no es un gesto individual, es un acto de mediación y cuidado: conectar personas, saberes y sensibilidades para generar experiencias compartidas.

Hoy, cuando pensamos en el cine, ya no lo hacemos únicamente como espectadores pasivos. La experiencia de trabajar con fotografía fija y *making of* nos ha enseñado a mirar más allá de la pantalla, a reconocer los procesos y a valorar los tiempos lentos de la creación. Ese aprendizaje, silencioso pero profundo, es quizá el mayor legado de *Giroscopia*. Detuvimos la imagen para comprender el movimiento, y en ese gesto encontramos una manera distinta de proyectar el futuro de nuestros propios proyectos culturales.

Potser un dels aprenentatges més valuosos va ser comprendre que la cultura es construeix des de la col·lectivitat. *Giroscòpia* va ser possible gràcies a la col·laboració entre estudiants, professorat, institucions, professionals del cinema i espais culturals. Aquest entramat de relacions va demostrar que l'emprenedoria cultural no és un gest individual, és un acte de mediació i cura: connectar persones, sabers i sensibilitats per a generar experiències compartides.

Avui, quan pensem en el cinema, ja no ho fem únicament com a espectadors passius. L'experiència de treballar amb fotografia fixa i *making of* ens ha ensenyat a mirar més enllà de la pantalla, a reconèixer els processos i a valorar els temps lents de la creació. Aquest aprenentatge, silencios però profund, és potser el major llegat de *Giroscòpia*. Vam detenir la imatge per a comprendre el moviment, i en aquest gest vam trobar una manera diferent de projectar el futur dels nostres mateixos projectes culturals.



Alumnado del Máster Cominrea en la visita guiada a la Ciudad de la Luz de la mano del Festival de Cine

Alumnat del Màster Cominrea en la visita guiada a la Ciutat de la Llum de la mà del Festival de Cinema

BIENVENIDOS A UNA
CIUDAD DE CINE

BENVINGUTS A UNA
CIUTAT DE CINEMA



Fotografía de la película
El poder del silencio (2025)
Dirección: Saúl Díez Ruano
Fotógrafo de Making of: Jan Aki Uruchi
Localización: Emisora de radio en Santiaña
(Cantabria)



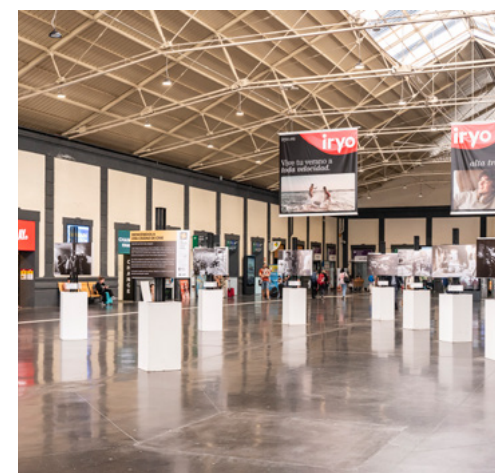
BIENVENIDOS A UNA CIUDAD DE
CINE

Exposición en ADIF Alicante

El 22º Festival Internacional de Cine de Alicante te invita a sumergirte en el universo de cinco películas finalistas de la Sección Oficial más dos largometrajes invitados. A través de esta exposición única e inédita, podrás descubrir el alma de cada producción cinematográfica a través de dos miradas complementarias.

Por un lado, la imagen de la *fotografía fija*, que captura un instante clave de la trama fílmica y lo transmite con fuerza visual y narrativa. Por otro, la imagen del *making of*, que nos muestra una instantánea del equipo técnico en acción, revelando el complejo proceso detrás de las cámaras y la magia que da vida a cada escena.

Un homenaje al séptimo arte que convierte a Alicante y su Festival en el epicentro del talento cinematográfico español.



Exposición *Bienvenido a una ciudad de cine*, Estación ADIF Alicante. Fotografía de Claudia Ripoll

BENVINGUTS A UNA CIUTAT DE
CINEMA

Exposició en ADIF Alacant

El 22è Festival Internacional de Cinema d'Alacant et convida a submergir-te en l'univers de cinc pel·lícules finalistes de la secció oficial més dos llargmetratges invitats. A través d'aquesta exposició única i inèdita, podràs descobrir l'ànima de cada producció cinematogràfica a través de dues mirades complementàries.

D'una banda, la imatge de la *fotografia fixa*, que captura un instant clau de la trama fílmica i el transmet amb força visual i narrativa. D'una altra, la imatge del *making of*, que ens mostra una instantània de l'equip tècnic en acció i revela el complex procés darrere les càmeres i la màgia que dona vida a cada escena.

Un homenatge al setè art que converteix Alacant i el seu Festival en l'epicentre del talent cinematogràfic espanyol.



Exposició *Benvingut a un ciutat de cinema*, Estació ADIF Alacant. Fotografía Claudia Ripoll



Exposición *Bienvenido a una ciudad de cine*, Estación ADIF Alicante.
Fotografía de Claudia Ripol

EL CINE ELIGE ALICANTE

Exposición en la Sala AIFOS Universidad de Alicante

Desde hace décadas, Alicante ha sido testigo de producciones cinematográficas, acogiendo a directores y equipos tanto alicantinos como internacionales que han convertido nuestra ciudad y su costa en un auténtico plató de cine.

Esta exposición reúne una selección de fotografías de películas filmadas en los últimos años, capturando el trabajo, la creatividad y la pasión que hay detrás de cada toma. A través de la mirada de los fotógrafos y fotógrafas profesionales, nos sumergimos en el proceso cinematográfico y en la relación única entre Alicante y el séptimo arte.

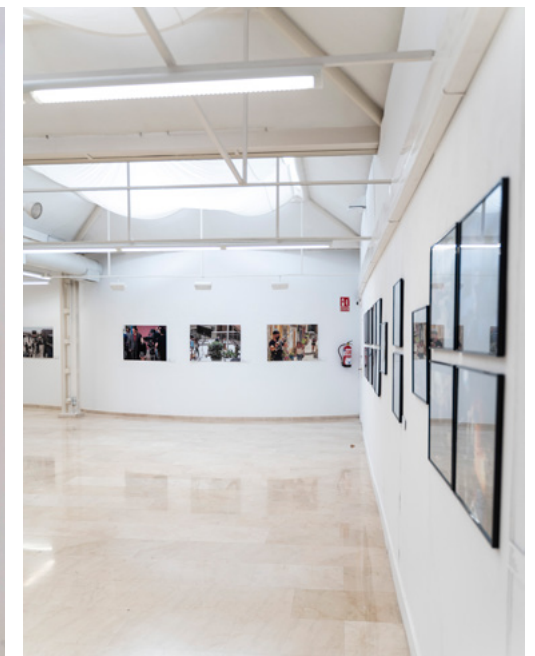


EL CINEMA TRIA ALACANT

Exposició a la sala AIFOS de la Universitat d'Alacant

Des de fa dècades, Alacant ha sigut testimoni de produccions cinematogràfiques i acull directors i equips tant alacantins com internacionals que han convertit la nostra ciutat i la seua costa en un autèntic plató de cinema.

Aquesta exposició reuneix una selecció de fotografies de pel·lícules filmades en els últims anys, i captura el treball, la creativitat i la passió que hi ha darrere de cada presa. A través de la mirada dels fotògrafs i fotògrafes professionals, ens submergim en el procés cinematogràfic i en la relació única entre Alacant i el setè art.



Exposición *El cine elige Alicante*, Sala AIFOS UA. Fotografía de Claudia Ripoll

Exposició *El cinema tria Alacant*, Sala AIFOS UA. Fotografía de Claudia Ripoll

INSURRECCIÓN EN SOMBRAS Y SILENCIOS

Exposición en FNAC Alicante

La exposición nos adentra en *Insurrección*, un cortometraje rodado en Alcoy, dirigido por Jorge Hinojosa y Daniel M. Caneiro. Ambientado tras la Revolución del Petróleo de 1873, narra un tiempo histórico alternativo de la ciudad alicantina.

Las fotografías de Claudia Ripoll Martínez nos muestran dos caras del rodaje: la fotografía fija y making of. Desde la intimidad del set hasta la potencia visual de las escenas, se revela el alma de la producción. Con dirección de fotografía de Paula Botella, el cortometraje combina rigor histórico y estética cinematográfica. Una muestra que celebra el cine como parte de la memoria, arte y resistencia desde el corazón industrial de Alcoy.

INSURRECCIÓ EN OMBRES I SILENCIS

Exposició en FNAC Alacant

L'exposició ens endinsa en *Insurrecció*, un curtmetratge rodat a Alcoi, dirigit per Jorge Hinojosa i Daniel M. Caneiro. Ambientat després de la Revolució del Petrolí de 1873, narra un temps històric alternatiu de la ciutat alacantina.

Les fotografies de Claudia Ripoll Martínez ens mostren dues cares del rodatge: la fotografia fixa i el *making of*. Des de la intimitat del set fins a la potència visual de les escenes, es revela l'ànima de la producció. Amb direcció de fotografia de Paula Botella, el curtmetratge combina rigor històric i estètica cinematogràfica. Una mostra que celebra el cinema com a part de la memòria, l'art i la resistència des del cor industrial d'Alcoi.



fnac



1936
España
Valencia
Calle de la Virgen
1936



1936
España
Valencia
Calle de la Virgen
1936



1936
España
Valencia
Calle de la Virgen
1936



1936
España
Valencia
Calle de la Virgen
1936



1936
España
Valencia
Calle de la Virgen
1936



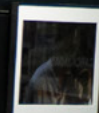
1936
España
Valencia
Calle de la Virgen
1936



1936
España
Valencia
Calle de la Virgen
1936



1936
España
Valencia
Calle de la Virgen
1936



1936
España
Valencia
Calle de la Virgen
1936



MI EXPERIENCIA EN EL
CINE INDEPENDIENTE
ALICANTINO

LA MEUA EXPERIÈNCIA
EN EL CINEMA
INDEPENDENT ALACANTÍ

08

ÁNGEL PUADO

Mi experiencia en el cine independiente alicantino

Ángel Puado

Director de cine y profesor asociado del Departamento de Comunicación y Psicología Social

Siempre amé el cine, desde pequeño, desde que recuerdo pasaba los fines de semana en maratones y sesiones continuas de los cines de barrio de Madrid. Me apasionaba tanto ver cine, hablar de cine, que me propuse aprender lo que fuese de cine. Empecé haciendo talleres y cursos de guión, un buen número de ellos, luego aprendí a manejar las cámaras y posteriormente las luces, mientras practicaba con programas de edición empecé el camino de la práctica, el único que te asegura mejorar y hacer un cineasta de verdad y llegó el momento de la verdad, tras más de veinte cortometrajes que me dieron la seguridad para lanzarme a hacer mi primer largometraje de cine, pero teniendo claro que el nicho o el tipo de cine a mi alcance era el independiente de bajo presupuesto, un cine que aquí podemos decir que prácticamente no existe.

El cine independiente, en este caso sin prácticamente presupuesto es un auténtico reto para la creatividad, es un tipo de cine único y diferente, trabajo con equipos técnicos de máximo cuatro personas, formamos una pequeña familia, rodamos los fines de semana, luchamos contra todo lo establecido en este mundillo, sabemos que nos saltamos las reglas

La meua experiència en el cinema independent alacantí

Ángel Puado

Director de cinema i professor associat del Departament de Comunicació i Psicologia Social

Sempre vaig estimar el cinema, des de menut, des que recorde que passava els caps de setmana en maratons i sessions contínues dels cinemes de barri de Madrid. M'apassionava tant veure cinema, parlar de cinema, que em vaig proposar aprendre'n el que fora. Vaig començar fent tallers i cursos de guió, un bon nombre d'aquests, després vaig aprendre a manejar les càmeres i, posteriorment, les llums mentre practicava amb programes d'edició i vaig començar el camí de la pràctica, l'únic que t'assegura millorar i fer-te un cineasta de veritat, i arribà el moment de la veritat, després de més de vint curtmetratges que em van donar la seguretat per a llançar-me a fer el meu primer llargmetratge de cinema, però tenint clar que el nínxol o el tipus de cinema al meu abast era l'independent de baix pressupost, un cinema que ací podem dir que pràcticament no existeix.

El cinema independent, en aquest cas sense pràcticament pressupost, és un autèntic repte per a la creativitat, és un tipus de cinema únic i diferent, treballo amb equips tècnics de com a màxim quatre persones, formem una petita família, rodem els caps de setmana, lluitem contra tot el que s'estableix en aquest món, sa-

y que no nos dejarán entrar en la industria nunca, disfrutamos el proceso y conseguimos resultados increíbles, nos premian fuera de España, pero aquí es como si no existiéramos, cuando hacemos pases de nuestras películas el público nos hace sentir muy grandes, pero estamos y estaremos fuera de los márgenes siempre.

He hecho cinco largometrajes de cine independiente sin prácticamente presupuesto y es el cine que me gusta hacer, un cine en el que yo desarrollo un montón de facetas para ahorrar más y que no se disparen los gastos, un cine en el que nunca se escuchan gritos, solo risas, un cine en el que en otro país, probablemente podríamos vivir de ello, pero no aquí, un cine auténtico, donde se pueden ver claramente sus limitaciones, un cine sin trampa ni cartón.

Hice mi primera película *El Perro naranja* hace ya más de diez años, principalmente porque me dijeron que no se podía hacer, la estructuré por secuencias y organicé un plan muy sencillo, si podía, porque ya lo había hecho muchas veces, si podía grabar un cortometraje de nueve minutos en un día, podía rodar tres secuencias de tres minutos en un día para mi próxima película y eso multiplicado por diez, era una película de 90 minutos, solo faltaba escribirlas y organizar todo y conté con los mejores actores de Alicante que conocía, un año después, la película estaba acabada y fue la primera vez que llené una sala de cine y que sentí ese aplauso del público, que se te queda dentro y que nunca podrás olvidar, algo que se volvería a repetir por fortuna

bem que ens saltem les regles i que no ens deixaran entrar en la indústria mai, gaudim el procés i aconseguim resultats increïbles, ens premien fora d'Espanya, però ací és com si no existírem, quan fem projeccions de les nostres pel·lícules el públic ens fa sentir molt grans, però estem i estarem fora dels marges sempre.

He fet cinc llargmetratges de cinema independent sense pràcticament pressupost i és el cinema que m'agrada fer, un cinema en el qual jo desenvolupe un munt de facetes per a estalviar més i que no es disparen les despeses, un cinema en el qual mai se senten crits, només riures, un cinema en el qual en un altre país, probablement, podríem viure d'això, però no ací, un cine autèntic en què es poden veure clarament les seues limitacions, un cinema en el qual no hi ha gat amagat.

Vaig fer la meua primera pel·lícula, *El perro naranja*, fa ja més de deu anys, principalment perquè em van dir que no es podia fer, la vaig estructurar per seqüències i vaig organitzar un pla molt senzill. Si podia, perquè ja ho havia fet moltes vegades, gravar un curtmetratge de nou minuts en un dia, podia rodar tres seqüències de tres minuts en un dia per a la meua pròxima pel·lícula, i això multiplicat per deu era una pel·lícula de 90 minuts, només faltava escriure-les i organitzar-ho tot, i vaig comptar amb els millors actors d'Alacant que coneixia. Un any després, la pel·lícula estava acabada i va ser la primera vegada que omplia una sala de cinema i que vaig sentir aquest aplaudiment del públic, que se't queda dins i que

más veces. El resultado fue increíble, hicimos la película y quedó bien. Los problemas fueron continuos, pero a cada problema una solución.

Tras el resultado del primer trabajo encontré gente que quería trabajar conmigo y yo quería arriesgar y probar algo nuevo. Como guionista sabía que mantener más de cuatro tramas o historias era un poco arriesgado, así que intentaríamos contar nueve pequeñas historias en nueve bares de la ciudad que me gustaban, con músicos amigos tocando en algunas de ellas y trabajando con 21 actores. Rodamos las nueve historias en once días a media jornada. El resultado fue bueno de nuevo, habíamos vuelto a hacerlo, terminar una película y estar contento con el resultado, así que habría que probar algo diferente, si era posible más arriesgado aún. Había hecho dos comedias, era el momento de probar con dramas Y escribí un guion donde había varias historias que se unían por un locutor de radio, pero al grabar la primera de ellas, una historia de amor de dos ancianos, me di cuenta que no necesitaba contar más historias, esa era la historia que quería contar, hablé con los protagonistas, mi querida Chelo Oñate y Paco Escribano acompañados por familiares míos y amigos y empecé a escribir el guion de mi tercer largometraje *Mirando al mar* esta vez un drama filmado con gente mayor y con familiares y amigos, una bonita historia que ganó premios en festivales de cine sin presupuesto por todo el mundo.

Llegó la pandemia y volvimos a hacer cortometrajes durante un par de

mai podràs oblidar, una cosa que es tornaria a repetir per fortuna més vegades. El resultat va ser increïble, vam fer la pel·lícula i va quedar bé. Els problemes van ser continus, però a cada problema una solució.

Després del resultat del primer treball vaig trobar gent que volia treballar amb mi i jo volia arriscar-hi i provar una cosa nova. Com a guionista sabia que mantenir més de quatre trames o històries era un poc arriscat, així que intentaríem contar nou petites històries en nou bars de la ciutat que m'agradaven, amb músics amics tocant en alguns i treballant amb 21 actors. Rodàrem les nou històries en onze dies a mitja jornada. El resultat va ser bo de nou, haviem tornat a fer-ho, acabar una pel·lícula i estar content amb el resultat, així que caldria provar una cosa diferent, si era possible més arriscada encara. Havia fet dues comèdies, era el moment de provar amb drames. I vaig escriure un guió on hi havia diverses històries que s'unien per un locutor de ràdio, però en gravar-ne la primera, una història d'amor de dos ancians, em vaig adonar que no necessitava contar més històries, aquesta era la història que volia contar, vaig parlar amb els protagonistes, la meua estimada Chelo Oñate i Paco Escribano acompanyats per familiars meus i amics, i vaig començar a escriure el guió del meu tercer llargmetratge, *Mirando al mar*, aquesta vegada un drama filmat amb gent gran i amb familiars i amics, una bonica història que va guanyar premis en festivals de cinema sense pressupost per tot el món.

años, entonces vi una obra de teatro que me encantó, era un matrimonio mayor en el que él tenía principio de Alzheimer y hablaban en un salón mientras íbamos viendo la evolución de la enfermedad, una vez salí de la obra, quería que esta fuese mi siguiente película, pero tenía que sacarla del salón y tenía que crear más tramas y nuevos diálogos, hablé con el dramaturgo al que ya conocía y llegamos a un acuerdo, ya tenía mi cuarta película *Los días de la noche*, esta película sería doble, tenía un plan de rodaje muy loco, en cinco días haríamos dos películas porque cada secuencia la rodaríamos en castellano y en valenciano, así podríamos por primera vez conseguir financiación, ayuda o algo del IVAC o de APUNT para hacer nuestra siguiente película con un poco de ayuda por fin, pero pasó más de lo mismo, no recibimos ninguna ayuda de ninguno de los dos, al fin y al cabo estábamos al margen de la industria, ¿que nos habíamos creído?, la película funcionó muy bien y se pudo rodar gracias a la inestimable ayuda del ayuntamiento de Onil y la estrenaríamos allí en el pueblo a beneficio de la sociedad de Alzheimer, la sala estaba a reventar y la película gustó mucho, esto lo repetimos en más sitios siempre a beneficio de las sociedades de Alzheimer correspondientes, la gente reía y lloraba durante la hora y media que duraba la película y de nuevo acabamos contentísimos con el resultado.

Era raro que las cuatro películas que había hecho me gustasen y hubiesen salido tan bien, empecé a tener miedo en que la quinta no saliese bien, algo tenía que fallar ya, había

Va arribar la pandèmia i vam tornar a fer curtmetratges durant un parell d'anys. En aquell moment vaig veure una obra de teatre que em va encantar, era un matrimoni gran en què ell tenia principi d'alzhèimer i parlaven en un saló mentre anàvem veient l'evolució de la malaltia. Una vegada vaig eixir de l'obra, volia que aquesta fora la meua següent pel·lícula, però havia de traure-la del saló i havia de crear més trames i nous diàlegs. Vaig parlar amb el dramaturg, a qui ja coneixia, i vam arribar a un acord, ja tenia la meua quarta pel·lícula, *Los días de la noche*. Aquesta pel·lícula seria doble, tenia un pla de rodatge molt boig, en cinc dies faríem dues pel·lícules perquè cada seqüència la rodaríem en castellà i en valencià, així podríem per primera vegada aconseguir finançament, ajuda o alguna cosa de l'IVAC o d'À Punt per a fer la nostra següent pel·lícula amb un poc de suport per fi, però va passar el mateix, no vam rebre cap ajuda de cap dels dos, al cap i a la fi estàvem al marge de la indústria, que ens havíem cregut! La pel·lícula va funcionar molt bé i es va poder rodar gràcies a la inestimable ajuda de l'Ajuntament d'Onil i l'estrenarem allí, al poble, a benefici de la societat d'alzhèimer, la sala estava a vessar i la pel·lícula va agradar molt, això ho vam repetir en més llocs sempre a benefici de les associacions d'alzhèimer corresponents, la gent reia i plorava durant l'hora i mitja que durava la pel·lícula i de nou vam acabar contentíssims amb el resultat.

Era rar que les quatre pel·lícules que havia fet m'agradaren i hagueren eixit tan bé, vaig començar a tenir por



Chelo Oñate y Ángel Puado, rodaje de *Mirando al mar* (2019). Fotografía de Carlos Coloma

tenido demasiada suerte con los resultados de las películas, no así con la financiación, teniendo en cuenta que nunca había recibido ninguna ayuda y que eran trabajos demasiado artesanales, aunque luego competían con películas de grandes presupuestos siempre en festivales.

Entonces paré un año y escribí una novela y dos obras de teatro, una de ellas sería mi quinta película *Bruno* el reto ahora sí que iba a ser muy loco, grabaríamos la película prácticamente en una ubicación, esto finalmente lo cambiamos en pleno rodaje, porque me di cuenta en seguida que la película necesitaba respirar, necesitaba salir de aquella sala, se ahogaba rodándola toda en un solo cuarto y además la rodaríamos en un fin de semana, viernes, sábado y domingo, y así lo hicimos, así nació *Bruno*. Ahora tras un año en el que he empezado a dar clases en la Universidad de Alicante me enfrento al rodaje de mi sexto largometraje y mientras decido que historias serán las que formarán parte de él, me he embarcado en mi primer largometraje documental sobre el teatro universitario.



Rodatge de *Nueve bares* (2016) amb Angel Puado, Adri y Fernando. Actors Eric Francés i Adriana Gil. Fotografía de Carlos Coloma

que la cinquena no isquera bé, alguna cosa havia de fallar ja, havia tingut massa sort amb els resultats de les pel·lícules, no amb el finançament, tenint en compte que mai havia rebut cap ajuda i que eren treballs massa artesanals, encara que després competien amb pel·lícules de grans pressupostos sempre en festivals.

Aleshores vaig parar un any i vaig escriure una novel·la i dues obres de teatre, una de les quals seria la meua cinquena pel·lícula, *Bruno*. El repte ara sí que seria molt boig, gravaríem la pel·lícula pràcticament en una ubicació, això finalment ho canviàrem en ple rodatge, perquè em vaig adonar de seguida que la pel·lícula necessitava respirar, necessitava eixir d'aquella sala, s'ofegava rodant-la tota en només una estança i, a més, la rodaríem en un cap de setmana, divendres, dissabte i diumenge, i així ho vam fer, així va nàixer *Bruno*. Ara, després d'un any en què he començat a fer classes en la Universitat d'Alacant, m'enfronto al rodatge del meu sisè llargmetratge i mentre decidisc quines històries seran les que en formaran part, m'he embarcat en el meu primer llargmetratge documental sobre el teatre universitari.



Ángel Puado en el rodaje de *Mirando al mar* (2019). Fotografía de Carlos Coloma

Ángel Puado en el rodatge de *Mirant a la mar* (2019). Fotografía de Carlos Coloma

Amo el cine independiente y no entiendo otro tipo de cine, es el cine más personal que hay, donde tú tomas las decisiones y tú te equivocas, donde el equipo se involucra muchísimo, sabiendo que nadie puede fallar porque no hay tiempo para ello ni presupuesto. Un cine donde se rueda rápido porque es lo más caro y donde se escribe y se monta tranquilo y con gran mimo, porque son las partes que no cuestan dinero y que darán forma a tu película de cine independiente a la que acabarás dedicándole un año de tu vida.

El cine independiente, es un cine valiente, casi suicida, donde muchos de sus directores se arruinan, es un cine al margen del mercado, un cine donde si cuenta con presupuesto es porque un productor se ha arriesgado

Estime el cinema independent i no entenc un altre tipus de cinema, és el cinema més personal que hi ha, on tu prens les decisions i tu t'equivoques, on l'equip s'involucra moltíssim i ningú pot fallar perquè no hi ha temps per a fer-ho ni pressupost. Un cinema en què es roda ràpid perquè és la part més cara i en què s'escriu i es munta tranquil i amb gran manyaga, perquè són les parts que no costen diners i que donaran forma a la teua pel·lícula de cinema independent a la qual acabaràs dedicant-li un any de ta vida.

El cinema independent és un cinema valent, quasi suïcida, en què molts dels seus directors s'arruïnen, és un cinema al marge del mercat, un cinema que si compta amb pressupost és perquè un productor s'ha ar-

con gran confianza en esa voz nueva que tiene algo que decir, en provincias esto es más complicado aún, porque esas productoras valientes lo tienen más difícil para encontrarte, luego está el cine independiente de bajo (o bajísimo) presupuesto donde es normalmente la misma persona el productor director y guionista el que apuesta por él mismo, levantando un proyecto que de otra manera nunca vería la luz. La mayoría de estos proyectos no llegan a ningún lado, imaginaros si no llegan los que tienen presupuesto para publicidad y actores conocidos, lo difícil que lo tienen estos otros proyectos.

Este cine vaga por festivales encontrando el éxito fuera de nuestras fronteras normalmente, si el producto que haces es bueno, aquí dentro de nuestro país si tú no eres conocido en la industria y no tienes actores conocidos en tu película lo tienes prácticamente imposible, esto normalmente lo aprendes a base de decepciones, una por email de rechazo de cada festival al que lo has mandado, en cambio fuera de casa, se produce el milagro, están aquellos festivales con los que hay que tener cuidado porque realmente no existen, pero hay otros muchos que buscan películas entretenidas y a los que les da igual que no tengas actores conocidos porque prácticamente no conocen a ninguno de nuestros actores, ahí es donde si tu historia es buena puedes llevarte una alegría.

Este es el cine que yo hago, cine Independiente de Bajo Presupuesto o más conocido como *Low Budget Film*. Un cine de locos apasionados.

riscat amb gran confiança en aquesta veu nova que té alguna cosa a dir; a les províncies açò és més complicat encara, perquè aquestes productores valentes ho tenen més difícil per a trobar-te. Després hi ha el cinema independent de baix (o baixíssim) pressupost en què és normalment la mateixa persona el productor, director i guionista el que hi aposta i alça un projecte que, d'altra manera, mai veuria la llum. La majoria d'aquests projectes no arriben a cap lloc, imagineu si no hi arriben els que tenen pressupost per a publicitat i actors coneguts, com de difícil que ho tenen aquests altres projectes.

Aquest cinema vaga per festivals i troba l'èxit fora de les nostres fronteres normalment. Si el producte que fas és bo, ací dins el nostre país, si tu no eres conegut en la indústria i no tens actors coneguts en la pel·lícula ho tens pràcticament impossible. Això normalment ho aprens a partir de decepcions, una per cada correu electrònic de rebuig de cada festival al qual l'has enviat. En canvi, fora de casa, es produeix el miracle, estan aquells festivals amb els quals cal anar amb compte perquè realment no existeixen, però n'hi ha molts altres que busquen pel·lícules entretingudes i als quals els té igual que no tingues actors coneguts perquè pràcticament no coneixen cap dels nostres actors, i ací és on, si la teua història és bona, pots dur-te una alegria.

Aquest és el cinema que jo faig, cinema independent de baix pressupost, més conegut com *low budget film*. Un cinema de bojos apassionats.

CONVERSACIÓN CON
DAVID VALERO Y
ADÁN ALIAGA

CONVERSA AMB
DAVID VALERO I
ADÁN ALIAGA

09

LUIS A. LÓPEZ BELDA

“La verdadera revolución estaría en coger una furgoneta con un proyector de 35mm, ir a un pueblo y ver juntos una película en la plaza”.

Conversación con David Valero y Adán aliaga

Luis A. López Belda

Profesor del Departamento de Comunicación y Psicología Social

La noche ya ha caído sobre la ciudad de Alicante en esta tarde de diciembre de 2025 cuando aparecen David Valero (San Vicente del Raspeig, 1977) y Adán Aliaga (San Vicente del Raspeig, 1969), cineastas alicantinos, colegas y cómplices en algunos proyectos audiovisuales. Forman una pareja curiosa, de caracteres muy diferentes pero inquietudes cercanas, que se retroalimentan, dando lugar a algunas de las obras cinematográficas más interesantes surgidas desde *la terreta*. Por fin hemos encontrado un hueco en nuestras apretadas agendas para tener una conversación sobre algunos aspectos de la industria audiovisual actual.

Tras unos sinceros saludos y la referencia obligada al tiempo que hacía que no nos vemos, les preguntó sobre el futuro de las salas de cine, ya que se han hecho públicos unos datos bastante aterradores de asistencia a las salas de 2025 en España: básicamente a lo largo de una semana en España va el 2% de la población al cine. Y además es un dato para coger con pinzas porque hay personas que acuden más de una vez a la semana al cine. Sin embargo, en Estados Unidos visita el cine el 6% de la población. Es decir, proporcionalmente va el triple de gente al cine en Estados Unidos y eso antes no era así, pues España, tradicionalmente, era un país donde la gente acudía mucho a la sala

“La verdadera revolució seria agafar una furgoneta amb un projector de 35 mm, anar a un poble i veure junts una pel·lícula en la plaça”

Conversa amb David Valero i Adán Aliaga

Luis A. López Belda

Professor del Departament de Comunicació i Psicologia Social

La nit ja ha caigut sobre la ciutat d'Alicant en aquesta vesprada de desembre de 2025 quan apareixen David Valero (Sant Vicent del Raspeig, 1977) i Adán Aliaga (Sant Vicent del Raspeig, 1969), cineastes alacantins, col·legues i còmplices en alguns projectes audiovisuals. Formen una parella curiosa, de caràcters molt diferents però inquietuds pròximes, que es retroalimenten i que han donat lloc a algunes de les obres cinematogràfiques més interessants sorgides des de *la terreta*. Per fi hem trobat un lloc en les nostres atapeïdes agendas per a tenir una conversa sobre alguns aspectes de la indústria audiovisual actual.

Després d'unes sinceres salutacions i la referència obligada al mateix temps que feia que no ens vèiem, els vaig preguntar sobre el futur de les sales de cinema, ja que s'han fet públiques unes dades bastant aterridores d'assistència a les sales el 2025 a Espanya: bàsicament, al llarg d'una setmana a Espanya, el 2% de la població va al cinema. I a més és una dada per a agafar amb pinces perquè hi ha persones que acudeixen més d'una vegada a la setmana al cinema. Tanmateix, als Estats Units visita el cinema el 6% de la població. És a dir, proporcionalment, va el triple de gent al cinema als Estats Units, i això abans no era així, perquè Espanya, tradicionalment, era un país on la

comercial. Y en relación a este asunto, les pregunto si prefieren que sus películas se vean en pantalla grande o que lo importante es que la gente las disfrute en plataformas o en su móvil o donde sea, pero que las vean.

Valero recalca al respecto que a él, como director le gusta que la gente disfrute sus películas en pantalla grande, en el cine, porque cree que es un momento en el que pueden desconectar un poco de la vida diaria y centrarse directamente en la pantalla, en las emociones. Además son sensaciones que comparten con el resto público y cree que debe ser como el inicio del recorrido, verlo en pantalla de cine y después que la vida de film continúe ya en plataformas. Pero le encantaría que siempre el inicio de su vida comercial fuera en el cine, en una sala con la pantalla más grande posible y las mejores condiciones de sonido que se puedan obtener.

Aliaga aporta al respecto que ahora Netflix parece que va a adquirir Warner y es un eslabón más de un proceso que se aceleró con la pandemia. Varias plataformas multiplicaron sus abonados y sacaron beneficio de la bajada de las audiencias en las salas. Eso se ha mantenido y los cines “es verdad que han bajado mucho en sus cifras de taquilla”. Pero, “como decía David, cuando abres la puerta de la sala de cine entras a una nueva dimensión, es una puerta dimensional que te lleva a otro universo. Y lo que está claro es que, por lo general, las películas se piensan, se escriben y se trabajan técnicamente con elementos técnicos de última tecnología para que la experiencia sea como un viaje, entonces, todo lo que no sea verlo en una pantalla a oscuras, no es lo mismo”.

gent acudia molt a la sala comercial. I en relació amb aquest assumpte, els pregunto si prefereixen que les seues pel·lícules es veges en pantalla gran o si allò important és que la gent les gaugisca en plataformes o en el mòbil o on siga, però que les veges.

Valero recalca sobre això que a ell, com a director, li agrada que la gent gaugisca les seues pel·lícules en pantalla gran, al cinema, perquè creu que és un moment en el qual poden desconectar un poc de la vida diària i centrar-se directament en la pantalla, en les emocions. A més, són sensacions que comparteixen amb la resta pública i creu que ha de ser com l'inici del recorregut, veure'l en pantalla de cinema i després que la vida de film continue ja en plataformes. Però li encantaria que sempre l'inici de la seua vida comercial fora en el cinema, en una sala amb la pantalla més gran possible i les millors condicions de so que es puguen obtenir.

Aliaga aporta sobre aquesta qüestió que ara Netflix sembla que adquirirà Warner i és una baula més d'un procés que es va accelerar amb la pandèmia. Diverses plataformes van multiplicar els seus abonats i van traure benefici de la baixada de les audiències a les sales. Això s'ha mantingut i els cinemes “és veritat que han baixat molt en les xifres de taquilla”. Però, “com deia David, quan obris la porta de la sala de cinema entres en una nova dimensió, és una porta dimensional que et porta a un altre univers. I el que és clar és que, en general, les pel·lícules es pensen, s'escriuen i es treballen tècnicament amb elements tècnics d'última tecnologia perquè l'experiència siga com un viatge, aleshores, tot el que no siga veure-les en una pantalla a les fosques no és el mateix”.

Es la caja negra tan especial que viene de la fotografía y la pintura, “es lo mismo en la sala que conocemos y eso no ha cambiado en cientos de años entonces, bueno, evidentemente el sonido cambiará y la calidad de imagen. Pero esa sensación”...Adán afirma que no conoce ahora mismo nada que te genere ese viaje emocional. De apagar el móvil, abrir la puerta y entrar en la caja oscura. “Bueno, veremos cómo evoluciona, evidentemente. No sé dentro de 500 años qué pasará” (entre risas).

Ambos señalan, sobre las salas, que es cierto que quizá habrá menos pantallas en el futuro pero no creen que desaparezcan, se complementarán con el *streaming*. Es decir, los cines se enfocarán en unas películas seleccionadas (acontecimientos comerciales y películas de autores reconocidos) potenciando el formato de cine club y charla-coloquio, proporcionando un valor añadido y un punto de encuentro entre personas con similares gustos e inquietudes. Y el *streaming* será para que todo ese contenido que mucha gente no puede ver en la sala de cine, porque o no va nunca o no tiene un cine cerca, esté a disposición desde tu casa.

Valero añade que lo malo de los *streaming* es que hay tanto contenido, es un océano de películas, que “a lo mejor tu película se pierde entre tantas otras” y Aliaga apunta que “muchas gente está horas hasta que selecciona la película que quiere ver en streaming y se les hacen las 11 de la noche y se va a dormir sin ver nada”... Es un mal moderno muy extendido. Por ello cree que justo la revolución estaría en coger una furgoneta con un proyector de 35mm, irse a un pueblo y proyectar la película en una pantalla. “Eso sí que es una revolución”. Lo que es cierto es que cada vez se

És la caixa negra tan especial que ve de la fotografia i la pintura, “és el mateix a la sala que coneixem i això no ha canviat en centenars d'anys, aleshores, bé, evidentment el so canviarà i la qualitat d'imatge. Però aquesta sensació...” Adán afirma que no coneix ara mateix res que et genere aquest viatge emocional que consisteix a apagar el mòbil, obrir la porta i entrar en la caixa fosca. “Bé, veurem com evoluciona, evidentment. No sé d'ací a cinc-cents anys què passarà” (entre rialles).

Els dos assenyalen, sobre les sales, que és cert que potser hi haurà menys pantalles en el futur, però no creuen que desapareguen, es complementaran amb l'estríming. És a dir, els cinemes s'enfocaran en unes pel·lícules seleccionades (esdeveniments comercials i pel·lícules d'autors reconeguts) que potenciaran el format de cinema club i xarrada-colloqui, i proporcionaran un valor afegit i un punt de trobada entre persones amb similars gustos i inquietuds. I l'estríming serà perquè tot aquest contingut que molta gent no pot veure a la sala de cinema, perquè o no hi va mai o no té un cinema a prop, estiga a disposició des de casa.

Valero afig que la part roïna dels estríming és que hi ha tant de contingut, és un oceà de pel·lícules, que “potser la teua pel·lícula es perd entre tantes altres”, i Aliaga apunta que “molta gent està hores fins que selecciona la pel·lícula que vol veure en estríming, se'ls fa les onze de la nit i s'adormirà sense veure res”. És un mal modern molt estès. Per això creu que just la revolució seria agafar una furgoneta amb un projector de 35 mm, anar a un poble i projectar la pel·lícula en una pantalla. “Això sí que és una revolució”. El que és cert és que cada vegada es roden més pel·lícules en format analògic, en

ruedan más películas en formato analógico, en formato de emulsión. Hay directores como Paul Thomas Anderson (PTA) o Tarantino que siguen rodando en formato analógico sus películas. A lo que Valero añade que, efectivamente ahí está la revolución actual del cine, pues hay mucha gente joven que no ha visto nunca una película proyectada en celuloide con sus texturas, su grano y el uso de la persistencia retiniana.

Pasó con *The Brutalist* en la sala que proyecta en 70 milímetros en España, el Phenomena de Barcelona. Una película que dura 4 horas con su descanso a las 2 horas y “vives realmente la sensación bestial con toda la sala llena y cola para entrar con mucha gente joven... una experiencia así no te la da nadie”. En definitiva han cerrado muchas salas pero también abren otras pequeñas, multiuso con librería, cafetería, etc

David señala al respecto que en su curso de dirección de cine muchos estudiantes jóvenes no habían visto nunca una película en 35mm. Ya vienen del digital. Para ellos es algo nuevo. Al respecto, Adán indica que siguen produciendo y rodando, en ocasiones, en analógico. Como David que rodó su corto *Niños que nunca existieron* en 35mm con mucho coraje... -“Y Una buena deuda bancaria” -añade Valero entre risas nerviosas-

“Lo que costó rodar eso. Pero bueno, luego dio sus frutos y valió la pena”

Otro tema que sale a la palestra es que hay mucho temor entre la comunidad cinéfila con esta posible compra de Warner por parte de Netflix a una mayor homogeneidad estética y por otro lado que aumente el número de películas que vayan directamente a plataforma.

format d'emulsió. Hi ha directors com Paul Thomas Anderson (PTA) o Tarantino que continuen rodant en format analògic les seues pel·lícules. Valero afig que, efectivament, ací rau la revolució actual del cinema, perquè hi ha molta gent jove que no ha vist mai una pel·lícula projectada en cel·luloide amb les seues textures, el seu gra i l'ús de la persistència retinal.

Va passar amb *The Brutalist* a la sala que projecta en 70 mil·límetres a Espanya, el Phenomena Experience de Barcelona. Una pel·lícula que dura 4 hores amb el descans a les 2 hores i “vius realment la sensació bestial amb tota la sala plena i cua per a entrar amb molta gent jove... una experiència així no te la dona ningú”. En definitiva, han tancat moltes sales però també n'obrin d'altres xicotetes, multiús amb llibreria, cafeteria, etc.

David assenyala que en el seu curs de direcció de cinema molts estudiants joves no havien vist mai una pel·lícula en 35 mm. Ja venen del digital. Per a ells, és una cosa nova. Sobre això, Adán indica que continuen produint i rodant, a vegades, en analògic. Com David, que va rodar el seu curt *Niños que nunca existieron* en 35 mm amb molt de coratge, i un bon deute bancari, afig Valero entre rialles nervioses.

“Com va costar rodar això! Però, bé, després va donar els seus fruits i va valdre la pena”.

Un altre tema que ix a la palestra és que hi ha molt de temor entre la comunitat cinèfila amb aquesta possible compra de Warner per part de Netflix a una major homogeneïtat estètica i, d'altra banda, que augmente el nombre de pel·lícules que vagen directament a plataforma.

Aliaga cree que cada película necesita su propia ventana, unas piden cine+streaming y otras sólo streaming. Y, claro, “hay un protocolo Netflix sobre qué cámaras, qué ópticas se deben usar... pero los cineastas seguirán buscando maneras de darle personalidad a sus obras”.

A Valero más que esa homogeneidad o la reducción de planos largos (tanto de duración como de distancia focal) lo que más le preocupa es el tema de la inmediatez, el miedo a que el público enseguida desconecte. Pone el ejemplo del proceso de dirección y edición de su exitoso film *Enemigos* y la sensación que tuvo de que “tenemos que atrapar al espectador enseguida, para no soltarlo durante toda la película, es como que o lo atrapas en 10 minutos o lo pierdes. Para un cine más autoral o *lento* es un reto saber que el espectador tiene la capacidad en su casa de pasar a otra película”

Aliaga apunta que quizá esa necesidad de inmediatez afecte más al cine escrito “bajo un paradigma clásico de tres actos, puntos de giro y demás”. Pero claro el cine es mucho más complejo y hay películas, por ejemplo, de Tarkovsky que no tienen ningún giro, pero que “son hipnóticas y tú estás ahí enganxado. Pero, claro, no se puede tener esa sensación si la estás viendo en el teléfono móvil”. Puede ser que ese cine es plataforma no funcione, pero “en nuestra experiencia con *Una quinta portuguesa* de Avelina Prat, nos dijeron que era una película en la que no pasaba nada, que no iba a funcionar en taquilla, luego se demostró que el boca-oreja funcionó y ha sido una de las más vistas en Filmin y tiene 18.000 comentarios”.

Y “en Filmin también se compete con mucho cine, pero enfocado a un cine

Aliaga creu que cada pel·lícula necessita la seua finestra, unes demanen cinema+estríming i altres només estríming. I, és clar, “hi ha un protocol Netflix sobre quines càmeres, quines òptiques s'han d'usar, però els cineastes continuaran buscant maneres de donar personalitat a les seues obres”.

A Valero, més que aquesta homogeneïtat o la reducció de plans llargs (tant de duració com de distància focal), allò que més li preocupa és el tema de la immediatesa, la por que el públic de seguida desconecte. Posa l'exemple del procés de direcció i edició del seu exitós film *Enemigos* i la sensació que va tenir que “hem d'atrapar l'espectador de seguida i no soltar-lo durant tota la pel·lícula, és com que o l'atrapes en 10 minuts o el perds. Per a un cinema més autoral o *lent* és un repte saber que l'espectador té la capacitat a sa casa de passar a altra pel·lícula”.

Aliaga apunta que potser aquesta necessitat d'immediatesa afecta més el cinema escrit “sota un paradigma clàssic de tres actes, punts de gir i la resta”. Però, és clar, el cinema és molt més complex i hi ha pel·lícules, per exemple, de Tarkovsky que no tenen cap gir, però que “són hipnòtiques i tu estàs ahí enganxat. Però, evidentment, no es pot tenir aquesta sensació si l'estàs veient en el telèfon mòbil”. Pot ser que aquest cinema en plataforma no funcione, però “en la nostra experiència amb *Una quinta portuguesa* d'Avelina Prat, ens van dir que era una pel·lícula en la qual no passava res, que no funcionaria en taquilla, després es va demostrar que el boca-orella va funcionar i ha sigut una de les més vistes en Filmin i té 18.000 comentaris”.

I “en Filmin també es competeix amb molt de cinema, però enfocat a un cinema més autoral”, recalca David. I

más autoral”, recalca David. Y luego está el caso de Sirat que “es una película de autor que ha costado 10 millones y ha funcionado muy bien pero claro sacar beneficio en un film de autor de presupuesto tan alto es complicado”.

Preguntado por si hay alguna explicación a porqué en películas similares en *target* de público, presupuesto, intenciones y promoción, unas funcionan en taquilla y otras se estrellan, Aliaga afirma que es “como un misterio, no lo sé, yo creo que nadie lo sabe. Nosotros hemos distribuido con Filmax *Una quinta portuguesa* con 100 copias y luego de 100 pasamos a 115, 120 porque funcionó bien el primer finde, que es fundamental. La estrategia era muy clara, era un *target* de mujeres a partir de cierta edad que van al cine, que son las que más van al cine, eso es estadístico y, a partir de ahí que se sembrara la semilla y que el boca o oreja funcionara, pero claro tampoco esperábamos que fuera cada vez más, tuvimos que ampliar copias”.

Se hizo una exploración de *targets* en Cineclubs, en conferencias, “Avelina se ha recorrido España haciendo charlas y de repente tenemos tres pases que están llenos de gente de centros sociales, asociaciones etc...pero luego eso se puede quedar ahí...dependes de la gente que sale de ver la película, que ha visto algo que le ha gustado y se lo comenta, a sus amigos, a sus familiares..”

Les señalo que otras cintas usan campañas promocionales potentes o buscan el beneplácito de *influencers* que recomienden la película a públicos objetivos muy concretos aunque David señala que: “a nosotros no nos funcionó” que también destaca la importancia que sigue teniendo el cartel ya que entre todas las cartelas que hay en

després hi ha el cas de *Sirât*, que “és una película d'autor que ha costat 10 milions i ha funcionat molt bé, però, és clar, traure benefici en un film d'autor de pressupost tan alt és complicat”.

Preguntat per si hi ha alguna explicació a per què en pel·lícules similars en *target* de públic, pressupost, intencions i promoció, unes funcionen en taquilla i altres s'estavellen, Aliaga afirma que és “com un misteri, no ho sé, jo crec que ningú ho sap. Nosaltres hem distribuït amb Filmax *Una quinta portuguesa* amb 100 còpies i després de 100 pasàrem a 115, 120 perquè va funcionar bé el primer cap de setmana, que és fonamental. L'estratègia era molt clara, era un *target* de dones a partir d'una certa edat que van al cinema, que són les que més van al cinema, això és estadístic i, a partir d'ací que se sembrara la llavor i que el boca-orella funcionara, però, és clar, tampoc esperàvem que anara cada vegada a més, vam haver d'ampliar còpies”.

Es va fer una exploració de públic objectiu en cineclubs, en conferències, “Avelina s'ha recorregut Espanya fent xarrades i, de sobte, tenim tres projeccions que estan plenes de gent de centres socials, associacions, etc., però després això es pot quedar ahí, depens de la gent que ix de veure la pel·lícula, que ha vist alguna cosa que li ha agradat i ho comenta als seus amics, als seus familiars”.

Els assenyalen que altres cintes usen campanyes promocionals potents o busquen el beneplàcit d'influenciadors que recomanen la pel·lícula a públics objectius molt concrets, encara que David assenyalen que “a nosaltres no ens va funcionar”, i també destaca la importància que continua tenint el cartel, ja que entre totes les cartelles que hi ha en una multisala, el cartel

una multisala, el cartel ayuda a decidir al público indeciso, el que ha decidido pasar la tarde en el cine pero no va con la película pensada. Al cinéfilo esto le puede resultar raro pero un porcentaje nada despreciable del público sigue eligiendo así en qué sala se acaba metiendo.

Adán añade que tenían un cartel muy de autor, muy bonito con los azulejos portugueses pero “nos dijeron que se tenía que ver la quinta y a los actores” y al final la distribuidora decidió un poco la línea porque también tienen mucha experiencia al respecto. Mientras David señala que hubo muchas conversaciones al respecto del cartel de *Enemigos* para “decidir la carga de violencia que se debía inferir de él, para representar bien a la cinta y al mismo tiempo no transmitir una falsa sensación de película de adolescentes violentos cuando no lo es, pues habla de sentimientos y del perdón y así no ahuyentar a un público de mayor edad”.

Otro tema primordial y que ya ha salido en la conversación de forma tangencial pero en el que vale la pena insistir es la edad media del público en salas y la sensación de falta de cinefilia entre los más jóvenes. Los tres constatamos que, especialmente entre semana, somos los más jóvenes en la sala y eso que ya rondamos los 50.

Ambos señalan que en su infancia y juventud el cine llegaba al salón, encendiendo un electrodoméstico. Aliaga recuerda: “Poníamos la tele y ahí teníamos la historia del cine”. Es verdad que ahora, con las plataformas, tienes acceso a mucha oferta pero también es cierto que el cine compite con muchas otras opciones de ocio. Antes, la historia del cine te la encontrabas en la 2, en Antena 3, incluso en Tele 5. “Aún tengo

ayuda a decidir al público indecís, aquell que vol passar la vesprada al cinema però no hi va amb la pel·lícula pensada. Al cinèfil això li pot resultar rar, però un percentatge gens menyspreable del públic continua triant així a quina sala s'acaba ficant.

Adán afig que tenien un cartell molt d'autor, molt bonic, amb els taulells portuguesos, però “ens van dir que s'havia de veure la quinta i els actors” i al final la distribuïdora va decidir un poc la línia perquè també tenen molta experiència en això. Mentre David assenyalen que va haver-hi moltes converses sobre el cartell d'*Enemigos* per a “decidir la càrrega de violència que se n'havia d'inferir, per a representar bé la cinta i, al mateix temps, no transmetre una falsa sensació de pel·lícula d'adolescents violents quan no ho és, perquè parla de sentiments i del perdó, i així no espantar un públic de més edat”.

Un altre tema primordial i que ja ha eixit en la conversa de manera tangencial però en el qual val la pena insistir és l'edat mitjana del públic en sales i la sensació de falta de cinefilia entre els més joves. Els tres constatem que, especialment entre setmana, som els més joves a la sala, i això que ja rondem els 50.

Els dos assenyalen que en la seua infància i joventut el cinema arribava al saló encenent un electrodomèstic. Aliaga recorda: “posàvem la tele i ahí teníem la història del cinema”. És veritat que ara, amb les plataformes, tens accés a molta oferta, però també és cert que el cinema competeix amb moltes altres opcions d'oci. Abans, la història del cinema te la trobaves en la 2, en Antena 3, fins i tot en Tele 5. “Encara tinc alguna cinta de VHS amb pel·lícules gravades amb el logo d'aquestes cadenes”.

alguna cinta de VHS con películas grabadas con el logo de estas cadenas”.

Valero ahonda en ello: “Ponías la tele y ahí estaban las series y películas. Era un evento la emisión por vez primera de ciertos *hits* y esperabas toda la semana para verla ese día y a esa hora”...ver una película resultaba algo mucho más especial que ahora y había pocas otras cosas que hacer en lo que a ocio se refiere: bolera, recreativos, pubs y los propios cines.. Ahora la gente lo consume de otro modo y las películas son una de las muchas cosas que puedes hacer como ocio. En la actividad en redes sociales de cualquier joven o adolescente, el cine no es algo prioritario ni forma parte necesaria de su canon cultural. No es mejor ni peor, simplemente es diferente. “O sea, para ellos ver una película en el cine, comerse una hamburguesa, ir al gimnasio, hacerse una foto en el puerto, es lo mismo. Es una experiencia más. Y el cine para nosotros era único, mágico... Quizá también porque como decimos no había mucho más. No había mucha experiencia mística”.

“Intentamos ir al cine siempre que podemos. Una vez a la semana creo que voy. No es mucho, pero.. últimamente a ver películas infantiles” indica Valero mientras que Adán bromea al respecto señalando que se debe a la “conjuntura sociopolítica de la actualidad de Valero...es la realidad de los progenitores actuales con hijos e hijas pequeños”

Valero indica: “¿Qué podemos hacer entonces? Yo creo que el cine tiene que estar en la escuela. Se tienen que hacer muestras de cine, explicar lo que es, charlas, conferencias...Despertar la curiosidad y el amor por el cine. Quizá más necesario que una asignatura de cine como tal en plan formal. Pero si continuas actividades para despertar



David Valero, director de *Enemigos* (2025).
Fotografía de Alberto Oliver

Valero aprofundeix en això: “posaves la tele i ahí estaven les sèries i pel·lícules. Era un esdeveniment l'emissió per primera vegada d'uns certs *hits* i esperaves tota la setmana per a veure-la eixe dia i a eixa hora”. Veure una pel·lícula resultava una cosa molt més especial que ara i hi havia poques altres coses a fer quant a oci: pista de bitles, recreatius, pubs i els mateixos cinemes.. Ara la gent ho consumeix d'una altra manera i les pel·lícules són una de les moltes coses que pots fer com a oci. En l'activitat en xarxes socials de qualsevol jove o adolescent, el cinema no és una cosa prioritària ni forma part necessària del seu cànon cultural. No és millor ni pitjor, simplement és diferent. “És a dir, per a ells veure una pel·lícula al cinema, menjar-se una hamburguesa, anar al gimnàs, fer-se una foto en el port és el mateix. És una experiència més. I el cinema per a nosaltres era únic, màgic. Potser també perquè, com diem, no hi havia molt més. No hi havia molta experiència mística”.



David Valero en un descanso de rodaje.
Fotografía de Juanma Bernabeu

el amor, la curiosidad y el interés por el cine”

Respecto a las nuevas tendencias Adán comenta que Televisión Valenciana ha sacado por primera vez una convocatoria de serie en vertical para teléfonos móviles. Luego, está TikTok, de capital chino, que ha provocado que directores de Hollywood se hayan pasado a los micro dramas en vertical¹ y que “lo están petando con audiencias de cientos de millones y, además, cada mes ruedan una serie nueva. Hace poco Antena 3 ha estrenado su primera serie en vertical para móvil”.

Finalmente sale el inevitable tema de la IA y cómo influye en su trabajo. David afirma que en su caso particular la IA le beneficia muchísimo a la hora de escribir porque realmente “a mí siempre me ha costado mucho escribir y con la IA es una herramienta que me facilita y me ayuda a estar mucho muy enganchado a la hora de trabajar, he estado como hasta catorce horas escribiendo con la IA porque le pones una premisa

¹ Miniseries de capítulos cortos (1-3 min), diseñadas para verse en el móvil, adaptando el formato de consumo rápido de la app, con tramas directas (drama, comedia) que imitan la experiencia de los Reels o vídeos de la plataforma, y se encuentran en apps como Drama Box/Real Short o directamente en TikTok

“Intentem anar al cinema sempre que podem. Una vegada a la setmana crec que hi vaig. No és molt, però últimament a veure pel·lícules infantils”, indica Valero mentre que Adán fa broma sobre això i assenjala que es deu a la “conjuntura sociopolítica de l'actualitat de Valero, és la realitat dels progenitors actuals amb fills i filles petits”.

Valero indica: “què podem fer aleshores? Jo crec que el cinema ha de ser a l'escola. S'han de fer mostres de cinema, explicar què és, xarrades, conferències... Encuriosir i l'amor pel cinema, potser més necessari que una assignatura de cinema com a tal en pla formal. Però sí activitats per a despertar l'amor, la curiositat i l'interès pel cinema”.

Pel que fa a les noves tendències, Adán comenta que la televisió valenciana ha tret per primera vegada una convocatòria de sèrie en vertical per a telèfons mòbils. Després hi ha TikTok, de capital xinès, que ha provocat que directors de Hollywood s'hagen passat als microdramas en vertical¹ i que “ho estan *petant* amb audiències de centenars de milions i, a més, cada mes roden una sèrie nova. Fa poc Antena 3 ha estrenat la seua primera sèrie en vertical per a mòbil”.

Finalment, ix l'inevitable tema de la IA i com influeix en el seu treball. David afirma que, en el seu cas particular, la IA el beneficia moltíssim a l'hora d'escriure perquè realment “a mi sempre m'ha costat molt escriure i la IA és una eina que em facilita i m'ajuda a estar molt molt enganxat a l'hora de treba-

¹ Minisèries de capítols curts (1-3 min), dissenyades per a ser vistes en el mòbil, que adapten el format de consum ràpid de l'app, amb trames directes (drama, comèdia) que imiten l'experiència dels *reels* o vídeos de la plataforma i es troben en aplicacions com ara Drama Box/Real Short o, directament, en TikTok.

con mucha información y luego tú la vas educando, tardas tiempo pero no tanto como antes. Una vez que tengo un borrador de partida es mucho más fácil crear, fabular, narrar...”

Por su parte Aliaga afirma que él prefiere el método tradicional de encerrarse a escribir lo más alejado de todo cuanto le sea posible pero valora la ayuda de la IA para temas más mecánicos como la elaboración de dossieres de proyectos, exigidos tanto por convocatorias oficiales como por productoras.

Con este panorama actual descrito a lo largo de la entrevista, se hace obligatorio preguntar por las dificultades para hacer cine en España y más desde la periferia de la península como en el caso de Alicante. Al respecto, ambos coinciden en que, con las nuevas formas de comunicación interpersonal y la nueva cercanía con Madrid, gracias al AVE, se hace posible trabajar desde Alicante y desplazarse a la capital cuando se hace necesario. “Afortunadamente, ha sido un cambio enorme para mejor. Antes de esa conexión ferroviaria, era inviable pretender forjarse una carrera en el audiovisual sin establecerse definitivamente en Madrid o, como mucho, Barcelona. Ahora sigue siendo difícil, y de hecho muchos cineastas siguen yéndose a vivir a la capital, pero se puede conseguir con imaginación y paciencia” comentan ambos autores.

Así, después de más de una hora conversando, nos despedimos y cada uno sigue su camino. Al cruzar el umbral del local donde hemos tenido la conversación pienso que su nombre “El impulso heroico y la dimensión insondable” es totalmente adecuado para definir, respectivamente, la decisión de seguir haciendo cine en nuestros días y el hecho mismo del séptimo arte.

llar, he estat fins a catorze hores escrivint amb la IA perquè li poses una premissa amb molta informació i després tu la vas educant, tardes temps, però no tant com abans. Una vegada que tinc un esborrany de partida, és molt més fàcil crear, fabular, narrar...”

En canvi, Aliaga afirma que ell prefeix el mètode tradicional de tancar-se a escriure allunyat de tot, però valora l'ajuda de la IA per a temes més mecànics com l'elaboració de dossiers de projectes exigits tant per les convocatòries oficials com per productores.

Amb aquest panorama actual descrit al llarg de l'entrevista, es fa obligatori preguntar per les dificultats per a fer cinema a Espanya, i més des de la perifèria de la península com en el cas d'Alacant. Sobre això, els dos coincideixen que, amb les noves formes de comunicació interpersonal i la nova proximitat amb Madrid, gràcies a l'AVE, es fa possible treballar des d'Alacant i desplaçar-se a la capital quan es fa necessari. “Afortunadament, ha sigut un canvi enorme per a millor. Abans d'aquesta connexió ferroviària, era inviable pretendre forjar-se una carrera en l'audiovisual sense establir-se definitivament a Madrid o, com a molt, Barcelona. Ara continua sent difícil, i de fet molts cineastes continuen anant a viure a la capital, però es pot aconseguir amb imaginació i paciència”, comenten els dos autors.

Així, després de més d'una hora conversant, ens acomiadem i cadascú segueix el seu camí. En travessar el llindar del local on hem tingut la conversa, penso que el nom “l'impuls heroic i la dimensió insondable” és totalment adequat per a definir, respectivament, la decisió de continuar fent cinema en els nostres dies i el fet mateix del setè art.



Adán Aliaga, cineasta alicantino y productor.
Fotografía de Juanma Bernabeu

Adán Aliaga, cineasta alacantí i productor.
Fotografía de Juanma Bernabeu

CINE EN PANDEMIA: EL COVER EN LA NOCHE DEL RODAJE DONDE TODO CAMBIÓ

CINEMA EN PANDÈMIA: EL COVER EN LA NIT DEL RODATGE ON TOT VA CANVIAR

170



ANA LEHTOLA

Rodaje nocturno en la Playa de Levante, Rincón de Loix, Benidorm. Marzo de 2020

Cine en pandemia: El Cover en la noche del rodaje donde todo cambió.

Ana Lehtola
Productora de cine y televisión

Era una noche muy fría en Benidorm el 11 de marzo de 2020, la que al fin y a la postre sería la última del rodaje. Fue ese día cuando la Organización Mundial de la Salud declaró el brote de Covid-19 como pandemia mundial. En los días siguientes se cerraron la mayoría de las empresas y las instituciones públicas, salvo las más imprescindibles, y comenzaría el confinamiento de la población en todos los hogares del país. Todo el equipo estaba nervioso y no era para menos. Tuve la suerte de caer en este rodaje por casualidad, contratada como figurante. Yo entonces vivía en Helsinki y no tendría que haber estado ahí. Tenía la intuición de que, si pasaba algo, Finlandia sería un lugar más seguro, aunque nadie hubiera podido imaginar lo que estaba por llegar. Por otro lado, las noticias que nos llegaban de China, ese video en Time lapset de una construcción faraónica, que en el resto del mundo habría tardado años en construirse y en pocas semanas ya tenían listo, no auguraba nada bueno. Aún con la globalización, resulta paradójico que, entre países y continentes, ocurra lo mismo con las personas que con las enfermedades, solemos verlas como ajenas o muy lejanas, nunca piensas que te va a tocar a ti. La pregunta que sobrevolaba el plató en el que se había convertido el hotel Ambassador era: ¿y ahora que hacemos? Para mí la respuesta era sencilla: cada uno a su casa; y así fue. Terminamos sobre las cinco y a las seis de la madrugada recogimos nuestras cosas y nos marchamos cada uno a nuestra casa y el grueso del equipo a su habitación de hotel.

En el rodaje me encontré con Aitana Ozaieta, que se dedica sobre todo a la dirección de arte en el set. Usa la fotografía como clave para no perder el ra-

Cinema en pandèmia: El Cover en la nit del rodatge on tot va canviar

Ana Lehtola
Productora de cinema i televisió

Era una nit molt freda a Benidorm l'11 de març de 2020, la que al remat seria l'última del rodatge. Va ser aquest dia quan l'Organització Mundial de la Salut va declarar el brot de COVID-19 com a pandèmia mundial. En els dies següents es van tancar la majoria de les empreses i les institucions públiques, excepte les més imprescindibles, i començaria el confinament de la població en totes les llars del país. Tot l'equip estava nerviós i no era per a menys. Vaig tenir la sort de caure en aquest rodatge per casualitat, contractada com a figurant. Jo en aquell moment vivia a Hèlsinki i no havia d'haver estat ací. Tenia la intuïció que, si passava alguna cosa, Finlàndia seria un lloc més segur, encara que ningú haguera pogut imaginar allò que estava per arribar. D'altra banda, les notícies que ens arribaven de la Xina, eixe vídeo en *time lapset* d'una construcció faraònica que en la resta del món hauria tardat anys a construir-se i en poques setmanes ja el tenien llest, no augurava res bo. A pesar de la globalització, resulta paradoxal que, entre països i continents, ocorreges el mateix amb les persones que amb les malalties, solem veure-les com a aliens o molt llunyanes, mai penses que et tocarà a tu. La pregunta que sobrevolava el plató en el qual s'havia convertit l'hotel Ambassador era: i ara què fem? Per a mi, la resposta era senzilla: cadascú a sa casa, i així va ser. Acabarem sobre les cinc, i a les sis de la matinada vam arrebregar les nostres coses i vam marxar cadascú a la nostra casa i el gruix de l'equip a la seua habitació d'hotel.

En el rodatge em vaig trobar amb Aitana Ozaieta, que es dedica sobretot a la direcció d'art en el set. Usa la fo-

cord, esa relación de continuidad entre los diferentes planos de una filmación a fin de que no rompan la ilusión de secuencia ni la verosimilitud. Su origen viene del francés "raccord", propiamente conexión. Que exista conexión entre un plano y otro porque de eso se trata, de saber cómo quedó todo en el plano anterior, la escena, la posición de los objetos como quedaron grabados en la secuencia anterior. Esta continuidad es lo que da realismo y credibilidad a la película. Sin que nuestro ojo perciba el encuadre correcto nada tiene sentido, notamos un salto, un fallo y es tan fácil equivocarse. Que de un día para otro tengas que haber movido vasos, jarrones, o cualquier otro elemento de detalle complica mucho el trabajo. Normalmente todo se queda como está, no se toca, procura no manipularse y si se hace, se pone una marca. La fotografía en los rodajes es una herramienta fundamental para todo este trabajo, para saber cómo está enmarcada una escenografía y para que el montaje de la película tenga consistencia. Hay muchas personas muy sensibles a los cambios, otras no se dan ni cuenta, pero la mayoría sí y más si te dedicas al mundo del cine. Y luego está el trabajo del foto fija:

El fotógrafo fijo, o fotógrafo de unidad, es un especialista dedicado a capturar imágenes estáticas durante la producción de películas, programas de televisión y otros proyectos audiovisuales. Su enfoque principal es crear fotografías que no formarán parte de la secuencia visual final, sino que se utilizarán con fines promocionales, publicitarios y documentales. Este profesional trabaja en estrecha colaboración con el equipo de filmación, aportando una perspectiva única y artística a la narrativa visual de la producción (Equipo de redacción, sf).

Normalmente la gente del equipo tiene prohibido sacar fotografías durante el rodaje, para eso ya está el fotógrafo

tografía com a clau per a no perdre el ràcord, eixa relació de continuïtat entre els diferents plans d'una filmació a fi que no trenquen la il·lusió de seqüència ni la versemblança. El seu origen ve del francès, *raccord*, pròpiament connexió. Que existisca connexió entre un pla i un altre perquè d'això es tracta, de saber com va quedar tot en el pla anterior, l'escena, la posició dels objectes com van quedar gravats en la seqüència anterior. Aquesta continuïtat és el que dona realisme i credibilitat a la pel·lícula. Sense que el nostre ull perceba l'enquadrament correcte, res té sentit, notem un salt, un error i és tan fàcil equivocar-se. Que d'un dia per a un altre hages d'haver mogut gots, pitxers o qualsevol altre element de detall complica molt el treball. Normalment, tot es queda com està, no es toca, procura no manipular-se i, si es fa, es posa una marca. La fotografia en els rodatges és una eina fonamental per a tot aquest treball, per a saber com està emmarcada una escenografia i perquè el muntatge de la pel·lícula tinga consistència. Hi ha moltes persones molt sensibles als canvis, altres no se n'adonen, però la majoria sí, i més si et dediques al món del cinema. I després està el treball del foto fixa:

El fotógrafo fijo, o fotógrafo de unidad, es un especialista dedicado a capturar imágenes estáticas durante la producción de películas, programas de televisión y otros proyectos audiovisuales. Su enfoque principal es crear fotografías que no formarán parte de la secuencia visual final, sino que se utilizarán con fines promocionales, publicitarios y documentales. Este profesional trabaja en estrecha colaboración con el equipo de filmación, y aporta una perspectiva única y artística a la narrativa visual de la producción (Equipo de redacción, s/d).

Normalment la gent de l'equip té prohibit fer fotografies durant el rodatge,

fijo. Sin embargo, aquella noche no era una noche de rodaje cualquiera, nadie sabía qué sucedería. La pandemia esos días ya había cambiado el protocolo, el gel hidroalcohólico entró en nuestras vidas y por supuesto también en los rodajes. Las mascarillas todavía no habían entrado en el juego, ni siquiera existían en el mercado, al igual que los PCR. Lo delicado de la situación bien merecía sacar unas fotos, aunque sólo fuera para documentar el momento histórico. Tengo una foto del equipo reunido en círculo debatiendo la cuestión que refleja bastante bien la tensión del momento (Imagen 1).

El Cover es una película para artistas de guerrilla, músicos con sed de éxito, con ilusiones, como los de todas las personas que desean vivir de lo que les gusta. Dani (Àlex Monner), el protagonista, ha crecido en un hogar donde la música siempre ha estado presente, pero también el miedo al fracaso. Por temor a repetir la inestabilidad que vivieron sus padres, prefiere ganarse la vida como camarero antes que malvivir de su sueño. Pero llega el verano y Benidorm se llena de cantantes y músicos que actúan en bares, hoteles y locales nocturnos. Allí Dani conocerá a Sandra (Marina Salas), una joven que regresa de Reino Unido para hacer la temporada como cantante de covers, en un encuentro que transformará su manera de entender la vida y le dará la valentía de enfrentarse al público en el escenario.

La productora Nadie es Perfecto llevaba desde febrero rodando en Benidorm. Trabajé varias noches sueltas durante dos semanas del mes de marzo, en el barrio que llamamos de la "zona guiri" en la playa de Levante, hacia el Rincón de Loix (Imagen 2). Según de la Rosa se estrenaba como director y se notaba. Estaba con los nervios a flor de piel y al mismo tiempo con ese brillo en los ojos del director novel. De la Rosa se dio a conocer por la serie *Aida* y tiene una larga trayectoria como actor. Aquella noche, cuando salí del rodaje, pensé

per a fer-ho ja està el fotògraf fix. Tanmateix, aquella nit no era una nit de rodatge qualsevol, ningú sabia què succeiria. La pandèmia aquests dies ja havia canviat el protocol, el gel hidroalcohòlic entrà en les nostres vides i, per descomptat, també en els rodatges. Les màscares encara no havien entrat en el joc, ni tan sols existien en el mercat, com les PCR. La delicadesa de la situació bé mereixia traure unes fotos, encara que només fora per a documentar el moment històric. Tinc una foto de l'equip reunit en cercle debatent la qüestió que reflecteix bastant bé la tensió del moment (imatge 1).

El Cover és una pel·lícula per a artistes de guerrilla, músics amb set d'èxit, amb il·lusions, com els de totes les persones que desitgen viure d'allò que els agrada. Dani (Àlex Monner), el protagonista, ha crescut en una llar en què la música sempre ha estat present, però també la por al fracàs. Per temor a repetir la inestabilitat que van viure els seus pares, prefereix guanyar-se la vida com a cambrer abans que malviure del seu somni. Però arriba l'estiu i Benidorm s'ompli de cantants i músics que actuen en bars, hotels i locals nocturns. Allí Dani coneixerà Sandra (Marina Salas), una jove que torna del Regne Unit per a fer la temporada com a cantant de covers, en una trobada que transformarà la seua manera d'entendre la vida i li donarà la valentia d'enfrontar-se al públic en l'escenari.

La productora Nadie es Perfecto estava des de febrer rodant a Benidorm. Vaig treballar diverses nits soltes durant dues setmanes del mes de març en el barri que anomenem la zona guiri a la platja de Llevant, cap al Racó de l'Oix (imatge 2). Segun de la Rosa s'estrenava com a director i es notava. Estava amb els nervis a flor de pell i, al mateix temps, amb aquesta brillantor en els ulls de director novell. De la Rosa es va donar a conèixer per la sèrie *Aida* i té una llarga trajectòria com a actor. Aquella nit, quan vaig eixir del rodatge,



Reuni3n del equipo en el exterior del Hotel Ambassador, Benidorm. Marzo de 2020

que esta ser3a una de las pel3culas que no llegan a salir de un caj3n, que no llegar3an a rodarlo todo y faltaria metraxe para que el montaje final tuviese un sentido coherente. Aquella noche conoc3 en persona a Kiko Mart3nez, el productor ejecutivo de la productora. Iba de negro, entr3 a la piscina del hotel donde est3bamos rodando y se fue como una flecha hacia Jos3 Luis Jim3nez, antiguo compa3ero en Ciudad de la Luz, el productor de la pel3cula.

El equipo de fotograf3a estaba dirigido por Santiago Racaj y asistido por Amando Crespo como operador de steadicam y Johnny Yebra, todos con amplia experiencia en largometrajes, documentales, publicidad y videoclips. Una fotograf3a que, por un lado, en esta pel3cula usa planos cercanos, con poca profundidad de campo, para ganar verosimilitud en el testimonio, para mantenernos identificados con el protagonista; y, por otro lado, planos generales, dando rienda suelta a diafragmas que hacen eterna la profundidad de campo, para mostrar la belleza paisaj3stica desde la Cola del Caballo, una zona donde se puede divisar Benidorm desde lo alto. Con mucho tino dan un buen resultado para dejar no s3lo una postal de la ciudad, sino para acompa3ar en los *travelings* al protagonista y al resto del reparto en sus conflictos internos, en especial el de Dani; su miedo al fracaso le enmarca en Benidorm, el lugar id3neo, donde

vaig pensar que aquesta seria una de les pel3cules que no arriben a eixir d'un calaix, que no arribarien a rodar-ho tot i faltaria metratge perquè el muntatge final tinguera un sentit coherent. Aquella nit vaig conèixer en persona Kiko Mart3nez, el productor executiu de la productora. Vestia de negre, va entrar a la piscina de l'hotel on est3vem rodant i se'n va anar directe cap a Jos3 Luis Jim3nez, antic company en Ciutat de la Llum, el productor de la pel3cula.

L'equip de fotografia estava dirigit per Santiago Racaj i assistit per Amando Crespo com a operador de steadicam i Johnny Yebra, tots amb àmplia experi3ncia en llargmetratges, documentals, publicitat i videoclips. Una fotografia que, d'una banda, en aquesta pel3cula usa plans pr3xims, amb poca profunditat de camp, per a guanyar versemblan3a en el testimoniatge, per a mantenir-nos identificats amb el protagonista; i, d'altra banda, plans generals, que donen curs a diafragmes que fan eterna la profunditat de camp per a mostrar la bellesa paisatg3stica des de la Punta del Cavall, una zona on es pot albirar Benidorm des dalt. Amb molt d'encert donen un bon resultat per a deixar no sols una postal de la ciutat, sin3 per a acompa3ar en els *travelings* el protagonista i la resta del repartiment en els seus conflictes interns, especialment el de Dani; la seua por al fracàs l'emmarca a Benidorm, el lloc idoni, on et pots equivocar i no passa res. Benidorm és el parad3s de tots els artistes musicals de covers i imitadors, el lloc amb m3s escenaris per metre quadrat, el nostre BeniYork. Per aix3 la comparaci3 en la pel3cula d'aquesta ciutat alacantina amb Las Vegas. Vaig tenir la sort de criar-me a prop, a la Vila Joiosa i Altea, i va haver-hi una època en què no es valorava la capacitat d'aquesta ciutat per a donar entreteniment, diversió i molts platons amb localitzacions de pel3cula, com aquesta que va utilitzar la platja de Llevant per a escenes nocturnes, amb aquesta fre-

te puedes equivocar y no pasa nada. Benidorm es el para3iso de todos los artistas musicales de covers e imitadores, el lugar con m3s escenarios por metro cuadrado, nuestro "BeniYork". De ah3 la comparaci3n en la pel3cula de esta ciudad alicantina con Las Vegas. Tuve la suerte de criarme cerca, en Villajoyosa y Altea, y hubo una època en que no se valoraba la capacidad de esta ciudad para dar entretenimiento, diversión y muchos plat3s con localizaciones de pel3cula, como esta que utiliz3 la playa de Levante para escenas nocturnas, con esa fr3a humedad que te cala hasta los huesos por muy abrigado que vayas (Imagen 3).

Esas noches previas al cierre del rodaje se alternaban con el hotel, donde pasaban las actrices de figuraci3n para caracterizarse de Madonna, Amy Winehouse o de cualquier otra artista mundialmente famosa. Pero el Covid cambi3 el guion, cambi3 escenas que cost3 bastante rodar y que no pudieron exhibirse en la gran pantalla. Como sucedi3 con *The Batman* (Matt Reeves, 2022), *Avatar: The Way of Water* (James Cameron, 2022), *Mission: Impossible – Dead Reckoning* (Christopher McQuarrie, 2023), y otras pel3culas espa3olas como *Madres paralelas* (Pedro Almod3var, 2021), *Las leyes de la frontera* (Daniel Monz3n, 2021) o *El buen patr3n* (Fernando Le3n de Aranoa, 2021), la suspensi3n abrupta de un rodaje por la pandemia causa efectos devastadores en las producciones, pero al mismo tiempo obliga a hacer de la desgracia una virtud. As3 lo explica Kiko Mart3nez con el rodaje de *El Cover*:

Nosotros ten3amos m3s de la mitad de la pel3cula rodada y nos dio tiempo para analizar el material, para ver un poco la pel3cula con m3s tranquilidad hacia donde caminaba y, bueno, tambi3n tuvimos que tomar decisiones al reanudar la producci3n, como cargarnos localizaciones ya elegidas, porque ya no val3an, porque hab3amos perdido la localizaci3n,



Rodatge nocturn a la Platja de Llevant, Rinc3n de Loix, Benidorm. Març de 2020

da humitat que se't fica fins als ossos per molt abrigat que vages (imatge 3).

Aquestes nits pr3vies al tancament del rodatge s'alternaven amb l'hotel, on passaven les actrius de figuraci3n per a caracteritzar-se de Madonna, Amy Winehouse o de qualsevol altra artista mundialment famosa. Però la COVID va canviar el gui3, va canviar escenes que costaren bastant rodar i que no van poder exhibir-se en la pantalla gran. Com va succeir amb *The Batman* (Matt Reeves, 2022), *Avatar: The Way of Water* (James Cameron, 2022), *Mission: Impossible – Dead Reckoning* (Christopher McQuarrie, 2023), i altres pel3cules espanyoles com ara *Madres paralelas* (Pedro Almod3var, 2021), *Las leyes de la frontera* (Daniel Moz3n, 2021) o *El buen patr3n* (Fernando Le3n de Aranoa, 2021), la suspensi3n abrupta d'un rodatge per la pand3mia causa efectes devastadors en les producci3ns, però al mateix temps obliga a fer de la desgr3cia una virtut. Aix3 ho explica Kiko Mart3nez amb el rodatge d'*El Cover*:

Nosotros ten3amos m3s de la mitad de la pel3cula rodada y nos dio tiempo para analizar el material, para ver un poco la pel3cula con m3s tranquilidad hacia donde caminaba y, bueno, tambi3n tuvimos que tomar decisiones al reanudar la producci3n, como car-

pero también reflexionar en torno a lo grabado, eliminar unas escenas, plantear otras. De hecho, un rodaje que iba a ser mitad en Madrid, mitad en Benidorm, acabó siendo todo en Benidorm. Nos sirvió un poco para rediseñar la película, porque teníamos mucho tiempo.¹

Una comedia romántica con la música como co-protagonista.

A pesar de lo que afirma la página web Filmaffinity y la propia productora de la película,² *El Cover* no es un musical como puede serlo por ejemplo *Grease* (Randal Kleiser, 1978), *Evita* (Alan Parker, 1996), *Chicago* (Rob Marshall, 2002) o *La La Land* (Damien Chazelle, 2016), sino una película con números musicales en la línea de *Escuela de rock* (Richard Linklater, 2003), *Lost in Translation* (Soffia Coppola, 2003), *Canta* (Garth Jennings y Christophe Lourdelet, 2016) o *Bohemian Rhapsody* (Bryan Singer, 2018). Es cierto que en *El Cover* existen numerosas secuencias de música intradiegetica, en la que se interpretan temas de grupos y artistas como The Killers, Erasure, Amy Winehouse, Lady Gaga, Shirley Bassey, Gloria Gaynor, Fun, La Marelu, Loquillo, Antonio Vega, Nena Daconte y Raphael, que no es poco. Pero a diferencia del musical, en esta película no se interrumpe la narrativa con una canción y un espectáculo que quiebra las convenciones del realismo cinematográfico.

Al igual que *Lokomía* (2024), una de sus últimas producciones, Kiko Martínez también reconoce que *El Cover* tiene esa vertiente musical, pero no es un musical, ni lo pretendía ser. Era una historia de dos chicos, un chico y

garnos localizaciones ya elegidas, porque ya no valían, porque habíamos perdido la localización, pero también reflexionar en torno a lo grabado, eliminar unas escenas, plantear otras. De hecho, un rodaje que iba a ser mitad en Madrid, mitad en Benidorm, acabó siendo todo en Benidorm. Nos sirvió un poco para rediseñar la película, porque teníamos mucho tiempo.¹

Una comèdia romàntica amb la música com a coprotagonista

Malgrat el que afirma la pàgina web Filmaffinity i la mateixa productora de la pel·lícula², *El Cover* no és un musical com pot ser, per exemple, *Grease* (Randal Kleiser, 1978), *Evita* (Alan Parker, 1996), *Chicago* (Rob Marshall, 2002) o *La La Land* (Damien Chazelle, 2016), sinó una pel·lícula amb actuacions musicals en la línia d'*Escuela de rock* (Richard Linklater, 2003), *Lost in Translation* (Soffia Coppola, 2003), *Canta* (Garth Jennings i Christophe Lourdelet, 2016) o *Bohemian Rhapsody* (Bryan Singer, 2018). És cert que en *El Cover* existeixen nombroses seqüències de música intradiegetica en què s'interpreten temes de grups i artistes com The Killers, Erasure, Amy Winehouse, Lady Gaga, Shirley Bassey, Gloria Gaynor, Fun, La Marelu, Loquillo, Antonio Vega, Nena Daconte i Raphael, que no és poc. Però, a diferència del musical, en aquesta pel·lícula no s'interromp la narrativa amb una cançó i un espectacle que trenca les convencions del realisme cinematogràfic.

Com en *Lokomía* (2024), una de les seues últimes produccions, Kiko Martínez també reconeix que *El Cover* té una vertiente musical, però no és un musi-

¹ Entrevista realizada en Ciudad de la luz el 23 mayo de 2025.

² *El Cover*. <https://www.filmaffinity.com/es/film734424.html>

¹ Entrevista realitzada en Ciutat de la Llum el 23 de maig de 2025.

² *El Cover*. <https://www.filmaffinity.com/es/film734424.html>

una chica, que se encontraban en búsqueda de un futuro y la música estaba alrededor de sus vidas, pero no, no era un musical.³

El Cover obtuvo una única nominación a la mejor canción de los Premios Goya de 2022 con "Que me busquen por dentro", compuesta e interpretada por Antonio Orozco. Sin embargo, la película *Mediterráneo* (Marcel Barrena, 2021), con una problemática social de rabiosa actualidad, arrasó aquel año y se llevó el Goya con "Te espera el mar", de María José Llergo. Universal Music publicó la BSO de *El Cover*, que salió a la venta en formato digital y en una edición exclusiva en vinilo, coincidiendo con el estreno en cines. Además, en esta película aparece la joven promesa del cante flamenco Esmeralda Rancapino y un breve cameo de Parrita, (Vicente de Castro) casi a modo de homenaje. También se escuchan las voces de artistas como Rocío Márquez («Mala de Marelu»), Kexxy Pardo («Ring My Bell») y Agoney («Little Respect»), todas pertenecientes a la nómina de Universal Music (Nadie es perfecto, sf). Se revela así un ejemplo de las sinergias entre la industria discográfica y la cinematográfica donde la trama ficcional constituye al mismo tiempo un gigantesco escaparate promocional de los artistas musicales.

Epílogo.

Detener la industria cinematográfica, detener la vida diaria, detenerlo todo. *El Cover* es una de las películas que se topó de bruces con la pandemia. En palabras de la actriz protagonista, Marina Salas: "El día que paramos no sabíamos si íbamos a volver" (Lasso, 2021). Por el contrario, Àlex Monner, quien interpreta a Dani -el protagonista de la cinta- tenía fe plena en que el proyecto se reanudaría:

³ Entrevista realizada en Ciudad de la luz el 23 mayo de 2025.

cal, ni lo pretendía ser. Era una historia de dos chicos, un chico y una chica, que se encontraban en búsqueda de un futuro y la música estaba alrededor de sus vidas, pero no, no era un musical.³

El Cover va obtenir una única nominació a la millor cançó dels premis Goya de 2022 amb *Que me busquen por dentro*, composta i interpretada per Antonio Orozco. Tanmateix, la pel·lícula *Mediterrani* (Marcel Barrena, 2021), amb una problemàtica social de rabiosa actualitat, va arrasar aquell any i va guanyar el Goya amb *Te espera el mar*, de María José Llergo. Universal Music va publicar la banda sonora original d'*El Cover*, que va eixir a la venda en format digital i en una edició exclusiva en vinil tot coincidint amb l'estrena en cinemes. A més, en *aquesta pel·lícula* apareix la jove promesa del cant flamenc Esmeralda Rancapino i un breu cameo de Parrita (Vicente de Castro) quasi a manera d'homenatge. També s'hi escolten les veus d'artistes com Rocío Márquez (*Mala de Marelu*), Kexxy Pardo (*Ring My Bell*) i Agoney (*Little Respect*), totes pertanyents a la nómina d'Universal Music (Nadie es Perfecto, s/d). Es revela així un exemple de les sinergies entre la indústria discogràfica i la cinematogràfica, en què la trama ficcional constitueix al mateix temps un gegantesc aparador promocional dels artistes musicals.

Epíleg

Detenir la indústria cinematogràfica, detenir la vida diària, detenir-ho tot. *El Cover* és una de les pel·lícules que es va topar de cara amb la pandèmia. En paraules de l'actriu protagonista, Marina Salas, "el dia que paramos no sabíem si íbamos a volver" (Lasso, 2021). Per contra, Àlex Monner, que interpreta a Dani -el protagonista de la cinta-, tenia fe plena en què el projecte es reprendria:

³ Entrevista realitzada en Ciutat de la Llum el 23 maig de 2025.

Yo estaba seguro de que sí íbamos a volver. De hecho, creo que le vino muy bien a la película porque Secun pudo estructurar partes del guion; yo tuve tiempo para pensar sobre qué había pasado con Dani. Eso es algo que no te pasa con ningún proyecto de cine. Fue muy extraña de rodar (*Ibid.*).

A pesar de la complejidad que fue asumir este proyecto, tanto a nivel actoral como de producción, Monner y Salas tuvieron muy claro lo que más les atrajo de este título para formar parte de él: su director, Secun de la Rosa. Así lo recuerda Monner:

Me llamó la atención Benidorm y Secun. Sentí la energía que desprendía el guion y me hizo pensar que Secun era la persona perfecta para hacer esta película. Una persona a la que podía conocer de una forma diferente. Me acogió un par de semanas en su casa y comentamos ideas y repasamos el guion (*Ibid.*).

Algo similar les ocurrió a Carolina Yuste y María Hervás, las actrices de reparto, que sienten una gran admiración por de la Rosa. “Fue saber que era de Secun y querer estar dentro” (*Ibid.*), coinciden ambas actrices.

Entre los actores encontramos, además de su protagonista, a María Hervás como su compañera; a la amiga de esta (Margarita), Carolina Yuste, cuando todavía no era una actriz conocida; a Lander Otaola, impecable; al grandísimo Juan Diego en su última película, interpretando a Daniel “El Guitarras”, a Carmen Machi y a Susi Sánchez como familiar de Álex Monner, también en aquel momento un actor bastante desconocido. Todos ellos en el trabajo de conseguir que esta pieza deslumbrante y muestre un Benidorm como la gran meca de imitadores de cantantes en directo que es.

En marzo de 2020 se detuvo la filmación de la película. El rodaje se retomó a finales de junio, “con muchísimas

Yo estaba seguro de que sí íbamos a volver. De hecho, creo que le vino muy bien a la película porque Secun pudo estructurar partes del guion; yo tuve tiempo para pensar sobre qué había pasado con Dani. Eso es algo que no te pasa con ningún proyecto de cine. Fue muy extraña de rodar (*Ibid.*).

Malgrat la complexitat que va ser assumir aquest projecte, tant des del punt de vista actoral com de producció, Monner i Salas van tenir molt clar el que més els va atraure d'aquest títol per a formar-ne part: el director, Secun de la Rosa. Així ho recorda Monner:

Me llamó la atención Benidorm y Secun. Sentí la energía que desprendía el guion y me hizo pensar que Secun era la persona perfecta para hacer esta película. Una persona a la que podía conocer de una forma diferente. Me acogió un par de semanas en su casa y comentamos ideas y repasamos el guion (*Ibid.*).

Una cosa similar els va ocórrer a Carolina Yuste i María Hervás, les actrius de repartiment, que senten una gran admiració per De la Rosa. “Fue saber que era de Secun y querer estar dentro” (*Ibid.*), coincideixen les dues actrius.

Entre els actors hi ha, a més del protagonista, María Hervás com la seua companya; l'amiga d'aquesta (Margarita), Carolina Yuste, quan encara no era una actriu coneguda; Lander Otaola, impecable; el grandíssim Juan Diego en la seua última pel·lícula interpretant Daniel El Guitarras; Carmen Machi i Susi Sánchez com a familiar d'Àlex Monner, també en aquell moment un actor bastant desconegut. Tots ells en el treball d'aconseguir que aquesta peça enlluerni i mostre un Benidorm com la gran meca d'imitadors de cantants en directe que és.

Al març de 2020 es va detenir la filmació de la pel·lícula. El rodatge es va repre-

medidas y todas las precauciones, haciendo muchísimos tests, mascarillas, distancia”, afirma Kiko Martínez en otra entrevista (Equipo de redacción, 2021). Hubo que conseguir un nuevo presupuesto para adaptarse a las contingencias de la pandemia. Se dieron algunas bajas por otros compromisos profesionales y se incorporó al equipo un nuevo ayudante de dirección, un nuevo director de fotografía (Santiago Racaj) y una nueva actriz (Susi Sanchez). También se perdió todo el decorado construido en Madrid, la otra localización del rodaje fuera del escenario Benidormí. Sin embargo, la producción consiguió continuar, transformarse, desprenderse de lo que sobraba, reescribirse para conseguir un trabajo sencillo y con mucho corazón. El final de la película, demasiado abrupto tal vez, es a mi juicio la evidencia más clara de los estragos que produjo en ella la pandemia del Covid 19. La cinta se presentó por fin al público y la crítica el mes de junio de 2021 en el Festival de Cine de Málaga.

Referencias

Equipo de redacción (sf). *Qué es un foto fija*. CEV. Escuela Superior Audiovisual y Arte Digital. <https://www.cev.com/blog/que-es-un-foto-fija>

Equipo de redacción (1 de junio de 2021). Kiko Martínez: “Hemos logrado que ‘El Cover’ tenga ese punto mainstream sin renunciar a la autoría de Secun de la Rosa”. Audiovisual 451. <https://www.audiovisual451.com/kiko-martinez-hemos-logrado-que-el-cover-tenga-ese-punto-mainstream-sin-renunciar-a-la-autoria-de-secun-de-la-rosa/>

Lasso, Ana (22 de julio de 2021). *Benidorm desierto, un rodaje en pandemia y un debut. Así es como “El Cover” se ha convertido en el musical perfecto*. Sensacine. <https://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18588816/>

Nadie es Perfecto (productora) (sf). “El Cover”: fecha de estreno, cartel y cameos. Nadie es perfecto entertainment. <https://nadiesperfecto.com/el-cover-fecha-de-estreno-cartel-y-cameos-2/>

dre a final de juny “con muchísimas medidas y todas las precauciones, haciendo muchísimos tests, mascarillas, distancia”, afirma Kiko Martínez en una altra entrevista (Equipo de redacción, 2021). Va caldre aconseguir un nou presupost per a adaptar-se a les contingències de la pandèmia. Es van donar algunes baixes per altres compromisos professionals i es va incorporar a l'equip un nou ajudant de direcció, un nou director de fotografia (Santiago Racaj) i una nova actriu (Susi Sánchez). També es va perdre tot el decorat construït a Madrid, l'altra localització del rodatge fora de l'escenari benidormer. Tanmateix, la producció va aconseguir continuar, transformar-se, desprendre's del que sobrava, reescriure's per a aconseguir un treball senzill i amb molt de cor. El final de la pel·lícula, massa abrupte tal vegada, és al meu judici l'evidència més clara dels estralls que va produir-hi la pandèmia de la COVID-19. La cinta es va presentar per fi al públic i a la crítica al mes de juny de 2021 en el Festival de Cinema de Màlaga.

Referències

Equipo de redacción (s/d). *Qué es un foto fija*. CEV. Escola Superior Audiovisual i Art Digital. <https://www.cev.com/blog/que-es-un-foto-fija>

Equipo de redacción (1 de juny de 2021). Kiko Martínez: “Hemos logrado que ‘El Cover’ tenga ese punto mainstream sin renunciar a la autoría de Secun de la Rosa”. Audiovisual 451. <https://www.audiovisual451.com/kiko-martinez-hemos-logrado-que-el-cover-tenga-ese-punto-mainstream-sin-renunciar-a-la-autoria-de-secun-de-la-rosa/>

Lasso, Ana (22 de juliol de 2021). *Benidorm desierto, un rodaje en pandemia y un debut. Así es como “El Cover” se ha convertido en el musical perfecto*. Sensacine. <https://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18588816/>

Nadie es Perfecto (productora) (s/d). “El Cover”: fecha de estreno, cartel y cameos. Nadie es Perfecto Entertainment. <https://nadiesperfecto.com/el-cover-fecha-de-estreno-cartel-y-cameos-2/>

LA INSURRECCIÓN NECESARIA

LA INSURRECCIÓ NECESSÀRIA

JORGE HINOJOSA

Jorge Hinojosa en el rodaje de *Insurrección*.
Localización exteriores. Alcoy.
Fotografía Claudia Ripoll

La insurrección necesaria

Jorge Hinojosa
Director y guionista

“¿Conocéis a Hitchcock?”

“¿A quién?”

Caras de desconcierto por respuesta. Pruebo con Spielberg: silencio. Menciono *Jurassic Park*, *E.T.*, *Indiana Jones*. “Ah... me suena.” Otro añade: “Yo he visto *Jurassic World*”. “¿Es el hombre mayor del meme de *Absolute Cinema*?”. “No, ese es Scorsese”. Nueva pausa. “¿Quién?”.

Lo que parece una escena surrealista es, en realidad, una conversación real con la nueva generación de alumnos del Taller de Cine que imparto desde hace casi trece años. Una actividad dedicada a jóvenes a partir de doce años en la que, curso tras curso, noto cómo crece el desconocimiento sobre los nombres clave y fundamentos básicos en la historia del cine. Y con cada nueva generación siento que este desconocimiento es cada vez mayor.

La pregunta es inevitable: ¿cómo puede suceder esto en el momento de mayor consumo audiovisual de la historia?

La respuesta, paradójicamente, es sencilla: la sobresaturación.

El consumo sin pausa.

Vivimos rodeados de una oferta infinita y con la presión (marcada por las redes sociales) de ver el mayor número de contenido posible y lo más rápido que podamos. Antes, teníamos que visitar el videoclub para conocer las novedades, llegar puntuales al cine para descubrir los próximos lanzamientos o, si como yo, eras muy cinéfilo, invertías en revistas especializadas. Hoy, elegimos (y vivimos) en función de lo que nos marque el algoritmo.

Hay que estar al día del nuevo baile viral de *Miércoles*, da igual si hemos visto la

La insurrecció necessària

Jorge Hinojosa
Director i guionista

— Coneixeu Hitchcock?

— Qui?

Cares de desconcert per resposta. Prove amb Spielberg: silenci. Esmente *Jurassic Park*, *E.T.*, *Indiana Jones*. — Ah... em sona. Un altre afeg: — Jo he vist *Jurassic World*. És l'home major del mem d'*Absolute Cinema*? — No, eixe és Scorsese. Nova pausa. — Qui?

Allò que sembla una escena surrealista és, en realitat, una conversa real amb la nova generació d'alumnes del Taller de Cinema que impartisc des de fa quasi tretze anys. Una activitat dedicada a joves a partir de dotze anys en la qual, curs rere curs, note com creix el desconocement sobre els noms clau i els fonaments bàsics en la història del cinema. I amb cada nova generació sent que aquest desconocement és cada vegada major.

La pregunta és inevitable: com pot succeir això en el moment de major consum audiovisual de la història?

La resposta, paradoxalment, és senzilla: la sobresaturació.

El consum sense pausa

Vivim envoltats d'una oferta infinita i amb la pressió (marcada per les xarxes socials) de veure el major nombre de contingut possible i com més ràpid millor. Abans, havíem de visitar el videoclub per a conèixer les novetats, arribar puntuals al cinema per a descobrir els pròxims llançaments o, si eres molt cinèfil com jo, inverties en revistes especialitzades. Avui, triem (i vivim) en funció del que ens marque l'algoritme.

Cal estar al dia del nou ball viral de *Miércoles*, té igual si hem vist la sèrie o no, o de les teories sobre l'última tempo-

serie o no, o de las teorías sobre la última temporada de *Stranger Things*. La saturación es tan grande que sabemos perfectamente cuando se estrena una nueva temporada o la nueva película del actor del momento, sin ni siquiera tener claro su argumento o conocer al director. Por ejemplo, esto se ha visto recientemente en la gente que acudió a ver la película *Die my love* de Lynne Ramsay, protagonizada por los conocidos Jennifer Lawrence y Robert Pattinson. El público fue a verla alentado por las campañas en redes que se hicieron eco del morbo de ver los dos protagonistas de sagas exitosas (*Los juegos del hambre* y *Crepúsculo*). El resultado fue gente saliendo horrorizada por el tipo de película que encontraron, un marketing engañoso de manual.

Y ya que abrimos el melón de acudir al cine, si pregunto a mis alumnos si suelen ir con asiduidad a una gran pantalla su respuesta siempre es la misma: “es muy caro” (respuesta reforzada por sus padres en casa); o “solo voy cuando merece la pena verla en pantalla grande, si tiene muchos efectos y demás” o también “¿para qué? Si en dos semanas está en Netflix”. Cada vez nos importa menos esperar para ver la película en casa o esperar a que se filtren fragmentos o escenas en *TikTok*, porque al final, lo importante, es poder presumir de que la has visto o dejar tu opinión crítica, entiendas de cine o no, solo por un *like*. Consumimos para presumir, para no quedarnos atrás. Consumir por consumir. De hecho, consumimos tanto que todo se olvida con la misma rapidez y esto, se acaba convirtiendo en un problema, principalmente, porque se acaba perdiendo el valor y esfuerzo que hay detrás de todo proyecto audiovisual. Nos estamos convirtiendo en seres incapaces de distinguir entre contenido y obra. No es una cuestión de cantidad, sino de la relación que mantenemos con esas imágenes. Cuando todo se consume del mismo modo (una película, un vídeo, un anuncio) desapare-

ce la jerarquía, pero también el criterio. El espectador deja de preguntarse quién ha hecho eso, por qué y desde dónde. Simplemente lo ve, no lo mira. Es un vídeo más, como los cientos que le rodean en las ocho horas diarias que posiblemente pasa frente a la pantalla. No tienen una formación que les haga ser capaces valorar todo lo que les llega a través de las pantallas. Y el problema no es que no amen el cine (porque lo hacen) si no que nadie les ha enseñado a detenerse ante una imagen. Porque al final, el cine requiere tiempo, y de eso parece que todo el mundo anda un poco justo últimamente.

I ja que obrim el meló d'acudir al cinema, si pregunte als meus alumnes si solen anar amb assiduitat a una pantalla gran, la seua resposta sempre és la mateixa: “és molt car” (resposta reforçada pels seus pares a casa) o “només hi vaig quan val la pena veure-la en pantalla gran, si té molts efectes i això”, o també “per a què? Si d'ací a dues setmanes està en Netflix”. Cada vegada ens importa menys esperar per a veure la pel·lícula a casa o esperar que es filtren fragments o escenes en *TikTok*, perquè, al final, allò important és poder presumir que l'has vista o deixar-ne la teua opinió crítica, entengues de cinema o no, només per un *like*. Consumim per a presumir, per a no quedar-nos arrere. Consumir per consumir. De fet, consumim tant que tot s'oblida amb la mateixa rapidesa, i això s'acaba convertint en un problema, principalment, perquè s'acaba perdent el valor i l'esforç que hi ha darrere de tot projecte audiovisual. Ens estem convertint en éssers incapaçs de distingir entre contingut i obra. No és una qüestió de quantitat, sinó de la relació que mantenim amb aquestes imatges. Quan tot es consumeix de la mateixa manera (una pel·lícula, un vídeo, un anunci), desapareix la jerarquia, però també el

ce la jerarquía, pero también el criterio. El espectador deja de preguntarse quién ha hecho eso, por qué y desde dónde. Simplemente lo ve, no lo mira. Es un vídeo más, como los cientos que le rodean en las ocho horas diarias que posiblemente pasa frente a la pantalla. No tienen una formación que les haga ser capaces valorar todo lo que les llega a través de las pantallas. Y el problema no es que no amen el cine (porque lo hacen) si no que nadie les ha enseñado a detenerse ante una imagen. Porque al final, el cine requiere tiempo, y de eso parece que todo el mundo anda un poco justo últimamente.

Esta falta de tiempo genera también que la capacidad de atención vaya disminuyendo y que al visitar una película “antigua”, (sí, he llegado al punto en el que una película como *Donnie Darko* ya es antigua), con un ritmo más pausado, los alumnos se impacienten al ver que la trama no avanza todo lo rápido que están acostumbrados, que no pueden hacer su famoso *scroll* para avanzar el video o saltar al siguiente. Y si esto sucede con una película de principios de los 2000, no os quiero contar la primera reacción al ver un fragmento de Hitchcock, David Lean o Buñuel.

Pero entonces, llega el día en el que algo cambia.

Aprender a mirar.

Aprovechando el tirón de *Stranger Things*, un día en clase les muestro escenas de *Stand by me*, *The Thing* y *Alien*. De repente reconocen referencias, conexiones, guiños. Pero no solo de la serie de los hermanos Duffer, también de otros contenidos audiovisuales que les llegan o se viralizan en forma de memes, reels... dándoles una visión completamente distinta. Y es ahí donde surge el pequeño milagro: la curiosidad. La necesidad de saber qué había antes, por qué se mueve la cámara así, de dónde sale esa paleta de colores o por qué esa canción concreta

criteri. L'espectador deixa de preguntar-se qui ha fet això, per què i des d'on. Simplement ho veu, no ho mira. És un vídeo més, com els centenars que l'envolten en les vuit hores diàries que possiblement passa davant la pantalla. No tenen una formació que els faça ser capaços de valorar tot el que els arriba a través de les pantalles. I el problema no és que no estimen el cinema (perquè ho fan), sinó que ningú els ha ensenyat a detenir-se davant una imatge. Perquè, al final, el cinema requereix temps, i d'això sembla que tothom va un poc just últimament.

Aquesta falta de temps genera també que la capacitat d'atenció disminuísca i que en visitar una pel·lícula *antiga* (sí, he arribat al punt en el qual una pel·lícula com *Donnie Darko* ja és antiga), amb un ritme més pausat, els alumnes s'impacienten en veure que la trama no avança tan ràpid com estan acostumats, que no poden fer el seu famós *scroll* per a avançar el vídeo o saltar al següent. I si això succeeix amb una pel·lícula de principi dels 2000, no us vull contar la primera reacció en veure un fragment de Hitchcock, David Lean o Buñuel.

Però, aleshores, arriba el dia en què alguna cosa canvia.

Aprender a mirar

Aprofitant l'èxit de *Stranger Things*, un dia a classe els mostro escenes de *Stand by me*, *The Thing* i *Alien*. De sobte reconeixen referències, connexions, picades d'ull. Però no sols de la sèrie dels germans Duffer, també d'altres continguts audiovisuals que els arriben o es viralitzen en forma de mems, *reels*... i els en donen una visió completament diferent. I és ací on sorgeix el petit miracle: la curiositat. La necessitat de saber què hi havia abans, per què es mou la càmera així, d'on ix aquesta paleta de colors o per què aquesta cançó concreta emociona més que al-

emociona más que otra. Dejan de ser espectadores pasivos y se transforman en espectadores activos capaces de leer las imágenes y aventurar lo que pueda pasar en la trama antes de que suceda, dejando de ver el cine como un mero entretenimiento.

Por ejemplo, tras ver *Stand by me*, del recientemente malogrado Rob Reiner, un alumno me preguntó, emocionado, lo siguiente: “¿Por qué esta película me parece un recuerdo, aunque no sea mío?”. Había empatizado de tal forma con la historia de estos cuatro amigos que sentía que formaba parte de ese grupo. Como si hubiera sido testigo del último verano de la pandilla... o tal vez, porque añoraba la suya propia. Otra alumna añade: “Esta película no tendría ningún sentido si la hiciéramos ahora... todos estarían hablando por whatsapp.”. “Y seguro que no se hablarían de forma tan sincera como Gordie y Chris”, puntualiza otro. Y así, poco a poco, se va abriendo un debate, sano y respetuoso, donde cada uno tiene algo que decir porque cada uno ha sentido o experimentado algo distinto. Los más poéticos guardarán en su memoria el encuentro con el ciervo, los más cómicos se quedarán sin ninguna duda con la escena de la “vomitona”. Misma película, distintos sentimientos.

El aula se convierte en un espacio libre de algoritmo, donde cada nuevo ejemplo o práctica les enseña a desarrollar su mirada crítica. Descubren que el cine es una herramienta para hablar de emociones, y como estas conectan con el espectador, curioso por conocer más. Y esa curiosidad despertada, se convierte en algo aún más valioso: creación. Una creación en formato de cortometrajes, como proyecto final de curso, donde tienen completa libertad para crear y hablar de aquello que les interesa, preocupa o divierte. Una actividad que, además, les permite equivocarse, tropezar para volver a caer y no confiarse. Un rodaje, sea amateur o profesional, supone esfuerzo y conllevará nervios y estrés. Ideas que no fun-

tra. Deixen de ser espectadors passius i es transformen en espectadors actius capaços de llegir les imatges i aventurar el que puga passar en la trama abans que succeísca, i deixen de veure el cinema com un mer entreteniment.

Per exemple, després de veure *Stand by me*, del recentment malaguanyat Rob Reiner, un alumne em va preguntar, emocionat: “per què aquesta pel·lícula em sembla un record, encara que no siga meu?” Havia empatitzat de tal forma amb la història d'aquests quatre amics que sentia que formava part d'aquest grup. Com si haguera sigut testimoni de l'últim estiu de la colla o, tal vegada, perquè enyorava la seua pròpia. Una altra alumna afegí: “aquesta pel·lícula no tindria cap sentit si la férem ara, tots estarien parlant per WhatsApp.” “I de segur que no es parlarien de forma tan sincera com Gordie i Chris”, puntualitza un altre. I així, a poc a poc, s'obri un debat, sa i respectuós, en què cadascú té alguna cosa a dir perquè cadascú ha sentit o experimentat una cosa distinta. Els més poètics guardaran en la seua memòria la trobada amb el cérvol, els més còmics es quedaran, sens dubte, amb l'escena del vòmit. Mateixa pel·lícula, diferents sentiments.

L'aula es converteix en un espai lliure d'algoritme, on cada nou exemple o pràctica els ensenya a desenvolupar la seua mirada crítica. Descobreixen que el cinema és una eina per a parlar d'emocions, i com aquestes connecten amb l'espectador, encuriosit per conèixer més. I aquesta curiositat despertada es converteix en una cosa encara més valuosa: creació. Una creació en format de curtmetratges, com a projecte final de curs, en què tenen completa llibertat per a crear i parlar d'allò que els interessa, preocupa o diverteix. Una activitat que, a més, els permet equivocar-se, entropessar per a tornar a caure i no confiar-se. Un rodatge, siga *amateur* o professional, comporta esforç, nervis i estrès. Idees que no

cionan, actores (compañeros de clase, más bien) que en el último momento dan plantón, la necesidad de repetir una y otra vez una toma... Aprenden que durante la grabación muchas cosas pueden salir mal y deben estar alerta para ser resolutivos. Sus primeros cortos no suelen ser obras de arte, pero les permiten ser conscientes de sus errores, para avanzar y mejorarlas, y de sus virtudes, para reforzarlas.

Tras todo este aprendizaje, el resultado, ocho meses después, es el de unos cortos influenciados por un director recién descubierto o por un tipo de cine que jamás pensaron que les gustaría. Pero este es solo el resultado visible, dentro de ellos algo ha cambiado. Pues descubren que a través del cine pueden crecer, aprender, sanar, avanzar o incluso perdonar. Pueden expresar aquello que llevan dentro y que a veces no saben poner en palabras. Y esto encuentra su catarsis cuando presentan ante el público sus proyectos, siendo testigos de cómo la gente conecta con aquello que han creado y plasmado en una pieza audiovisual de tres minutos.

Calculo que el Taller de Cine estará a punto de llegar a los más de cien cortos producidos y cada uno, tiene el sello personal de su autor. El taller puede tener la continuidad que uno elija, generando que algunos de los alumnos lleven conmigo casi ocho años. El primer año crean un corto de manera individual donde por ejemplo he visto a alumnos liberarse de la presión sufrida por causa del acoso escolar, o de como plasman el cariño hacia el recuerdo por las historias que un familiar les contaba cuando eran niños. Y cada uno dentro del género que más les gusta. He visto comedias que han arrancado emocionadas lágrimas y dramas que han removido conciencias. Pero es a partir de su segundo año en el taller cuando el proceso de creación es aún mayor. Trabajando en equipo, crean un corto, ligeramente más profesional que los del primer año, a partir de una temática que les procura y que desa-

funcionen, actors (companyes de classe, més aïna) que en l'últim moment donen plantó, la necessitat de repetir una vegada i altra una presa... Aprenen que durant la gravació moltes coses poden eixir malament i han d'estar alerta per a ser resolutius. Els seus primers curts no solen ser obres d'art, però els permeten ser conscients dels seus errors per a avançar i millorar-los, i de les seues virtuts per a reforçar-les.

Després de tot aquest aprenentatge, el resultat, vuit mesos després, és el d'uns curts influïts per un director recentment descobert o per una mena de cinema que mai van pensar que els agradaria. Però eixe és només el resultat visible, dins d'ells alguna cosa ha canviat. Perquè descobreixen que a través del cinema poden créixer, aprendre, sanar, avançar o, fins i tot, perdonar. Poden expressar allò que porten dins i que a vegades no saben posar en paraules. I això troba la seua catarsi quan presenten davant el públic els seus projectes i són testimonis de com la gent connecta amb allò que han creat i plasmat en una peça audiovisual de tres minuts.

Calcule que el Taller de Cinema estará a punt d'arribar als més de cent curts produïts i cadascun té el segell personal del seu autor. El taller pot tenir la continuïtat que un trie, i això fa que alguns dels alumnes continuen amb mi després de quasi vuit anys. El primer any creen un curt de manera individual en què, per exemple, he vist alumnes alliberar-se de la pressió patida per causa de l'assetjament escolar, o de com plasmen l'afecte cap al record per les històries que un familiar els contava quan eren menuts. I cadascú dins del gènere que més li agrada. He vist comèdies que han arrancat emocionades llàgrimes i drames que han remogut consciències. Però és a partir del segon any en el taller quan el procés de creació és encara major. Treballant en equip, creen un curt, lleugerament més professional que el del primer any,

rollamos los primeros meses de la actividad. Esto ha dado como resultado cortometrajes con historias con temas tan variados como la inclusión en la sociedad de una persona sorda (*Siente*), la ansiedad generada por la presión social (*Delirio*), los prejuicios hacia un chico que le gusta el baile y no el fútbol (*El paso final*) o la concienciación social acerca de la violencia de género y los micromachismos (*¿Y ahora qué?*). Estos cortos, junto con otros, han obtenido reconocimientos en festivales de cine dentro del ámbito educativo a nivel nacional e internacional, incentivando, de manera más que positiva, la motivación de los alumnos por seguir creando, además de la recompensa obtenida por la valoración de todo su trabajo, esfuerzo y dedicación.

Llevo años siendo testigo de como este proceso de evolución y satisfacción por el trabajo realizado se repite y considero que es el motor que me anima a seguir con esta actividad. Jóvenes que entraron al taller sin más aspiración que “probar algo nuevo” y que hoy estudian carreras audiovisuales, otros que trabajan en rodajes profesionales y algunos que, directamente, se han convertido en compañeros de profesión.

También están aquellos que, sin dedicarse al cine, han aprendido a disfrutar las películas desde otro lugar, a mirirlas con más profundidad y valorar todo lo que supone hacerla posible. Algunos incluso, tal y como me han hecho saber con el paso de los años, encontraron su vocación durante la creación de su corto. Por ejemplo, tengo una alumna a quien toda la investigación que realizó durante el proceso de escritura del guion le hizo darse cuenta de su interés por la psicología y, a día de hoy, se encuentra en su último año de carrera.

Del aula al rodaje.

Muchos de esos alumnos formaron parte del proyecto más ambicioso que he realizado hasta la fecha: *Insurrección*.

a partir d'una temàtica que els procura i que desenvolupem durant els primers mesos de l'activitat. Això ha donat com a resultat curtmetratges amb històries amb temes tan variats com la inclusió en la societat d'una persona sorda (*Siente*), l'ansietat generada per la pressió social (*Delirio*), els prejudicis cap a un xic a qui li agrada el ball i no el futbol (*El paso final*) o la conscienciació social sobre la violència de gènere i els micromasclismes (*¿Y ahora qué?*) Aquests curts, juntament amb altres, han obtingut reconeixements en festivals de cinema dins l'àmbit educatiu a escala nacional i internacional, i han incentivat, de manera més que positiva, la motivació dels alumnes per a continuar creant, a més de la recompensa obtinguda per la valoració de tot el seu treball, esforç i dedicació.

Fa anys que soc testimoni de com aquest procés d'evolució i satisfacció pel treball realitzat es repeteix, i considero que és el motor que m'anima a seguir amb aquesta activitat. Joves que van entrar en el taller sense més aspiració que “provar una cosa nova” i que avui estudien carreres audiovisuals, altres que treballen en rodatges professionals i alguns que, directament, s'han convertit en companys de professió.

També estan aquells que, sense dedicar-se al cinema, han après a gaudir les pel·lícules des d'un altre lloc, a mirar-les amb més profunditat i valorar tot el que implica fer-la possible. Alguns, fins i tot, tal com m'han fet saber amb el pas dels anys, van trobar la seua vocació durant la creació del seu curt. Per exemple, tinc una alumna a qui tota la investigació que va realitzar durant el procés d'escritura del guió li va fer adonar-se del seu interès per la psicología i, avui dia, es troba en l'últim any de carrera.

De l'aula al rodatge

Molts d'aquests alumnes van formar part del projecte més ambiciós que he

realitzat fins a la data: *Insurrección*. Un curtmetratge que parteix de la revolució del petroli d'Alcoi per a construir una ucronia en la qual Júlia, la protagonista, qüestiona la realitat que l'envolta. Tot això ambientat en l'època modernista, amb vestits d'època i escenaris històrics. La idea va nàixer precisament en el Taller de Cinema amb aquells alumnes que ja portaven més temps amb mi. Els vaig proposar com a exercici crear un projecte comú més gran al qual estàvem acostumats. El resultat ens va portar a crear aquesta història i, en veure'n el potencial, vaig decidir convertir-la en un projecte professional. Però, lògicament, els alumnes havien de formar-ne part.

Es por ello que, una vez creado el equipo profesional, cada departamento (arte, vestuario, fotografía, producción, foto fija...) contó con un alumno del taller integrado en el equipo. Ese alumno aprendería en primera mano todo lo que conllevaba el trabajo del profesional asignado. El resultado fue que jóvenes de entre 16 y 20 años vivieron la experiencia real de un rodaje de gran envergadura. Un aprendizaje que, para muchos, marcó un antes y un después en su camino profesional. Un trabajo que abordaron con mucha responsabilidad, pero a la vez, con mucho miedo ante la magnitud de todo cuanto les rodeaba. Fueron cinco días de mucho esfuerzo, nervios y cansancio, pero todo ello sin perder la ilusión. Es más, he de reconocer que, como co-director, guionista y productor del proyecto, ver sus rostros emocionados durante la grabación de escenas claves que habían surgido en clase, me daban fuerzas para seguir adelante con la producción. Recuerdo perfectamente sus abrazos, sonrisas y palabras de agradecimiento mutuo el último día de rodaje.

El curso pasado, gracias a Giroscopia, pudimos compartir ese proceso en profundidad en el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA), donde además del visionado del cortometraje, pudimos presentar el *making of* del mismo, reviviendo aquellos días

realitzat fins a la data: *Insurrección*. Un curtmetratge que parteix de la revolució del petroli d'Alcoi per a construir una ucronia en la qual Júlia, la protagonista, qüestiona la realitat que l'envolta. Tot això ambientat en l'època modernista, amb vestits d'època i escenaris històrics. La idea va nàixer precisament en el Taller de Cinema amb aquells alumnes que ja portaven més temps amb mi. Els vaig proposar com a exercici crear un projecte comú més gran al qual estàvem acostumats. El resultat ens va portar a crear aquesta història i, en veure'n el potencial, vaig decidir convertir-la en un projecte professional. Però, lògicament, els alumnes havien de formar-ne part.

Es per això que, una vegada creat l'equip professional, cada departament (art, vestuari, fotografia, producció, foto fixa...) va comptar amb un alumne del taller integrat en l'equip. Eixe alumne aprendria de primera mà tot el que comportava el treball del professional assignat. El resultat va ser que joves d'entre 16 i 20 anys van viure l'experiència real d'un rodatge de gran envergadura. Un aprenentatge que, per a molts, va marcar un abans i un després en el seu camí professional. Un treball que van abordar amb molta responsabilitat, però, alhora, amb molta por davant la magnitud de tot allò que els envoltava. Van ser cinc dies de molt d'esforç, nervis i cansament, però tot això sense perdre la il·lusió. És més, he de reconèixer que, com a codirector, guionista i productor del projecte, veure els seus rostres emocionats durant la gravació d'escenes claus que havien sorgit a classe em donava forces per a seguir avant amb la producció. Recordo perfectament les seues abraçades, somriures i paraules d'agraïment mutu l'últim dia de rodatge.

El curs passat, gràcies a Giroscòpia, vam poder compartir aquest procés en profunditat en el Museu d'Art Contemporani d'Alacant (MACA), on a més del visionat del curtmetratge, vam poder



Jorge Hinojosa en el rodaje de *Insurrección*.
Localización Círculo Industrial de Alcoy.
Fotografía Claudia Ripoll

Jorge Hinojosa en el rodaje d'*Insurrección*.
Localización Círculo Industrial d'Alcoi.
Fotografía Claudia Ripoll

con el público. Dar voz a los alumnos en una mesa redonda y verlos explicar su aprendizaje a, entre otros, alumnos de la Universitat d'Alacant fue, para mí, una confirmación más de que el cine es una herramienta formativa poderosa, incluso más allá del propio audiovisual.

Y entonces surge la pregunta: si todo esto es posible con un grupo reducido de jóvenes ¿qué pasaría si la educación audiovisual formara parte de la base de cualquier estudiante?

Educación la mirada.

¿Quién no guarda buenos recuerdos de alguna película vista en el cine? ¿Cuánto podemos aprender de un país o un momento histórico a través de las películas realizadas durante ese periodo? ¿Cuánto dice de nosotros la evolución de los géneros o de la libertad de expresión?

presentar-ne el *making of*, i vam reviuir aquells dies amb el públic. Donar veu als alumnes en una taula redona i veure'ls explicar el seu aprenentatge a, entre d'altres, alumnes de la Universitat d'Alacant va ser per a mi una confirmació més que el cinema és una eina formativa poderosa, fins i tot més enllà del mateix audiovisual.

I aleshores sorgeix la pregunta: si tot això és possible amb un grup reduït de joves, què passaria si l'educació audiovisual formara part de la base de qualsevol estudiant?

Educación la mirada

Qui no té bons records d'alguna pel·lícula vista al cinema? Quant podem aprendre d'un país o un moment històric a través de les pel·lícules realitzades durant eixe període? Quant diu de nosaltres l'evolució dels gèneres o de la llibertat d'expressió?

El cine es cultura, sí, pero también es memoria, identidad y espejo de la sociedad. Analizarlo, estudiarlo y hacerlo es una experiencia transformadora que, actualmente, está al alcance de muy pocos. Y es que si no ofrecemos a los más jóvenes los recursos para entender y amar el séptimo arte, difícilmente construiremos una industria sólida.

Pero veamos cómo está el panorama educativo actual. Desde hace años, acudo a distintos colegios e institutos a impartir pequeñas charlas y masterclass sobre el cine y el lenguaje audiovisual y el resultado siempre suele ser bastante satisfactorio. La curiosidad vuelve a hacer acto de presencia, tal vez por el desconocimiento de cómo funciona el sector cinematográfico desde dentro o por querer aprender algo que no les imparten en clase.

Hoy en día, el lenguaje audiovisual forma parte de la mitad de un trimestre (unas tres o cuatro semanas) en la programación de la asignatura plástica en segundo y tercero de la ESO, siendo, en uno de estos años, una asignatura optativa que apenas cursa un cuarto del alumnado. Pero es curioso que después, en otras asignaturas, se les planteen hacer un proyecto audiovisual cuando su profesorado no tiene ningún tipo de formación en el sector. Y ahí es donde radica uno de los mayores problemas. Si el propio profesorado no está formado, ¿qué mensaje va a transmitir?

Mi mayor temor se hace realidad cuando les pregunto si les gusta el cine español. La mayoría de los alumnos se mantiene bastante imparcial, pero los profesores añaden el término despectivo "españolada". Me apena comprobar que seguimos arrastrando el estigma heredado de "el cine español es malo", una idea que se transmite de generación en generación sin matices ni reflexión. Un buen ejemplo de esto es comprobar como la cara les cambia cuando les nombro películas españo-

El cinema és cultura, sí, però també és memòria, identitat i espill de la societat. Analitzar-lo, estudiar-lo i fer-lo és una experiència transformadora que, actualment, està a l'abast de molt pocs. I és que si no oferim als més joves els recursos per a entendre i estimar el setè art, difícilment en construirem una indústria sòlida.

Però vegem com està el panorama educatiu actual. Des de fa anys, acudisc a diferents col·legis i instituts a impartir xarrades i classes magistrals sobre el cinema i el llenguatge audiovisual, i el resultat sempre sol ser bastant satisfactori. La curiositat torna a fer acte de presència, tal vegada pel desconeixement de com funciona el sector cinematogràfic des de dins o per voler aprendre alguna cosa que no els imparteixen a classe.

Avui dia, el llenguatge audiovisual forma part de la meitat d'un trimestre (unes tres o quatre setmanes) en la programació de l'assignatura Plàstica en segon i tercer de l'ESO, i és, en un d'aquests cursos, una assignatura optativa que a penes cursa un quart de l'alumnat. Però és curiós que després, en altres assignatures, se'ls plantege fer un projecte audiovisual quan el seu professorat no té cap mena de formació en el sector. I ací és on radica un dels majors problemes. Si el mateix professorat no hi està format, quin missatge transmetrà?

El meu major temor es fa realitat quan els pregunte si els agrada el cinema espanyol. La majoria dels alumnes es manté bastant imparcial, però els professors afigen el terme despectiu *espanyolada*. M'apena comprovar que continuem arrossegant l'estigma heretat "el cinema espanyol és roïn", una idea que es transmet de generació en generació sense matisos ni reflexió. Un bon exemple d'això és comprovar com la cara els canvia quan els esmenten pel·lícules espanyoles "millor considerades", i més quan els faig veu-

las “mejor consideradas” y más cuando les hago ver que esas “españoladas” son un número inferior a las propuestas “más serias” estrenadas. O como en comparación con el número de producciones estrenadas en Estados Unidos (irremediablemente, el tipo de cine más consumido en nuestro país) de películas similares a las que critican nacionales, los norte americanos ganan por goleada. Aún así, ven mejor valorado su cine. También les hago la comparación de que, casi todos los años, una de esas “españoladas”, que nada tienen ya que ver con las que acuñaron el término, suele colarse entre las más taquilleras del año. O que los recientes éxitos de *Sirât* y *Los domingos*, éxitos de taquilla y crítica, desmontan, además, su teoría de que al cine hay que ir a ver películas de grandes efectos especiales. La magia de compartir cine en comunidad, en una sala oscura, donde toda nuestra atención está puesta en los que sucede en la gran pantalla, es única y con los dos ejemplos patrios sucedía en cada uno de sus países. Otro tema es también educar a la gente que acude a una sala. La invasión del uso de móviles o hablar con un tono de voz elevado es, por desgracia, cada vez más frecuente.

Pero tras toda esta reflexión, de nuevo, el profesor del término “españolada” pone sobre la mesa otro tema conflictivo: las subvenciones. “Siempre hacen cine los mismos”. “Pagamos un tipo de cine que no me gusta”. “¿Qué beneficio saco yo de eso?”. De nuevo, queda patente el desconocimiento, influenciado, en buena medida, por cierto sector político. Como respuesta, les hablo de lo que repercutió para la Comunidad Valenciana, especialmente la provincia de Alicante, que Alejandro Amenábar rodará aquí su última película *El cautivo*. Promoción turística nacional e internacional, contratos a empresas de la zona, puesta en valor del patrimonio cultural, y un largo etcétera. Cuando ven que buena parte de esa inversión, de la que tanto se quejan, beneficia a la provincia y sus trabajadores, sus opi-

re que aquestes *espanyolades* són un nombre inferior a les propostes “més serioses” estrenades. O com, en comparació amb el nombre de produccions estrenades als Estats Units (irremediablement, el tipus de cinema més consumit al nostre país) de pel·lícules similars a les que critiquen nacionals, els nord-americans guanyen per golejada. Encara així, veuen més ben valorat el seu cinema. També els faig la comparació que, quasi tots els anys, una d'aquestes *espanyolades*, que res tenen ja a veure amb les que van encunyar el terme, sol colar-se entre les més taquilleres de l'any. O que els recents èxits de *Sirât* i *Los domingos*, èxits de taquilla i crítica, desmunten, a més, la seua teoria que al cinema cal anar a veure pel·lícules de grans efectes especials. La màgia de compartir cinema en comunitat, en una sala fosca, on tota la nostra atenció està posada en allò que succeeix en la pantalla gran és única, i amb els dos exemples patrios succeïa en cadascuna de les projeccions. Altre tema és també educar la gent que acudeix a una sala. La invasió de l'ús de mòbils o parlar amb un to de veu elevat és, per desgràcia, cada vegada més freqüent.

Però, després de tota aquesta reflexió, de nou, el professor del terme *espanyolada* posa sobre la taula un altre tema conflictiu: les subvencions. “Sempre fan cinema els mateixos”. “Paguem un tipus de cinema que no m'agrada”. “Quin benefici trac jo d'això?” De nou, queda patent el desconeixement per la influència, en bona part, d'un cert sector polític. Com a resposta, els parlo de la repercussió que va tenir per a la Comunitat Valenciana, especialment per a la província d'Alacant, que Alejandro Amenábar rodara ací la seua última pel·lícula, *El cautivo*. Promoció turística nacional i internacional, contractes a empreses de la zona, posada en valor del patrimoni cultural i un llarg etcétera. Quan veuen que bona part d'aquesta inversió, de la qual tant

niones empiezan a cambiar. Una vez más, desconocimiento. El mismo desconocimiento que acaba perjudicando las siguientes generaciones, cuando en realidad, la solución está en ellos.

Creo que la verdadera revolución empieza en las aulas. En la mirada curiosa de un chaval de doce años que descubre a Sorogoyen o Carla Simón por primera vez. En enseñarles que el cine no es solo entretenimiento, sino un lenguaje. Y que, si aprenden a leerlo, nunca dejará de acompañarlos. En instruirles la importancia de cada persona que hace posible una producción audiovisual. Que descubran que cada rol y cada proceso tiene su tiempo, su esfuerzo y dedicación. Que el cine no es solo colocar una cámara y dejar que pasen cosas por delante de ella. Que todo tiene un orden, una planificación y es el resultado de un eficaz trabajo en equipo. Todo esto puede parecer una utopía, pero realizando cambios reales y posibles, todo sería mucho más factible. Por ejemplo, crear una asignatura transversal de lenguaje audiovisual; contar con la colaboración de profesionales del sector (en casi todas las localidades hay alguien que se dedica al audiovisual); u ofrecer una alfabetización audiovisual básica; desde conocer los tipos de encuadres o las normas de composición. Esto, lo podrán aplicar en su día a día, trabajen o no en el mundo audiovisual, porque la presencia de las redes en el trabajo es cada vez mayor y se exige un contenido de calidad, no vale cualquier foto hecha rápida con el móvil. Cuanto mejor realizada está, más repercusión obtiene. Al final no se trata de formar cineastas, sino de ciudadanos con mirada.

Solo así, con esa pequeña insurrección, nos aseguraremos de que la magia del cine no desaparezca nunca. Que cuando una nueva generación llegue al aula no se queden desconcertados ante la pregunta: “¿Conocéis a Hitchcock?”.

es queixen, beneficia la província i els seus treballadors, les seues opinions comencen a canviar. Una vegada més, desconeixement. El mateix desconeixement que acaba perjudicant les següents generacions quan, en realitat, la solució està en ells.

Crec que la verdadera revolució comença a les aules. En la mirada curiosa d'un xaval de dotze anys que descobreix Sorogoyen o Carla Simón per primera vegada. A ensenyar-los que el cinema no és sol entreteniment, sinó un llenguatge. I que, si aprenen a llegir-lo, mai deixarà d'acompanyar-los. A instruir-los sobre la importància de cada persona que fa possible una producció audiovisual. Que descobrisquen que cada rol i cada procés té el seu temps, el seu esforç i dedicació. Que el cinema no és només col·locar una càmera i deixar que passen coses davant d'aquesta. Que tot té un ordre, una planificació i és el resultat d'un eficaç treball en equip. Tot això pot semblar una utopia, però fent canvis reals i possibles, tot seria molt més factible. Per exemple, crear una assignatura transversal de Llenguatge Audiovisual; comptar amb la col·laboració de professionals del sector (en quasi totes les localitats hi ha algú que es dedica a l'audiovisual); oferir una alfabetització audiovisual bàsica, des de conèixer els tipus d'encuadraments o les normes de composició. Això ho podran aplicar en el seu dia a dia, treballen o no en el món audiovisual, perquè la presència de les xarxes en el treball és cada vegada major i s'exigeix un contingut de qualitat, no val qualsevol foto feta ràpida amb el mòbil. Com més ben feta estiga, més repercussió obté. Al final no es tracta de formar cineastes, sinó ciutadans amb mirada.

Només així, amb aquesta petita insurrecció, ens assegurarem que la màgia del cinema no desaparega mai. Que quan una nova generació arribe a l'aula no es queden desconcertats davant la pregunta: “coneixeu Hitchcock?”

LA DESCONSTRUCCIÓN DE LA
MIRADA: DEL DOCUMENTO
SOCIAL A LA ABSTRACCIÓN
METAFÍSICA EN BLOW UP

LA DESCONSTRUCCIÓ DE LA
MIRADA: DEL DOCUMENT
SOCIAL A L'ABSTRACCIÓ
METAFÍSICA EN BLOW UP

BLOW-UP

MARGAUX AUVERDIN Y
BELEN VILLEGAS MERCADO

BLOW UP. Michelangelo Antonioni. 1966

La desconstrucción de la mirada: del documento social a la abstracción metafísica en Blow Up

Margaux Auverdin y Belen Villegas Mercado
Estudiantes del Máster COMINCREA

Blow Up (Bridge Films, 1966), del cineasta italiano Michelangelo Antonioni, presenta a Thomas (David Hemmings), un prestigioso fotógrafo quien, frustrado durante una sesión con sus modelos, abandona el estudio para despejar su mente en un parque. Mientras camina, descubre a una pareja que busca privacidad y decide seguirlos en secreto para fotografiarlos. Sin embargo, al ser descubierto, Thomas se ve involucrado en una situación que lo lleva a cuestionarse los hechos que ha fotografiado y, a partir de ahí, la realidad en sí misma.

Esta sinopsis es la apertura de una obra que no sólo trascendió la historia del cine por su éxito internacional, con dos nominaciones a los Oscar, tres a los Bafta y ganador a mejor película en el Festival de Cannes de 1967, sino que casi seis décadas después continúa inspirando una serie de estudios sobre los significados que quiso transmitir su director. Esta película trasciende el género dramático para convertirse en una de las reflexiones más profundas sobre el carácter ilusorio de la imagen y la crisis existencial de la modernidad.

1. La inspiración y los referentes artísticos de Antonioni

El argumento de la película se basa en el cuento *Las babas del diablo* (1959) del escritor argentino Julio Cortázar, donde Antonioni conserva la idea principal: un fotógrafo que captura una escena aparentemente corriente en un espacio público (un parque de París para Cortázar, uno en Londres para Antonioni) y que descubre durante el revelado una

La desconstrucció de la mirada: del document social a l'abstracció metafísica en Blow Up

Margaux Auverdin i Belén Villegas Mercado
Estudiants del màster COMINCREA

Blow Up (Bridge Films, 1966), del cineasta italià Michelangelo Antonioni, presenta Thomas (David Hemmings), un prestigiós fotògraf que, frustrat durant una sessió amb els seus models, abandona l'estudi per a buidar la seua ment en un parc. Mentre camina, descobreix una parella que busca privacitat i decideix seguir-los en secret per a fotografiar-los. Tanmateix, en ser descobert, Thomas es veu involucrat en una situació que el porta a qüestionar-se els fets que ha fotografiat i, a partir d'ahí, la realitat en si mateix.

Aquesta sinopsi és l'obertura d'una obra que no sols va transcendir la història del cinema pel seu èxit internacional, amb dues nominacions als Oscar, tres als Bafta i guanyador a millor pel·lícula en el Festival de Cannes de 1967, sinó que quasi sis dècades després continua inspirant una sèrie d'estudis sobre els significats que va voler transmetre el director. Aquesta pel·lícula transcendeix el gènere dramàtic per a convertir-se en una de les reflexions més profundes sobre el caràcter il·lusori de la imatge i la crisi existencial de la modernitat.

1. La inspiració i els referents artístics d'Antonioni

L'argument de la pel·lícula es basa en el conte *Las babas del diablo* (1959) de l'escriptor argentí Julio Cortázar, i Antonioni en conserva la idea principal: un fotògraf que captura una escena aparentment corrent en un espai públic (un parc de París per a Cortázar, un a Londres per a Antonioni) i que descobreix durant el revelat una realitat ater-

realidad aterradora. Esta adaptación de la literatura al cine permite a su director explorar la prórroga de la mirada que autoriza la cámara, transformando una instantánea en un enigma.

La película se inspira igualmente en un personaje real: el fotógrafo David Bailey, icono del Londres de los años sesenta. Antonioni presenta su visión del *Swinging London* no para hacer su apología sino para demostrar su vacuidad.¹ Utiliza los códigos de la fotografía de moda: movimiento, flashes agresivos, modelos deshumanizados para oponerse a la búsqueda de la verdad del protagonista. Esta tensión entre el glamur comercial y el drama escondido subraya la crisis existencial del personaje principal, perdido entre dos mundos de imágenes.

Respecto al plano visual, Antonioni logra abrir un diálogo con el arte de su época. El proceso de ampliación recuerda a los trabajos del Pop Art con respecto a la reproducción técnica de la imagen, pero con un estilo visual postimpresionista. Esto se debe a que cuanto más se amplían las fotos que realiza Thomas, más se alejan del realismo para acercarse a la abstracción, donde el sujeto desaparece a favor de la textura de la imagen, y donde el significado se diluye en la mera superficie del significante. Esta referencia estética refuerza la idea de que el mundo percibido es un juego de interpretaciones subjetivas.

¹ Según Beward (2006, pp. 8 y 12), el origen del término *Swinging London* se debe a un número especial de la revista *Time* con el título "London: The Swinging City", publicado en abril de 1966, en el que se cubría todo lo más distintivo de la cultura de la capital británica. La expresión designa "un espíritu irreverente en las actitudes sociales que abría paso a una sensibilidad meritocrática e ignoraba los rígidos prejuicios del sistema establecido", manifestado a través de la vestimenta, la fotografía, el cine y la música.

ridora. Aquesta adaptació de la literatura al cinema permet al director explorar la prórroga de la mirada que autoritza la càmera, i transformar una instantània en un enigma.

La pel·lícula s'inspira igualment en un personatge real: el fotògraf David Bailey, icona del Londres dels anys seixanta. Antonioni presenta la seua visió del *Swinging London* no per a fer la seua apologia, sinó per a demostrar la seua vacuïtat.¹ Utilitza els codis de la fotografia de moda: moviment, flaixos agressius, models deshumanitzats per a oposar-se a la cerca de la veritat del protagonista. Aquesta tensió entre el glamur comercial i el drama amagat subratlla la crisi existencial del personatge principal, perdut entre dos mons d'imatges.

Quant al pla visual, Antonioni aconsegueix obrir un diàleg amb l'art de la seua època. El procés d'ampliació recorda els treballs de l'art pop respecte de la reproducció tècnica de la imatge, però amb un estil visual postimpresionista. Això es deu al fet que com més s'amplien les fotos que realitza Thomas, més s'allunyen del realisme per a acostar-se a l'abstracció, en què el subjecte desapareix a favor de la textura de la imatge i el significat es dilueix en la mera superfície del significat. Aquesta referència estètica reforça la idea que el món percebut és un joc d'interpretacions subjectives.

¹ Segons Beward (2006, pàgs. 8 i 12), l'origen del terme *Swinging London* es deu a un número especial de la revista *Time* amb el títol "London: The Swinging City", publicat a l'abril de 1966, en el qual es cobria tot allò més distintiu de la cultura de la capital britànica. L'expressió designa "un esperit irreverent en les actituds socials que obria pas a una sensibilitat meritocràtica i ignorava els rígids prejudicis del sistema establert", manifestat a través de la vestimenta, la fotografia, el cinema i la música.

En este apartado, cabe señalar dos referentes artísticos presentes: por un lado, los cuadros del amigo de Tomas, Bill (John Castle), que tienen un acabado similar al del pintor estadounidense Jackson Pollock. Los trazos espontáneos y líneas enérgicas también están presentes en el vestuario de las modelos de la película. Por otro lado, las fotografías ampliadas de Thomas son de una plástica que podría catalogarse como artística, ya que el granulado resultante evoca el estilo puntillista del francés George Seurat (especialmente en su obra *Mujer leyendo*, de 1882).

Por otro lado, la película es también una reflexión sobre su propio medio. Al grabar a un fotógrafo que intenta reconstruir los acontecimientos a partir de fotos estáticas, Antonioni cuestiona la capacidad del cine para decir la verdad. Utiliza la fotografía como un espejo de la cinta cinematográfica: una sucesión de momentos definidos que, yuxtapuestos, crean una ilusión de movimiento y de sentido.

2. El carácter multifacético de la fotografía

A lo largo del filme, hay cuatro géneros fotográficos que se hacen presentes y que acompañan a Thomas en su viaje narrativo. A su vez, cada uno de ellos permite entrever una reflexión particular de Antonioni sobre el carácter de la imagen:

• **La fotografía de moda:** Desde la perspectiva práctica, la fotografía de moda puede definirse como aquella rama especializada en la creación de imágenes que comuniquen el estilo, la calidad y la imagen de las marcas para atraer a los consumidores (Montesinos, 2023). Sin embargo, posee también valor artístico e histórico, al ser un espejo de la evolución de la sociedad y quizá, más que en otro género, requiere de una profunda conexión entre fotógrafo, modelo y

En aquest apartat, cal assenyalar dos referents artístics presents: d'una banda, els quadres de l'amic de Thomas, Bill (John Castle), que tenen un acabat similar al del pintor estatunidenc Jackson Pollock. Els traços espontanis i les línies enèrgiques també són presents en el vestuari de les models de la pel·lícula. D'altra banda, les fotografies ampliades de Thomas són d'una plàstica que podria catalogar-se com a artística, ja que el granulat resultant evoca l'estil puntillista del francès George Seurat (especialment en la seua obra *Dona lle-gint*, de 1882).

D'altra banda, la pel·lícula és també una reflexió sobre el seu propi mitjà. En gravar un fotògraf que intenta reconstruir els esdeveniments a partir de fotos estàtiques, Antonioni qüestiona la capacitat del cinema per a dir la veritat. Utilitza la fotografia com un espill de la cinta cinematogràfica: una successió de moments definits que, juxtaposats, creen una il·lusió de moviment i de sentit.

2. El caràcter multifacètic de la fotografia

Al llarg del film, hi ha quatre gèneres fotogràfics que es fan presents i que acompanyen Thomas en el seu viatge narratiu. Al seu torn, cadascun permet entreveure una reflexió particular d'Antonioni sobre el caràcter de la imatge:

• **La fotografia de moda:** des de la perspectiva pràctica, la fotografia de moda pot definir-se com aquella branca especialitzada en la creació d'imatges que comuniquen l'estil, la qualitat i la imatge de les marques per a atraure els consumidors (Montesinos, 2023). No obstant això, té també valor artístic i històric en ser un espill de l'evolució de la societat i potser, més que en un altre gènere, requereix una profunda connexió entre fotògraf, model i espectadors per a complir la seua finalitat (Casajus, 2002, p. 82).

espectadores para cumplir su fin (Cassajus, 2002, p. 82).

En el caso de *Blow Up*, está presente cuando Thomas retrata a Verushka, la modelo que se interpreta a sí misma en la película. En esta ocasión, la fotografía de moda trasciende y se convierte en un momento de intimidad y complicidad entre ambos. La práctica profesional de Thomas encarna la tensión entre la conexión humana y la reificación de los cuerpos. La escena con Veruschka aparece como una secuencia de seducción, casi una simulación del acto sexual: la cámara prolonga el cuerpo del fotógrafo, creando un momento de intimidad y de complicidad paroxística.

Sin embargo, Antonioni no se limita a mostrar esta perspectiva, sino que pone en enfrentamiento una concepción distinta sobre la fotografía de moda. Una vez la cinta consumida, Thomas se despide de Veruschka con un adiós glacial, en lo que Flores Martínez (2013) describe como la transformación del sujeto en objeto estético vaciado de su dimensión humana. El contraste es aún más evidente cuando trabaja en seguida con un grupo distinto de modelos. A pesar de contar con una composición, un maquillaje y una escenografía impecables, Thomas se enfrenta a la esterilidad del posado. Estos cuerpos, aunque perfectos, le parecen maniqués vacíos. En efecto, la palabra maniquí proviene del neerlandés *manneken* (hombre pequeño) y representa originalmente un objeto inanimado. Para Antonioni, este desplazamiento semántico es crucial: las modelos ya no son seres humanos sino extensiones de la escenografía. Esta cosificación transforma la moda en una naturaleza muerta donde el cuerpo se convierte en una superficie plástica. Según Flores Martínez (2013), el protagonista se enfrenta a la perfección de estos «objetos», los cuales, por falta de

En el caso de *Blow Up*, es present quan Thomas retrata Verushka, la model que s'interpreta a si mateix en la pel·lícula. En aquesta ocasió, la fotografia de moda transcendeix i es converteix en un moment d'intimitat i complicitat entre els dos. La pràctica professional de Thomas encarna la tensió entre la connexió humana i la reificació dels cossos. L'escena amb Veruschka apareix com una seqüència de seducció, quasi una simulació de l'acte sexual: la càmera prolonga el cos del fotògraf, i crea un moment d'intimitat i de complicitat paroxismal.

Tanmateix, Antonioni no es limita a mostrar aquesta perspectiva, sinó que posa en enfrontament una concepció distinta sobre la fotografia de moda. Una vegada la cinta consumida, Thomas s'acomiada de Veruschka amb un adeu glacial en allò que Flores Martínez (2013) descriu com la transformació del subjecte en objecte estètic buidat de la seua dimensió humana. El contrast és encara més evident quan treballa de seguida amb un grup diferent de models. Malgrat comptar amb una composició, un maquillatge i una escenografia impecables, Thomas fa front a l'esterilitat del posat. Aquests cossos, encara que perfectes, li semblen maniquins buits. En efecte, la paraula *maniquí* prové del neerlandès *manneken* (home petit) i representa originalment un objecte inanimat. Per a Antonioni, aquest desplaçament semàntic és crucial: les models ja no són éssers humans, sinó extensions de l'escenografia. Aquesta cosificació transforma la moda en una naturalesa morta en què el cos es converteix en una superfície plàstica. Segons Flores Martínez (2013), el protagonista s'enfronta a la perfecció d'aquests *objectes*, els quals, per falta d'ànima, solament reflecteixen el buit de la seua existència.

alma, solamente reflejan el vacío de su propia existencia.

Esta frustración subraya la crítica de Antonioni sobre cómo la comercialización del arte y la moda en los *Swinging Sixties* se convirtió en una industria superficial. Según Conde Muñoz (2008), esta escena demuestra la alienación de Thomas que busca desesperadamente una profundidad donde la estructura misma del campo sólo propone apariencias. Aunque la fotografía de moda ha evolucionado hasta convertirse en una forma de expresión artística y cultural —“capaz de cuestionar identidades, géneros y contextos sociales” (Villanueva, Centro Universitario, 2025)—, la reflexión de Antonioni sigue vigente. Es una invitación poderosa, tanto a artistas como a consumidores, para examinar el delgado margen del arte como mercancía.

• **La fotografía documental:** John Grierson (padre del documental británico) definió el género de la fotografía documental como el “tratamiento creador de la realidad” (Ducay, 1958), reconociendo que hay una selección intencional, pero con base en hechos reales. Precisamente, esta es la faceta con la que Antonioni decide introducir a Thomas, que abandona discretamente una fábrica tras despedirse de un pequeño grupo de obreros. Sin embargo, no será hasta la mitad de la película que se revele el significado de esa interacción: Thomas se ha encargado de desarrollar una serie fotográfica sobre las difíciles condiciones de vida de la clase trabajadora. Sus fotos también incluyen retratos de personas que parecen vivir en la calle. Como detalle adicional, entre estas imágenes destaca un retrato de Cortázar, un guiño o cameo del escritor que inspiró el proyecto.

En estas escenas, Thomas busca escapar de la vacuidad de la moda sumergiéndose en la realidad bruta de

Aquesta frustració subratlla la crítica d'Antonioni sobre com la comercialització de l'art i la moda en els *Swinging Sixties* es va convertir en una indústria superficial. Segons Conde Muñoz (2008), aquesta escena demostra l'alienació de Thomas, que busca desesperadament una profunditat en què l'estructura mateixa del camp només proposa aparences. Encara que la fotografia de moda ha evolucionat fins a convertir-se en una forma d'expressió artística i cultural —“capaz de cuestionar identidades, géneros y contextos sociales” (Villanueva, Centro Universitario, 2025)—, la reflexió d'Antonioni continua vigent. És una invitació poderosa, tant a artistes com a consumidors, per a examinar el prim marge de l'art com a mercaderia.

• **La fotografia documental:** John Grierson (pare del documental britànic) va definir el gènere de la fotografia documental com el “tratamiento creador de la realidad” (Ducay, 1958), i va reconèixer que hi ha una selecció intencional, però basada en fets reals. Precisament, aquesta és la faceta amb la qual Antonioni decideix introduir Thomas, que abandona discretament una fàbrica després d'acomiadar-se d'un reduït grup d'obrers. Tanmateix, no serà fins a la meitat de la pel·lícula que es revele el significat d'aquesta interacció: Thomas s'ha encarregat de desenvolupar una sèrie fotogràfica sobre les difícils condicions de vida de la classe treballadora. Les seues fotos també inclouen retrats de persones que semblen viure al carrer. Com a detall adicional, entre aquestes imatges destaca un retrat de Cortázar, un senyal o cameo de l'escriptor que va inspirar el projecte.

En aquestes escenes, Thomas pretén escapar de la vacuitat de la moda i submergir-se en la realitat bruta de les fàbriques. En aquest cas, la fotografia funciona com un testimoniatge. Ha de

las fábricas. En este caso, la fotografía funciona como un testimonio. Debe servir de prueba sobre las condiciones de vida de la clase obrera para su futuro libro de arte. Sin embargo, Antonioni cuestiona inmediatamente las intenciones de este documento. Para Thomas, estas fotografías sirven de trofeo, es decir, son un testimonio de la miseria, pero no tienen como objetivo el cambio social sino la estética (Conde Muñoz, 2008). La función documental es desviada en provecho de una ambición personal. Por otro lado, el retrato de Cortázar puede desempeñar el papel de recuerdo: la realidad documental que se transforma es una ficción construida por el que graba. De esta manera, la función documental se desvanece y la fotografía ya no documenta un evento exterior.

• **La fotografía callejera:** Si bien la fotografía callejera puede representar un material de documentación, es un género diferente al de la fotografía documental, principalmente porque tiene un carácter abiertamente comprometido con la interpretación y dirección subjetiva del fotógrafo. Como cita Joel Merewyowitz: “La fotografía callejera es un teatro, el teatro está en el rectángulo de la cámara, así que mueves las cosas hasta que consigas un encuadre lleno de energía” (PhotoEspaña, 2025). En cierto modo, el fotógrafo callejero “inventa” historias a partir de lo real. Por otro lado, el fotógrafo documental salvo algunos discursos de carácter más intimista o poético, suele proponerse una búsqueda fidedigna de los hechos con un enfoque hacia el compromiso social.

En *Blow Up*, Thomas busca escapar de la insatisfacción que le generó su última sesión de fotos paseando por las calles. Paradójicamente, aunque intenta escapar, nunca se separa de la cámara, testificando así, tal y como ocurre con el personaje de Enrique Vila-Matas en

servir de prova sobre les condicions de vida de la classe obrera per al seu futur llibre d'art. No obstant això, Antonioni qüestiona immediatament les intencions d'aquest document. Per a Thomas, aquestes fotografies serveixen de trofeu, és a dir, són un testimoni de la misèria, però no tenen com a objectiu el canvi social, sinó l'estètica (Conde Muñoz, 2008). La funció documental és desviada en profit d'una ambició personal. D'altra banda, el retrat de Cortázar pot exercir el paper de record: la realitat documental que es transforma és una ficció construïda per qui grava. D'aquesta manera, la funció documental s'esvaeix i la fotografia ja no documenta un esdeveniment exterior.

• **La fotografia de carrer:** si bé la fotografia de carrer pot representar un material de documentació, és un gènere diferent de la fotografia documental, principalment perquè té un caràcter obertament compromès amb la interpretació i direcció subjectiva del fotògraf. Com diu Joel Merewyowitz: “La fotografía callejera es un teatro, el teatro está en el rectángulo de la cámara, así que mueves las cosas hasta que consigas un encuadre lleno de energía” (PhotoEspaña, 2025). En certa manera, el fotògraf de carrer *inventa* històries a partir de la realitat. D'altra banda, el fotògraf documental, excepte alguns discursos de caràcter més intimista o poètic, sol proposar-se una cerca fidedigna dels fets amb un enfocament cap al compromís social.

En *Blow Up*, Thomas pretén escapar de la insatisfacció que li va generar la seua última sessió de fotos passejant pels carrers. Paradoxalment, encara que intenta escapar, mai se separa de la càmera, i així atesta, tal com ocorre amb el personatge d'Enrique Vila-Matas en *El mal de Montano* sense la mediació de la literatura, la seua incapacitat de

El mal de Montano sin la mediación de la literatura, su incapacidad de vivir la realidad sin la mediación de la mirilla.

En la siguiente escena, al notar la presencia de una pareja en el parque, comienza a tomar las fotos en secuencia. Este acto podría considerarse una variante similar a la técnica del *stop motion* conocida como pixelación, ya que cuando son reveladas en el estudio, crean una sensación similar a la del movimiento fragmentado. Jiménez (2008) subraya que esta descomposición transforma una escena de vida ordinaria en una serie de documentos aislados. Las fotos alineadas en las paredes de su taller, construyen una ilusión de temporalidad y de movimiento, convirtiéndolo a Thomas en una figura similar al editor de cine que intenta reconstruir una verdad a partir de fragmentos discontinuos.

Eventualmente, Thomas se propondrá que una de sus fotos callejeras sea utilizada como cierre de su fotolibro documental. Con esta intención de combinar géneros, Antonioni demuestra que el archivo social puede convertirse en pulsión callejera; hay un vuelco de mirada: el enfoque de documentación planeada se pierde al entrar en el parque. Al dejar su estudio por una zona verde urbanizada, el protagonista desempeña el papel de voyeur instintivo. La fotografía callejera se convierte en una persecución de lo imprevisible donde el fotógrafo se entrega a una deambulación errante con un aparato que ya no sirve para probar, sino para capturar la casualidad. Es precisamente en este deslizamiento de la foto documental a la foto pulsión que el drama se gesta: el fotógrafo pensaba dominar su sujeto pero en la calle se transforma en un esclavo de la realidad fragmentada quien acabará por escaparle totalmente, como se analizará más adelante.

viure la realitat sense la mediació de l'espill.

En la següent escena, en notar la presència d'una parella al parc, comença a prendre les fotos en seqüència. Aquest acte podria considerar-se una variant similar a la tècnica de l'*stop motion* coneguda com a pixelació, ja que quan són revelades en l'estudi, creen una sensació similar a la del moviment fragmentat. Jiménez (2008) subratlla que aquesta descomposició transforma una escena de vida ordinària en una sèrie de documents aïllats. Les fotos alineades en les parets del seu taller construeixen una il·lusió de temporalitat i de moviment, i converteix Thomas en una figura similar a l'editor de cinema que intenta reconstruir una veritat a partir de fragments discontinus.

Eventualment, Thomas es proposarà que una de les seues fotos de carrer siga utilitzada com a tancament del seu fotollibre documental. Amb aquesta intenció de combinar gèneres, Antonioni demostra que l'arxiu social pot convertir-se en pulsio de carrer; hi ha un canvi de mirada: l'enfocament de documentació planejada es perd en entrar al parc. En deixar l'estudi per una zona verda urbanitzada, el protagonista exerceix el paper de *voyeur* instintiu. La fotografia de carrer es converteix en una persecució d'allò imprevisible en què el fotògraf es lliura a una deambulació errant amb un aparell que ja no serveix per a provar, sinó per a capturar la casualitat. És precisament en aquest pas de la foto documental a la foto pulsio que el drama es gesta: el fotògraf pensava dominar el subjecte, però al carrer es transforma en un esclau de la realitat fragmentada que acabarà per escapar-li totalment, com s'analitzarà més avant.

• **La fotografia artística:** pot definir-se com “un medio para transmitir emociones, conceptos y perspectivas per-

• **La fotografía artística:** puede definirse como “un medio para transmitir emociones, conceptos y perspectivas personales a través de instantáneas que buscan impactar en los espectadores” (UNIR Revista, 2024). Su valor radica en su capacidad para trascender la mera representación, por ejemplo, incorporando elementos de subjetividad, retórica, experimentación técnica y narrativa visual. En la película, cuando Thomas llega a su estudio y amplía una de sus fotos (el acto del *blow up* que precisamente da nombre a la película), se descubre algo inesperado: entre los arbustos, un hombre observaba a la pareja. Cuanto más aumenta la imagen, más se convence de que la figura del hombre los apuntaba con una pistola. Eventualmente las fotografías son hurtadas del estudio de Thomas. Cuando él se percata, la incertidumbre lo invade, pero queda una última foto como prueba de lo que vió. Sin embargo cuando lo visita su amiga Jane (Sarah Miles), le señala que esta foto se parece más a uno de los cuadros abstractos de su pareja Bill, y no a la prueba de un crimen.

Según Conde Muñoz, la fotografía deja de pertenecer al ámbito de la objetividad para afiliarse al del arte abstracto. La imagen se convierte en una superficie de proyección para el deseo y la paranoia del fotógrafo. Tal y como afirma Jofré (2023), este momento ilustra el fracaso de la técnica: la ampliación no revela el secreto, sino el límite del medio. La fotografía no solo muestra un crimen sino su propia estructura química, convirtiéndose en una obra abstracta, para lamento de Thomas.

2.1. La fotografía como elemento narrativo cambiante

En el plano industrial, la fotografía es una imagen estática cuyo objetivo es claro: permitir la promoción y la documentación. Su función es ser concluyente y útil, funcionando como una

sonales a través de instantáneas que buscan impactar en los espectadores” (UNIR Revista, 2024). El seu valor radica en la capacitat per a transcendir la mera representació, per exemple, incorporar elements de subjectivitat, retòrica, experimentació tècnica i narrativa visual. En la pel·lícula, quan Thomas arriba a l'estudi i amplia una de les seues fotos (l'acte del *blow up* que precisament dona nom a la pel·lícula), es descobreix una cosa inesperada: entre els arbustos, un home observava la parella. Com més augmenta la imatge, més es convenç que la figura de l'home els apuntava amb una pistola. Eventualment, les fotografies són furtades de l'estudi de Thomas. Quan ell se n'adona, la incertesa l'envaeix, però queda una última foto com a prova del que va veure. Tanmateix, quan el visita la seua amiga Jane (Sarah Miles), li assenyala que aquesta foto s'assembla més a un dels quadres abstractes de la seua parella Bill, i no a la prova d'un crim.

Segons Conde Muñoz, la fotografia deixa de pertànyer a l'àmbit de l'objectivitat per a afiliar-se al de l'art abstracte. La imatge es converteix en una superfície de projecció per al desig i la paranoia del fotògraf. Tal com afirma Jofré (2023), aquest moment il·lustra el fracàs de la tècnica: l'ampliació no revela el secret, sinó el límit del mitjà. La fotografia no sols mostra un crim, sinó la seua estructura química, i es converteix en una obra abstracta, per a lament de Thomas.

2.1 La fotografia com a element narratiu canviant

En el pla industrial, la fotografia és una imatge estàtica l'objectiu de la qual és clar: permetre la promoció i la documentació. La seua funció és ser concluent i útil, funcionar com una prova documental i tècnica d'allò que la realitat gravada ha de ser. No obstant això, en la ficció d'Antonioni, el fotògraf Thomas

prueba documental y técnica de lo que la realidad grabada debe ser. Sin embargo, en la ficción de Antonioni, el fotógrafo Thomas altera esta función. El acto fotográfico de grabar a una pareja representa una intrusión voyeurista que transforma la fotografía en la potencial prueba de un crimen, marcando el principio de su crisis existencial.

El giro narrativo y filosófico se produce cuando Thomas, obsesionado, somete la fotografía a un proceso de ampliación en su laboratorio. Esta acción invierte la función tradicional de la imagen. Si Roland Barthes (1980) define la foto como un índice, es decir, una huella física de un momento real que existió frente a la cámara, Antonioni utiliza la ampliación para disolver esta conexión. De una parte, la fotografía profesional busca la nitidez; mientras la de Thomas se desintegra en abstracción cuando la amplía. La claridad se vuelve ambigüedad. La película demuestra que la verdad no se encuentra enfocando el detalle sino que se pierde en el proceso, reforzando la idea que la fotografía “no garantiza la objetividad, sino que es un juego de interpretaciones” (Conde Muñoz, 2008).

Por otra parte, esta pérdida de objetividad, donde la interpretación subjetiva del fotógrafo prevalece sobre la grabación fiel, anticipa la era numérica en que las imágenes pueden ser fácilmente manipuladas. La intriga de *Blow Up* está intrínsecamente vinculada con el fracaso de la imagen estática. La película es una “falsa película de detectives” (Jofré, 2023, pg. 141) porque se niega a ofrecer una resolución. La prueba fotográfica desaparece o se queda ambigua. Este vacío narrativo aparece como la conclusión filosófica de la obra: “El crimen nunca se confirma, las pruebas desaparecen y el protagonista queda atrapado en la incertidumbre. Este vacío refleja el vacío de la imagen como prueba definitiva.” (Conde Muñoz,

altera aquesta funció. L'acte fotogràfic de gravar una parella representa una intrusió *voyeurista* que transforma la fotografia en la potencial prova d'un crim i que marca el principi de la seua crisi existencial.

El gir narratiu i filosòfic es produeix quan Thomas, obsessionat, sotmet la fotografia a un procés d'ampliació en el seu laboratori. Aquesta acció inverteix la funció tradicional de la imatge. Si Roland Barthes (1980) defineix la foto com un índex, és a dir, una petjada física d'un moment real que va existir davant la càmera, Antonioni utilitza l'ampliació per a dissoldre aquesta connexió. D'una banda, la fotografia professional busca la nitidesa; mentre la de Thomas es desintegra en abstracció quan l'amplia. La claredat es torna ambigüitat. La pel·lícula demostra que la veritat no es troba enfocant el detall, sinó que es perd en el procés, la qual cosa reforça la idea que la fotografia “no garanteix la objetividad, sino que es un juego de interpretaciones” (Conde Muñoz, 2008).

D'altra banda, aquesta pèrdua d'objectivitat, en què la interpretació subjectiva del fotògraf preval sobre la gravació fidel, anticipa l'era numèrica en què les imatges poden ser fàcilment manipulades. La intriga de *Blow Up* està intrínsecament vinculada amb el fracàs de la imatge estàtica. La pel·lícula és una “falsa pel·lícula de detectives” (Jofré, 2023, pàg. 141) perquè es nega a oferir una resolució. La prova fotogràfica desapareix o es queda ambigua. Aquest buit narratiu apareix com la conclusió filosòfica de l'obra: “El crimen nunca se confirma, las pruebas desaparecen y el protagonista queda atrapado en la incertidumbre. Este vacío refleja el vacío de la imagen como prueba definitiva.” (Conde Muñoz, 2008, pàg. 165). El poder de la foto no resideix en la seua capacitat per a documentar, sinó en la seua capacitat de crear un enigma insolu-

2008, p.165). El poder de la foto no reside en su capacidad para documentar sino en su capacidad de crear un enigma insoluble, dejando al espectador en un estado de duda perpetua.

La reflexión final está sellada en la escena en la representación mímica de la partida de tenis. La fotografía es, por naturaleza, un encuadre, una porción de realidad seleccionada y aislada. El apogeo metafórico aparece cuando Thomas, el hombre que dedica su vida a la captura de lo visible, participa en el juego de los mimos y acepta la existencia de la pelota invisible. Cuando el protagonista realiza el ademán de devolver la pelota, el sonido de la pantomima se materializa, y el eco de la pelota al rebotar resuena en la escena. Esta aceptación simboliza que la realidad es una convención ilusoria. La verdad ha sido reemplazada por la percepción compartida, y es en esencia el resultado de un consenso.

2.2. La composición fotográfica como narrador silencioso

Para Antonioni, la puesta en escena no se contenta con grabar la acción sino que actúa como dispositivo crítico que cuestiona la validez de lo que se puede ver. El uso sistemático de los encuadres dentro del encuadre (puertas, ventanas, marcos de espejos, etc.) funciona como un recuerdo constante de que la mirada del protagonista es, por extensión la del espectador, y por tanto fragmentada y limitada. Por medio de obstáculos visuales entre la cámara y su sujeto, la película sugiere que toda visión es una construcción (Jiménez, 2008). La realidad nunca es alcanzable de manera directa; siempre es mediante un dispositivo (el objeto, el espejo, el cuadro). Los reflejos omnipresentes en el taller de Thomas, intensifican esta idea: la imagen no es la misma sino su copia deformada.

ble i deixar l'espectador en un estat de dubte perpetu.

La reflexió final està segellada en l'escena en la representació mímica de la partida de tenis. La fotografia és, per naturalesa, un enquadrament, una porció de realitat seleccionada i aïllada. L'apogeu metafòric apareix quan Thomas, l'home que dedica la seua vida a la captura d'allò visible, participa en el joc de les manyagues i accepta l'existència de la pilota invisible. Quan el protagonista realitza el posat de retornar la pilota, el so de la pantomima es materialitza, i el ressò de la pilota en rebotar ressona en l'escena. Aquesta acceptació simbolitza que la realitat és una convenció il·lusòria. La veritat ha sigut reemplaçada per la percepció compartida, i és en essència el resultat d'un consens.

2.2 La composició fotogràfica com a narrador silencios

Per a Antonioni, la posada en escena no s'acontenta amb gravar l'acció, sinó que actua com a dispositiu crític que qüestiona la validesa del que es pot veure. L'ús sistemàtic dels enquadraments dins l'enquadrament (portes, finestres, marcs d'espills, etc.) funciona com un record constant que la mirada del protagonista és, per extensió, la de l'espectador, i, per tant, fragmentada i limitada. Per mitjà d'obstacles visuals entre la càmera i el subjecte, la pel·lícula suggereix que tota visió és una construcció (Jiménez, 2008). La realitat mai és assolible de manera directa; sempre és mitjançant un dispositiu (l'objecte, l'espill, el quadre). Els reflexos omnipresents en el taller de Thomas intensifiquen aquesta idea: la imatge no és la mateixa, sinó la seua còpia deformada.

D'altra banda, la càmera guia l'espectador cap a la realitat interna del protagonista: les línies geomètriques i espais buits són un mitjà de comunicació del món intern de Thomas, solitari o a ve-

Por otro lado, la cámara guía al espectador hacia la realidad interna del protagonista: las líneas geométricas y espacios vacíos son un medio de comunicación del mundo interno de Thomas, solitario o a veces oprimido. Antonioni resalta el uso de composiciones triangulares presentes no solo con objetos, sino también con la alineación de los actores. Estos detalles constituyen recursos universales a la hora de crear narrativas visuales, según Block (2010), que permiten comunicar no desde el diálogo, sino desde la armonía y el contraste de la composición. En el caso de las composiciones con silencios visuales², estas son las que conducen a que Thomas busque una respuesta en sus ampliaciones, confundiendo entonces la estructura material de la fotografía con la verdad del mundo. Como lo subraya la Revista Conexos (2018), estos dispositivos visuales refuerzan la alineación del protagonista.

Thomas mira al mundo como si fuese una serie de fotografías, incapaz de implicarse emocionalmente de otro modo diferente al del visor de su cámara. Está narración silenciosa prepara al espectador para la escena final que presenta un cierre elíptico. Al recapitular, la película comienza y termina con el mismo plano: un campo inmenso visto desde un ángulo cenital, donde Thomas aparece pequeño y solitario frente a la inmensidad del parque, hasta desvanecerse en un *fade out*. Finalmente, aparece como título de cierre "Blow Up: The End", un detalle que Antonioni utiliza para recordar a la audiencia el carácter ilusorio de la trama y reforzar el concepto de que lo que han visto es una película, y por tanto un conjunto más de subjetividades.

² Los silencios visuales, también llamados planos simples, son composiciones minimalistas que permiten un "respiro" antes de presentar una secuencia visual cargada. (Block, 2010, pg.6).

gades oprimit. Antonioni resalta l'ús de composicions triangulars presents no solament amb objectes, sinó també amb l'alineació dels actors. Aquests detalls constitueixen recursos universals a l'hora de crear narratives visuals, segons Block (2010), que permeten comunicar no des del diàleg, sinó des de l'harmonia i el contrast de la composició. En el cas de les composicions amb silencis visuals², aquestes són les que condueixen al fet que Thomas busque una resposta en les seues ampliacions i confonga l'estructura material de la fotografia amb la veritat del món. Com subratlla la revista *Conexos* (2018), aquests dispositius visuals reforcen l'alineació del protagonista.

Thomas mira al món com si fora una sèrie de fotografies, incapaç d'implicar-se emocionalment d'una altra manera diferent del del visor de la seua càmera. Aquesta narració silenciosa prepara l'espectador per a l'escena final que presenta un tancament elíptic. En recapitular, la pel·lícula comença i acaba amb el mateix pla: un camp immens vist des d'un angle zenital en què Thomas apareix petit i solitari davant la immensitat del parc fins a esvaire-se en un *fade out*. Finalment, apareix com a títol de tancament "Blow Up: The End", un detall que Antonioni utilitza per a recordar a l'audiència el caràcter il·lusori de la trama i reforçar el concepte que allò que han vist és una pel·lícula i, per tant, un conjunt més de subjectivitats.

Conclusió

Blow Up efectua un gir magistral en el paper de la imatge. La pel·lícula transforma la foto estàtica en una eina filosòfica poderosa i hermètica. La genia-

² Els silencis visuals, també anomenats plans simples, són composicions minimalistes que permeten un respir abans de presentar una seqüència visual carregada. (Block, 2010, pàg. 6).

Conclusión

Blow up efectúa un giro magistral en el papel de la imagen. La película transforma la foto estática en una herramienta filosófica poderosa y hermética. La genialidad de Antonioni consiste en enfrentar al espectador con la fragilidad de su propia percepción. Al seguir a Thomas en su descenso hacia la abstracción, uno como espectador comparte su necesidad de ver para creer, lo cual es una debilidad al igual que una fuerza. La fotografía, que debería ser una prueba irrefutable (el índice que señala Barthes), termina por demostrar la incapacidad del hombre moderno para comprender la verdad en un mundo saturado de apariencias.

Esta obra es un recordatorio de que la realidad es porosa. Lo real existe únicamente a través de nuestro consentimiento de creerlo. La imagen es una trampa y cuanto más se intenta diseccionar o concretar la realidad por medio de la técnica (la ampliación), más se obstruye el sentido. A día de hoy, *Blow up* sigue representando una obra visionaria. Enseña que mirar no es lo mismo que ver, y que la fotografía, en lugar de ser un espejo fiel del mundo, puede convertirse en un teatro de dudas y construcciones subjetivas.

Bibliografía

- Barthes, R. (1980). La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía. Paidós.
- Block, B. (2010). *Narrativa visual: Creando la estructura de la historia a través del cine, la fotografía y los nuevos medios*. Omega.
- Breward, C. (2006). Introduction. En C. Breward, D. Gilbert y J. Lister (Eds.), *Swinging Sixties. Fashion in London and Beyond 1955-1970*. V&A.
- Casajus M. C. (2002). *Historia de la fotografía de moda: (aproximación estética a unas nuevas imágenes)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio institucional de la UCM. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/2364/>

litat d'Antonioni consisteix a enfrontar l'espectador amb la fragilitat de la seua pròpia percepció. En seguir Thomas en el seu descens cap a l'abstracció, un com a espectador comparteix la seua necessitat de veure per a creure, la qual cosa és una debilitat igual que una força. La fotografia, que hauria de ser una prova irrefutable (l'índex que assenyala Barthes), acaba per demostrar la incapacitat de l'home modern per a comprendre la veritat en un món saturat d'aparències.

Aquesta obra és un recordatori que la realitat és porosa. L'element real existeix únicament a través del nostre consentiment de creure'l. La imatge és un parany i, com més s'intenta disseccionar o concretar la realitat per mitjà de la tècnica (l'ampliació), més s'obstrueix el sentit. Avui dia, *Blow Up* continua representant una obra visionària. Ensenya que mirar no és el mateix que veure, i que la fotografia, en comptes de ser un espill fidel del món, pot convertir-se en un teatre de dubtes i construccions subjectives.

Bibliografía

- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Block, B. (2010). *Narrativa visual: Creando la estructura de la historia a través del cine, la fotografía y los nuevos medios*. Omega.
- Breward, C. (2006). Introduction. En C. Breward, D. Gilbert y J. Lister (Eds.), *Swinging Sixties. Fashion in London and Beyond 1955-1970*. V&A.
- Casajus M. C. (2002). *Historia de la fotografía de moda: (aproximación estética a unas nuevas imágenes)* [tesis doctoral, Universitat Complutense de Madrid]. Repositori institucional de la UCM. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/2364/>
- Conde Muñoz, A. (2008). "La precisión de la nada (reflexiones sobre "Blow Up")". *Cuadernos de Filología Italiana*, 15, 157-179. <https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/CFIT0808110157A>

- Conde Muñoz, A. (2008). La precisión de la nada (reflexiones sobre "Blow Up"). *Cuadernos de Filología Italiana*, 15, 157-179. <https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/CFIT0808110157A>
- Cortázar, J. (1959). Las babas del diablo. En *Las armas secretas*. Editorial Sudamericana.
- Ducay, E. (1958, julio). *Documental y realidad. Cinema Universitario*, (7). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cinema-universitario--3/html/0256c364-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html
- Flores Martínez, M. J. (2013). La fotografía de moda en el cine: Funny Face y Blow Up. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (7), 164-187. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2013.v0i7.3621>
- Jiménez, J. A. (2008). La precisión de la nada (reflexiones sobre Blow Up). *Cuadernos de Filología Italiana*, 15, 157-179.
- Jofré, A. (2023). Blow-up de Michelangelo Antonioni. *Revista de Pensamiento Político*, (13), 139-144. <https://revistapensamientopolitico.udp.cl/index.php/rpp/article/view/399>
- Montesinos Gil, C. (2023). *La fotografía de moda y su relación con el branding* [Trabajo de disertación, Universidad de Valladolid]. Repositorio Institucional UVA.
- PHotoESPAÑA (2025, 20 de mayo). *Joel Meyerowitz, Premio PHotoESPAÑA 2025* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=liqT_i5QVM
- Revista Conexos (12 de junio de 2018). Blow Up y la entronización de la imagen: claves culturales de un devenir social y económico. *Conexos: Revista de Crítica y Literatura*. <http://conexos.org/2018/06/12/blow-up-y-la-entronizacion-de-la-imagen-claves-culturales-de-un-devenir-social-y-economico/>
- UNIR Revista (2024, 3 de octubre). La fotografía artística: impacto, emoción y visión personal. UNIR. <https://www.unir.net/revista/artes/fotografia-artistica/>
- Vila-Matas, Enrique (2012). *El mal de Montano*. Seix Barral.
- Villanueva Centro Universitario (2025). *Congreso Internacional de Fotografía de Moda*. <https://www.villanueva.edu/congreso-internacional-fotografia-moda/>

- Cortázar, J. (1959). "Las babas del diablo". En *Las armas secretas*. Editorial Sudamericana.
- Ducay, E. (1958, julio). *Documental y realidad. Cinema Universitario* (7). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cinema-universitario--3/html/0256c364-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html
- Flores Martínez, M. J. (2013). "La fotografía de moda en el cine: *Funny Face* y *Blow Up*". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* (7), 164-187. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2013.v0i7.3621>
- Jiménez, J. A. (2008). "La precisión de la nada (reflexiones sobre *Blow Up*)". *Cuadernos de Filología Italiana*, 15, 157-179.
- Jofré, A. (2023). "*Blow Up* de Michelangelo Antonioni". *Revista de pensamiento político*, (13), 139-144. <https://revistapensamientopolitico.udp.cl/index.php/rpp/article/view/399>
- Montesinos Gil, C. (2023). *La fotografía de moda y su relación con el branding* [trabajo de disertación, Universidad de Valladolid]. Repositori unstitucional UVA.
- PHotoESPAÑA (2025, 20 de maig). *Joel Meyerowitz, Premio PHotoESPAÑA 2025* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=liqT_i5QVM
- Revista Conexos (12 de juny de 2018). "*Blow Up* y la entronización de la imagen: claves culturales de un devenir social y económico". *Conexos: revista de crítica y literatura*. <http://conexos.org/2018/06/12/blow-up-y-la-entronizacion-de-la-imagen-claves-culturales-de-un-devenir-social-y-economico/>
- UNIR Revista (2024, 3 d'octubre). La fotografía artística: impacto, emoción y visión personal. UNIR. <https://www.unir.net/revista/artes/fotografia-artistica/>
- Vila-Matas, Enrique (2012). *El mal de Montano*. Seix Barral.
- Villanueva Centro Universitario (2025). *Congreso Internacional de Fotografía de Moda*. <https://www.villanueva.edu/congreso-internacional-fotografia-moda/>

LA VERDAD DE LA MIRADA.
SOBRE LA IMAGEN SENSACIONALISTA EN EL OJO PÚBLICO DE HOWARD FRANKLIN

LA VERITAT DE LA MIRADA.
SOBRE LA IMATGE SENSACIONALISTA EN L'ESPIAVIDES DE HOWARD FRANKLIN

EL OJO PÚBLICO

ANDREA PATRICIA
QUINTANILLA SARAVIA

La verdad de la mirada
Sobre la imagen sensacionalista en
El ojo público de Howard Franklin.

Andrea Patricia Quintanilla Saravia
Estudiante del Máster Universitario
COMINCREA

En la era del *like* instantáneo y del archivo visual infinito, *El ojo público* (Universal Pictures, 1992), dirigida por Howard Franklin y protagonizada por Joe Pesci, ocupa un lugar peculiar en la historia del cine: no es un thriller convencional, no es exactamente cine negro clásico ni tampoco un drama biográfico al uso. Es, más bien, una meditación cinematográfica sobre la mirada, sobre la relación entre imagen y verdad, y sobre el lugar incómodo y a menudo conflictivo que ocupa la fotografía en la construcción de la memoria colectiva. En el núcleo de *El ojo público* palpita una pregunta ética y estética: ¿qué responsabilidad tiene quien mira cuando su mirada produce efectos en el mundo? Y, en ese caso, ¿cómo debe ser el resultado fotográfico de esa mirada? La fotografía y el cine forman un sistema de comunicación visual que se alimenta mutuamente. La fotografía enseña al cine a mirar, a componer y a comprender la luz. El cine expande a la fotografía al introducir el movimiento, la duración y el montaje. Ambas son expresiones de la misma pregunta: ¿cómo puede la imagen ayudarnos a entender el mundo?

La película está inspirada en la figura de Arthur Fellig (Złoczwów, 1899 – Nueva York, 1968), más conocido como “Weegee”, un fotógrafo y reportero gráfico estadounidense célebre por sus contundentes imágenes en blanco y negro de la vida urbana en Nueva York durante las décadas de 1930 y 1940, centra-

La veritat de la mirada.
Sobre la imatge sensacionalista en
L'espiavides de Howard Franklin

Andrea Patricia Quintanilla Saravia
Estudiant del màster universitari
COMINCREA

En l'era del *like* instantani i de l'arxiu visual infinit, *L'espiavides / El ojo público* (Universal Pictures, 1992), dirigida per Howard Franklin i protagonitzada per Joe Pesci, ocupa un lloc peculiar en la història del cinema: no és un thriller convencional, no és exactament cinema negre clàssic ni tampoc un drama biogràfic a l'ús. És, més aïna, una meditació cinematogràfica sobre la mirada, sobre la relació entre imatge i veritat, i sobre el lloc incòmode i sovint conflictiu que ocupa la fotografia en la construcció de la memòria col·lectiva. En el nucli de *L'espiavides* palpita una pregunta ètica i estètica: quina responsabilitat té qui mira quan la seua mirada produeix efectes en el món? I, en aquest cas, com ha de ser el resultat fotogràfic d'aquesta mirada? La fotografia i el cinema formen un sistema de comunicació visual que s'alimenta mútuament. La fotografia ensenya el cinema a mirar, a compondre i a comprendre la llum. El cinema expandeix la fotografia en introduir el moviment, la duració i el muntatge. Les dues són expressions de la mateixa pregunta: com pot la imatge ajudar-nos a entendre el món?

La pel·lícula està inspirada en la figura d'Arthur Fellig (Zólotxiv, 1899 - Nova York, 1968), més conegut com Weegee, un fotògraf i reporter gràfic estatunidenc célebre per les seues contundents imatges en blanc i negre de la vida urbana a Nova York durant les dècades de 1930 i 1940 centrades en

das en escenas de crimen, accidentes, pobreza y vida nocturna, que mostraban la realidad social sin artificios. Fellig era famoso por llegar a los lugares de los hechos antes que la policía gracias a una radio policial instalada en su Chevrolet —habilidad que dio origen a su apodo, “Weegee”, asociado al juego de la ouija, aquel en el que es posible prever el futuro antes de que los hechos sucedan. Weegee dormía con la ropa puesta y su cámara lista, junto a una radio policial y el equipo de revelado en el maletero de su coche, que utilizaba como laboratorio improvisado, lo que le permitía fotografiar, revelar y vender sus imágenes a los periódicos en tiempo récord, incluso pocas horas después de que ocurrieran los hechos.

Howard Franklin, guionista antes que director, construye aquí una obra consciente de su herencia fílmica. No oculta sus referencias: el *noir* de los años cuarenta, el periodismo de investigación que Hollywood convirtió en mito, y, por encima de todo, el imaginario visual de Weegee, cuyas fotografías nocturnas de crímenes y accidentes moldearon una estética brutal que desnudaba la ciudad sin filtros ni moralismos. En una entrevista, Franklin afirmó: “Weegee veía lo que otros no querían ver. Y esa capacidad de mirar lo innombrable es profundamente cinematográfica” (Franklin, 1992).

Fotografía como lenguaje: el ojo que no parpadea.

El protagonista, Leon “Bernzy” Bernstein (Joe Pesci), es presentado como un hombre cuya cámara funciona como prótesis, como extensión de su identidad. Franklin filma a Bernzy en la penumbra, moviéndose por callejones húmedos donde la luz de las farolas se refleja en el pavimento como si la ciu-

escenas de crim, accidents, pobresa i vida nocturna que mostraven la realitat social sense artificis. Fellig era famós per arribar als llocs dels fets abans que la policia gràcies a una ràdio policial instal·lada en el seu Chevrolet, habilitat que va donar origen al seu sobrenom, Weegee, associat al joc de l'ouija, aquell en el qual és possible preveure el futur abans que els fets succeïsquen. Weegee dormia amb la roba posada i la seua càmera preparada, al costat d'una ràdio policial i l'equip de revelat en el maleter del cotxe, que utilitzava com a laboratori improvisat, la qual cosa li permetia fotografiar, revelar i vendre les seues imatges als periòdics en temps rècord, fins i tot poques hores després que ocorregueren els fets.

Howard Franklin, guionista abans que director, construeix ací una obra conscient de la seua herència fílmica. No oculta les seues referències: el *noir* dels anys quaranta, el periodisme d'investigació que Hollywood va convertir en mite, i, per damunt de tot, l'imaginari visual de Weegee, les fotografies nocturnes de crims i accidents del qual van modelar una estética brutal que despullava la ciutat sense filtres ni moralismes. En una entrevista, Franklin va afirmar: “Weegee veia allò que altres no volien veure. I eixa capacitat de mirar allò innomenable és profundament cinematogràfica” (Franklin, 1992).

Fotografia com a llenguatge: l'ull que no parpelleja

El protagonista, Leon *Bernzy* Bernstein (Joe Pesci), és presentat com un home la càmera del qual funciona com a pròtesi, com a extensió de la seua identitat. Franklin filma Bernzy en la penombra, movent-se per carrerons humits on la llum dels fanals es reflecteix en el pavi-

dad misma llorara. Es una Nueva York nocturna. Sí, la ciudad que nunca duerme, atravesada por la ambigua belleza de la decadencia: paisajes herrumbrosos, cuerpos en el suelo, coches destrozados y rostros exhaustos.

Lo notable es que la película no ofrece ningún glamour a ese mundo de los bajos fondos neoyorquinos. Al contrario, se alinea con la filosofía de Weegee: “Para mí la fotografía es una página de la vida y, siendo este el caso, debe ser real” (Weegee, 1975, p. 12), una actitud que el fotógrafo trasladará, como un espejo deformado, a sus “fotocaricaturas” del mundo de Hollywood cuando se instale allí a finales de la década de los años cuarenta (Beller, 2013). Según Finkelstein (2009), la obra de Arthur Fellig (Weegee) ejemplifica cómo el fotoperiodismo del siglo XX combinó la captura de eventos significativos con la construcción cultural de esos acontecimientos, situando al fotógrafo no solo como un testigo visual sino como un agente que da forma narrativa a la realidad representada. El filme toma esta idea para construir un discurso sobre la ética de la mirada. “¿Qué implica convertir el sufrimiento ajeno en imagen?” —se pregunta Susan Sontag (2003, p. 9)—, mientras responde que las imágenes de sufrimiento pueden generar conciencia y memoria, pero también corren el riesgo de insensibilizar, convertir el dolor en espectáculo o producir una distancia moral en el observador. Así, la fotografía del dolor plantea preguntas sobre quién mira, desde dónde y con qué consecuencias, y sobre los límites entre informar, conmover y consumir el sufrimiento como imagen.

La cámara de Bernzy es testigo, pero también arma y escudo. Como él mismo dice en una de las escenas más potentes: “Mi trabajo es estar allí antes que nadie. Verlo todo. Y mostrarlo

ment com si la ciutat mateixa plorara. És una Nova York nocturna. Sí, la ciutat que mai dorm, travessada per l'ambigua bellesa de la decadència: paisatges rovellats, cossos en el sòl, cotxes destrossats i rostres exhaustos.

Allò notable és que la pel·lícula no ofereix gens de glamur a aquest món dels baixos fons novaiorquesos. Al contrari, s'alinea amb la filosofia de Weegee: “Per a mi, la fotografia és una pàgina de la vida i, sent aquest el cas, ha de ser real” (Weegee, 1975, pàg. 12), una actitud que el fotògraf traslladarà, com un espill deformat, a les seues fotocaricatures del món de Hollywood quan s'installa allí a final de la dècada dels anys quaranta (Beller, 2013). Segons Finkelstein (2009), l'obra d'Arthur Fellig (Weegee) exemplifica com el fotoperiodisme del segle XX va combinar la captura d'esdeveniments significatius amb la construcció cultural d'aquests esdeveniments, i va situar el fotògraf no sols com un testimoni visual, sinó com un agent que dona forma narrativa a la realitat representada. El film pren aquesta idea per a construir un discurs sobre l'ètica de la mirada. “Què implica convertir el sofriment aliè en imatge?” —es pregunta Susan Sontag (2003, pàg. 9)—, mentre respon que les imatges de sofriment poden generar consciència i memòria, però també corren el risc d'insensibilitzar, convertir el dolor en espectacle o produir una distància moral en l'observador. Així, la fotografia del dolor planteja preguntes sobre qui mira, des d'on i amb quines conseqüències, i sobre els límits entre informar, commoure i consumir el sofriment com a imatge.

La càmera de Bernzy és testimoni, però també arma i escut. Com ell mateix diu en una de les escenes més potents: “El meu treball és estar allí abans que nin-

tal como es" (Weegee, 1975, p. 36). Esa frase sintetiza la esencia del fotoperiodismo, pero también su dilema moral. *El ojo público* convierte ese dilema en la tensión interna que atraviesa toda la película.

El cine que representa el fotoperiodismo del siglo XX refleja cómo los fotógrafos se movían en zonas de conflicto, en espacios urbanos o fuera de ellos, mostrando las tensiones entre la cruda realidad cruda y una espectacularización de los hechos de la que el protagonista no es del todo ajeno, pues en una de las escenas de la película no dudará en mover el cadáver de un asesinato. Lo que nos lleva a otra pregunta sustancial: ¿Puede la manipulación del objeto pro-fotográfico revelar una realidad más profunda y verdadera que la representación fotográfica de un hecho real sin ninguna alteración? Durante la posguerra mundial, los fotógrafos eran vistos como testigos de la reconstrucción social y de los conflictos internacionales, mientras que en la era posmoderna emergió una visión más crítica y sensacionalista, centrada en la espectacularización de la violencia urbana y los crímenes cotidianos.

Esta representación refleja la tensión señalada por Olga Osorio (2015), donde se observa cómo el cine combina el testimonio de la realidad con la construcción de estereotipos sensacionalistas, articulando así un discurso crítico sobre la ética y la función social del fotoperiodista en distintos momentos históricos. En este sentido, Franklin parece anticipar debates actuales sobre la ética del fotoperiodismo y la utilización de imágenes de violencia en medios digitales.

Uno de los aspectos más poderosos del filme es la forma en que concibe la fotografía como herramienta de memoria. Las imágenes que Bernzy captura

gú. Veure-ho tot. I mostrar-ho tal com és" (Weegee, 1975, pàg. 36). Aquesta frase sintetitza l'essència del fotoperiodisme, però també el seu dilema moral. *L'espíavides* converteix aquest dilema en la tensió interna que travessa tota la pel·lícula.

El cinema que representa el fotoperiodisme del segle XX reflecteix com els fotògrafs es movien en zones de conflicte, en espais urbans o fora d'aquests, i mostren les tensions entre la crua realitat i una espectacularització dels fets de la qual el protagonista no és del tot aliè, perquè en una de les escenes de la pel·lícula no dubtarà a moure el cadàver d'un assassinat. I això ens porta a una altra pregunta substancial: ¿pot la manipulació de l'objecte pro-fotogràfic revelar una realitat més profunda i vertadera que la representació fotogràfica d'un fet real sense cap alteració? Durant la postguerra mundial, els fotògrafs eren vistos com a testimonis de la reconstrucció social i dels conflictes internacionals, mentre que en l'era postmoderna va emergir una visió més crítica i sensacionalista, centrada en l'espectacularització de la violència urbana i els crims quotidians.

Aquesta representació reflecteix la tensió assenyalada per Olga Osorio (2015), que observa com el cinema combina el testimoniatge de la realitat amb la construcció d'estereotips sensacionalistes, i articula un discurs crític sobre l'ètica i la funció social del fotoperiodista en diferents moments històrics. En aquest sentit, Franklin sembla anticipar debats actuals sobre l'ètica del fotoperiodisme i la utilització d'imatges de violència en mitjans digitals.

Un dels aspectes més poderosos del film és la forma en què concep la fotografia com a eina de memòria. Les imatges que Bernzy captura no sols

no solo registran hechos; revelan verdades que el poder intenta ocultar. La película articula un discurso complejo sobre la frontera entre el arte y el testimonio, entre el acto de observar y el de intervenir en la realidad.

Las fotografías de Bernzy cuestionan la versión oficial de la historia, ponen en jaque las apariencias y se convierten en un espejo que devuelve a la sociedad una imagen que preferiría no ver. Lo que evidencia un rol voyeurista y a la vez mediático, donde la imagen se convierte en herramienta de control y fascinación social. Esta dinámica refleja la idea central de Frosh (2001), quien sostiene que la fotografía en el ámbito público se manifiesta a través de la transparencia social, el voyeurismo y la memorialización visual, mostrando cómo los fotógrafos pueden influir en la percepción de la realidad y en la construcción de narrativas sobre la vida ajena.

La cámara como conciencia: mensaje primordial.

En *El ojo público*, la cámara funciona como una extensión del alma del fotógrafo: un instrumento que revela tanto lo que mira como aquello que teme enfrentar. La película retrata a Leon "The Great Bernzini" como un observador obsesivo que vive atrapado entre la fascinación y la culpa, entre la necesidad de registrar la realidad y el peso moral de hacerlo. Su cámara, siempre lista para congelar el instante, se convierte en un amuleto ambiguo: herramienta de verdad, pero también de distancia emocional. Y es precisamente en esa grieta —en ese frágil equilibrio entre mirar y actuar— donde surge un eco cinematográfico que conecta esta obra con otra historia, mucho más cercana al fuego real del

registren fets; revelen veritats que el poder intenta ocultar. La pel·lícula articula un discurs complex sobre la frontera entre l'art i el testimoniatge, entre l'acte d'observar i el d'intervenir en la realitat.

Les fotografies de Bernzy qüestionen la versió oficial de la història, posen en dubte les aparences i es converteixen en un espill que retorna a la societat una imatge que preferiria no veure, cosa que evidencia un rol de *voyeur* i, ahora, mediàtic en què la imatge es converteix en eina de control i fascinació social. Aquesta dinàmica reflecteix la idea central de Frosh (2001), que sosté que la fotografia en l'àmbit públic es manifesta a través de la transparència social, el voyeurisme i la memorialització visual, i mostra com els fotògrafs poden influir en la percepció de la realitat i en la construcció de narratives sobre la vida aliena.

La càmera com a consciència: missatge primordial

En *L'espíavides*, la càmera funciona com una extensió de l'ànima del fotògraf: un instrument que revela tant el que mira com allò que tem enfrontar. La pel·lícula retrata Leon, The Great Bernzini, com un observador obsessiu que viu atrapat entre la fascinació i la culpa, entre la necessitat de registrar la realitat i el pes moral de fer-ho. La seua càmera, sempre preparada per a congelar l'instant, es converteix en un amulet ambigu: eina de veritat, però també de distància emocional. I és precisament en aquesta clivella —en eixe fràgil equilibri entre mirar i actuar— on sorgeix un ressò cinematogràfic que connecta aquesta obra amb una altra història, molt més pròxima al foc real del món: *The Bang Bang Club* (Fondry

mundo: *The Bang Bang Club* (Fondry Films, 2010), dirigida por Steven Silver, una experiència profundament incòmoda i emocional. Per als qui l'hem vista, sabem que és una pel·lícula difícil de mirar sense experimentar sentiments oposats. L'obra confronta l'espectador amb una realitat crua, i genera una tensió constant entre la necessitat de documentar els fets i l'impacte emocional que aquests provoquen. Com a espectadors, es comprén que els fotògrafs estan exercint la seua tasca professional. Sabem que sense el seu treball no existiria un registre visual capaç de mostrar realitats invisibles per a la majoria de la societat. Les seues fotografies construeixen un ull cinematogràfic i periodístic únic, i permeten accedir a escenes, situacions i paisatges irrepetibles que, d'altra manera, quedarien fora de l'abast de la mirada pública. Tanmateix, la pel·lícula també exposa el cost humà d'aquest acte d'observació. Perquè si Bernzini observa des de la penombra dels carrers novaiorquesos, els fotoperiodistes sud-africans de *The Bang Bang Club* observen des del cor mateix del caos. Els dos films exploren el mateix dilema fonamental: què significa ser testimoni? ¿Què significa intervenir en la escena si, per un lado, se corre el risc de perdre la veritat de la imatge; y por el otro, puede significar la diferencia entre la vida y la muerte? Esa tensión ética compartida —capturar el instante o proteger a quien lo sufre— abre una herida narrativa que atraviesa ambas historias y que invita al espectador a reflexionar no solo sobre el poder de la fotografía, sino sobre su costo humano. Este tipo de producciones cinematográficas cumplen una función fundamental al proporcionar conocimiento sobre una realidad que existe más allá de la ficción. *The Bang Bang Club* no solo do-

documenta hechos históricos, sino que invita a reflexionar sobre el papel del fotógrafo: ser testigos del sufrimiento sin intervenir directamente. Esta contradicción es uno de los ejes centrales del film y provoca una reflexión profunda sobre los límites éticos del fotoperiodismo.

Aunque la trama policial que involucra asesinatos y conspiraciones de la mafia sirve como motor narrativo, Franklin la utiliza principalmente como excusa para explorar el mundo interior del protagonista y la dinámica entre verdad, poder y representación. Más que un thriller, *El ojo público* es un ensayo audiovisual sobre el precio de la autenticidad.

La puesta en escena recuerda al cine negro, pero evita el artificio. La iluminación dura, marcada por claroscuros intensos, es menos un homenaje a la estética clásica que una traducción del estilo estroboscópico de las fotografías que inspiran la historia. La película se mueve en un gris moral constante, donde no hay héroes incontaminados, sino personajes que navegan en un sistema de corrupción y violencia del que es imposible escapar.

La dirección de Franklin destaca por su pulso contenido. No hay excesos, no hay gestos gratuitos. Cada escena dialoga con el tema central: la relación entre el observador y lo observado. Los momentos en los que la cámara queda fija mientras Bernzy revela sus fotografías en el cuarto oscuro son pruebas de la inteligencia narrativa del filme. Esa quietud se convierte en comentario: la imagen, congelada, posee un poder de verdad que supera a la palabra.

En un cine dominado por la velocidad y el impacto, *El ojo público* apuesta por la contemplación. La película invita a mirar no solo la acción inmediata,

reflexionar sobre el papel del fotògraf: ser testimonis del sofriment sense intervenir directament. Aquesta contradicció és un dels eixos centrals del film i provoca una reflexió profunda sobre els límits ètics del fotoperiodisme.

Encara que la trama policial que involucra assassinats i conspiracions de la màfia serveix com a motor narratiu, Franklin la utilitza principalment com a excusa per a explorar el món interior del protagonista i la dinàmica entre veritat, poder i representació. Més que un thriller, *L'espivides* és un assaig audiovisual sobre el preu de l'autenticitat.

La posada en escena recorda el cinema negre, però evita l'artifici. La il·luminació dura, marcada per claroscurs intensos, és menys un homenatge a l'estètica clàssica que una traducció de l'estil estroboscòpic de les fotografies que inspiren la història. La pel·lícula es mou en un gris moral constant, on no hi ha herois incontaminats, sinó personatges que naveguen en un sistema de corrupció i violència del qual és impossible escapar.

La direcció de Franklin destaca pel seu pols contingut. No hi ha excessos, no hi ha gestos gratuïts. Cada escena dialoga amb el tema central: la relació entre l'observador i allò observat. Els moments en els quals la càmera queda fixa mentre Bernzy revela les seues fotografies en la cambra obscura són proves de la intel·ligència narrativa del film. Aquesta quietud es converteix en comentari: la imatge, congelada, té un poder de veritat que supera la paraula.

En un cinema dominat per la velocitat i l'impacte, *L'espivides* aposta per la contemplació. La pel·lícula convida a mirar no sols l'acció immediata, sinó també els detalls que revelen la complexitat de la ciutat i dels seus habi-

sino también los detalles que revelan la complejidad de la ciudad y de sus habitantes, así como la dinámica moral del fotoperiodismo. Cada imagen que captura Leon Bernstein no es únicamente un registro de un crimen o accidente, sino un fragmento cargado de información visual que obliga al espectador a detenerse y reflexionar sobre lo que está viendo: la violencia, la vulnerabilidad, el azar y la ética de la representación.

Fotografía y memoria: la imagen como testigo incómodo.

Joe Pesci, en uno de los papeles más singulares de su carrera, interpreta a Bernzy con una mezcla perfecta de vulnerabilidad y determinación. Su actuación evita el cliché del fotógrafo obsesivo y se inclina hacia un retrato más humano: el de un hombre que ha sacrificado vida social, estabilidad emocional y reconocimiento por la búsqueda incesante de una verdad que solo él parece capaz de ver.

Hay un eco constante de la frase atribuida a Weegee: "Cuando sale sangre, gano dinero". Pero Pesci interpreta esa lógica con una tristeza soterrada: su personaje no disfruta del horror que registra; simplemente lo considera parte del paisaje urbano, parte de una verdad que nadie más quiere aceptar.

Su relación con Kay (Barbara Hershey) funciona como contrapunto emocional, aunque la película evita convertirla en un romance convencional. Ella representa algo que Bernzy no tendrá nunca: el sentido de pertenencia. Para él, la ciudad es un mapa de tragedias en potencia; para ella, un espacio donde aún es posible negociar humanidad. La química entre ambos ilumina literal y metafóricamente algunas de las escenas más delicadas del filme.

tants, així com la dinàmica moral del fotoperiodisme. Cada imatge que captura Leon Bernstein no és únicament un registre d'un crim o accident, sinó un fragment carregat d'informació visual que obliga l'espectador a detenir-se i reflexionar sobre el que està veient: la violència, la vulnerabilitat, l'atzar i l'ètica de la representació.

Fotografía i memòria: la imatge com a testimoni incòmode

Joe Pesci, en un dels papers més singulars de la seua carrera, interpreta Bernzy amb una mescla perfecta de vulnerabilitat i determinació. La seua actuació evita el clixé del fotògraf obsessiu i s'inclina cap a un retrat més humà: el d'un home que ha sacrificat vida social, estabilitat emocional i reconeixement per la cerca incessant d'una veritat que només ell sembla capaç de veure.

Hi ha un ressò constant de la frase atribuïda a Weegee: "Quan ix sang, guanye diners". Però Pesci interpreta aquesta lògica amb una tristesa soterrada: el seu personatge no gaudeix de l'horror que registra, simplement el considera part del paisatge urbà, part d'una veritat que ningú més vol acceptar.

La seua relació amb Kay (Barbara Hershey) funciona com a contrapunt emocional, encara que la pel·lícula evita convertir-la en un romanç convencional. Ella representa una cosa que Bernzy no tindrà mai: el sentit de pertinença. Per a ell, la ciutat és un mapa de tragèdies en potència; per a ella, un espai on encara és possible negociar humanitat. La química entre els dos illumina literalment i metafòricament algunes de les escenes més delicades del film.

El montaje juega un papel fundamental al replicar la lógica del fotoperiodismo: fragmentación, inmediatez, urgencia. Franklin y la montadora, Evan A. Lottman, construyen una narración donde cada corte funciona como un disparo, un fragmento de verdad que irrumpe antes de que el espectador pueda parpadear. En unas declaraciones de 1958, Weegee menciona a Alfred Stieglitz, el gran precursor de la fotografía moderna, quien le había dicho: "Las cosas ocurren en una milésima parte de un fugaz segundo. Depende del fotógrafo capturar eso en el negativo, porque como el día de la muerte, eso no volverá jamás" (en Editorial @ ASX, 2010). Esta actitud resuena en el concepto del "instante decisivo" formulado por Henri Cartier-Bresson, otra de las influencias invisibles del filme.

No obstante, el ritmo nunca sacrifica la profundidad emocional. La película combina secuencias de acción con momentos contemplativos en los que el tiempo parece suspendido, como si la película invitara a mirar —*realmente mirar*— el mundo que retrata. Como señala Sarriugarte Gómez (2008), la obra de Weegee convierte la violencia urbana en una imagen estéticamente construida para el consumo masivo, reforzando una mirada voyeurista sobre el sufrimiento ajeno. El autor señala que Weegee desarrolla una estética reconocible basada en el uso del flash directo, el encuadre abrupto y la proximidad extrema al suceso violento, lo que intensifica el impacto emocional de la imagen. Su obra transforma la violencia urbana en un objeto de consumo mediático, donde el crimen y la crudeza formal de las fotografías que lo representan deja de ser solo un hecho informativo para convertirse en un espectáculo visual destinado al público de la prensa sensacionalista.

El muntatge juga un paper fonamental en replicar la lògica del fotoperiodisme: fragmentació, immediatesa, urgència. Franklin i la muntadora, Evan A. Lottman, construeixen una narració en què cada tall funciona com un tret, un fragment de veritat que irromp abans que l'espectador pugaparpellejar. En unes declaracions de 1958, Weegee esmenta Alfred Stieglitz, el gran precursor de la fotografia moderna, que li havia dit: "Les coses ocorren en una mil·lèsima part d'un fugaç segon. Depén del fotògraf capturar això en el negatiu, perquè com el dia de la mort, això no tornarà mai" (Editorial @ ASX, 2010). Aquesta actitud resona en el concepte de *l'instant decisiu* formulat per Henri Cartier-Bresson, una altra de les influències invisibles del film.

No obstant això, el ritme mai sacrifica la profunditat emocional. La pel·lícula combina seqüències d'acció amb moments contemplatius en els quals el temps sembla suspès, com si la pel·lícula convidara a mirar —*realment mirar*— el món que retrata. Com assenyala Sarriugarte Gómez (2008), l'obra de Weegee converteix la violència urbana en una imatge estèticament construïda per al consum massiu, que reforça una mirada *voyeur* sobre el sofriment aliè. L'autor assenyala que Weegee desenvolupa una estètica reconeixible basada en l'ús del flaix directe, l'enquadrament abrupte i la proximitat extrema al succés violent, la qual cosa intensifica l'impacte emocional de la imatge. La seua obra transforma la violència urbana en un objecte de consum mediàtic en què el crim i la cruesa formal de les fotografies que el representen deixa de ser només un fet informatiu per a convertir-se en un espectacle visual destinat al públic de la premsa sensacionalista.

Conclusión

El ojo público es una película subestimada, quizá porque se resiste a los moldes comerciales. Pero para quienes aman el cine y la fotografía —y especialmente para quienes reflexionan sobre la relación entre ambas— se trata de una obra fundamental. No solo recrea un universo visual deslumbrante, sino que ofrece un análisis profundo sobre la mirada como acto ético, estético y político.

Howard Franklin logra, en definitiva, una película que funciona como un puente entre el cine y la fotografía: un homenaje a quienes dedican su vida a observar, a registrar, a dar testimonio. La cámara se convierte en un instrumento de verdad, pero también en un recordatorio de la fragilidad humana frente a la imagen.

En tiempos donde la saturación visual nos anestesia, *El ojo público* nos invita a volver a mirar. A mirar de verdad, a ser conscientes de nuestra propia mirada. Y, sobre todo, a recordar que detrás de cada fotografía —por más fría o brutal que parezca— hay siempre un ser humano: aquel que la toma, aquel que la observa y aquel cuya historia queda atrapada en ese instante eterno que llamamos imagen.

En este sentido, la imagen sensacionalista no preserva el recuerdo de las víctimas, sino que fija una memoria basada en el impacto y la repetición visual del horror, lo que conecta con la reflexión de Susan Sontag sobre los riesgos de mirar el dolor de los demás sin implicación moral, donde el exceso de imágenes puede conducir a la banalización del sufrimiento y a la pérdida de su dimensión humana.

Conclusió

L'espíavides és una pel·lícula subestimada, potser perquè es resisteix als motlles comercials. Però per als qui estimen el cinema i la fotografia —i especialment per als qui reflexionen sobre la relació entre els dos—, es tracta d'una obra fonamental. No sols recrea un univers visual enlluernador, sinó que ofereix una anàlisi profunda sobre la mirada com a acte ètic, estètic i polític.

Howard Franklin aconsegueix, en definitiva, una pel·lícula que funciona com un pont entre el cinema i la fotografia: un homenatge als qui dediquen la seua vida a observar, a registrar, a donar testimoni. La càmera es converteix en un instrument de veritat, però també en un recordatori de la fragilitat humana davant la imatge.

En temps en què la saturació visual ens anestesia, *L'espíavides* ens convida a tornar a mirar. A mirar de veritat, a ser conscients de la nostra pròpia mirada. I, sobretot, a recordar que darrere de cada fotografia —per més freda o brutal que sembla— hi ha sempre un ésser humà: aquell que la pren, aquell que l'observa i aquell la història del qual queda atrapada en aquest instant etern que anomenem imatge.

En aquest sentit, la imatge sensacionalista no preserva el record de les víctimes, sinó que fixa una memòria basada en l'impacte i la repetició visual de l'horror, la qual cosa connecta amb la reflexió de Susan Sontag sobre els riscos de mirar el dolor dels altres sense implicació moral en què l'excés d'imatges pot conduir a la banalització del sofriment i a la pèrdua de la seua dimensió humana.

Referencias

- Beller, M. (2013). Weegee's darkroom: How a tabloid photographer exposed our world. *Psychological Perspectives*, 56(3), 329–333.
- Editorial @ ASX (13 de mayo de 2010). *Famous Photographers Tell How—An Interview with Weegee*. ASX. <https://americansuburbx.com/2010/05/interview-famous-photographers-tell-how.html>
- Finkelstein, D. (2009). *Photojournalism: Arthur Fellig (Weegee) and Homai Vyrawalla*. *Journalism Practice*, 3(1), 108–112.
- Franklin, H. (Director). (1992). *El ojo público* [Película]. Universal Pictures.
- Frosh, P. (2001). The public eye and the citizen-voyeur: Photography as a performance of power. *Social Semiotics*, 11(1), 43–59.
- Osorio, O. (2015). *La representación del fotoperiodista en el cine del siglo XX: Fotógrafos en lugares de conflictos y sensacionalistas*. *Zer*, 21(40): 31–49.
- Sarriugarte Gómez, I. (2008), Comercializando la violencia: la estética de Weegee. En J. Robledano Arillo y M. R. Ruiz Franco (Coords.), *1er Congreso Internacional sobre Imagen, Cultura y Tecnología. La imagen como reflejo de la violencia y como control social* (pp. 298-309). Universidad Carlos III.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.
- Weegee [A. Fellig]. (1975a). *Naked city*. Da Capo. (publicado originalmente en 1945).
- Weegee [A. Fellig] (1975b). *Weegee*. Da Capo (publicado originalmente en 1961).

Referències

- Beller, M. (2013). "Weegee's darkroom: How a tabloid photographer exposed our world". *Psychological Perspectives*, 56(3), 329-333.
- Editorial @ ASX (13 de maig de 2010). "Famous Photographers Tell How-An Interview with Weegee". ASX. <https://americansuburbx.com/2010/05/interview-famous-photographers-tell-how.html>
- Finkelstein, D. (2009). "Photojournalism: Arthur Fellig (Weegee) and Homai Vyrawalla". *Journalism Practice*, 3(1), 108-112.
- Franklin, H. (director). (1992). *El ojo público* [pel·lícula]. Universal Pictures.
- Frosh, P. (2001). "The public eye and the citizen-voyeur: Photography as a performance of power". *Social Semiotics*, 11(1), 43-59.
- Osorio, O. (2015). "La representación del fotoperiodista en el cine del siglo XX: fotógrafos en lugares de conflictos y sensacionalistas". *Zer*, 21(40): 31-49.
- Sarriugarte Gómez, I. (2008), "Comercializando la violencia: la estética de Weegee". En J. Robledano Arillo y M. R. Ruiz Franco (coords.), *1er Congreso Internacional sobre Imagen, Cultura y Tecnología. La imagen como reflejo de la violencia y como control social* (pàgs. 298-309). Universitat Carlos III de Madrid.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.
- Weegee [A. Fellig]. (1975a). *Naked city*. Da Capo. (publicat originalment el 1945).
- Weegee [A. Fellig] (1975b). *Weegee*. Da Capo (publicat originalment el 1961).

COMINCREA UA

LA EXPERIENCIA FOTOGRÁFICA EN EL CINE

GIROSCOPIA

CIRROS COPIA

LA EXPERIENCIA
FOTOGRAFICA EN EL CINE

L'EXPERIÈNCIA
FOTOGRAFICA AL CINEMA

Editores / Editors: Enric Mira, Kiko Mora y
Vicente G. Escrivá

UA

UA UNIVERSITAT D'ALACANT
UNIVERSIDAD DE ALICANTE
Vicerectorat de Cultura, Esport i Extensió Universitària
Vicerrectorado de Cultura, Deporte y Extensión Universitaria

 GIROSCOPIA
LA EXPERIENCIA FOTOGRÁFICA EN EL CINE

 MUA
MUSEU UNIVERSITAT D'ALACANT

comin**crea***
màster oficial
en comunicació
e indústries creatives
universitat de alacant

UA UNIVERSITAT D'ALACANT
UNIVERSIDAD DE ALICANTE
Facultat de Ciències Econòmiques i Empresariales
Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales

UA UNIVERSITAT D'ALACANT
UNIVERSIDAD DE ALICANTE
Departament de Comunicació i Psicologia Social
Departamento de Comunicación y Psicología Social