



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Escuela Politécnica Superior de Gandia

Tratamiento visual de la película La Isla Mínima

Trabajo Fin de Grado

Grado en Comunicación Audiovisual

AUTOR/A: Bartual Latorre, Sergio

Tutor/a: Herráiz Zornoza, Beatriz

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

Resumen

A través de este trabajo de fin de grado se pretende realizar un análisis de la dirección de fotografía de la producción de *La Isla Mínima*, película española del año 2014 dirigida por Alberto Rodríguez, escrita también por Rafael Cobos y Álex Catalán como director de fotografía .

Para ello se revisarán las referencias cinematográficas que el autor deja ver en las escenas, así como se analizarán todos los elementos que intervienen en la fotografía; los colores, los tipos de plano, su composición, la iluminación, las lentes y los movimientos de cámara.

Palabras Clave:

Dirección de fotografía; Cine español; La Isla Mínima; Alex Catalán; Cinematografía.

Abstract

This project is based on the visual treatment of the direction of photography for the production of *La Isla Mínima*, a 2014 Spanish film directed by Alberto Rodríguez, also written by Rafael Cobos and Álex Catalán as the Director of photography.

The main idea of this work is to analyze what cinematographic references the author is influenced by, as well as all the elements that assemble the direction of photography of the film; types of shots, composition, lighting, lenses and camera movements.

Keywords:

Direction of Photography; Spanish Film Industry; La Isla Mínima; Alex Catalán; Cinematography.

Índice

1. Introducción	2
1.1 Objetivos	3
1.2 Metodología	4
2. La figura del director de fotografía	5
2.1 Estado del arte	5
2.2 Roles dentro del Departamento de Dirección de fotografía	7
2.3 Relación con los otros departamentos	10
3. Influencias Cinematográficas de La Isla Mínima	14
3.1. Subgénero Buddy Movie	15
3.2. Conspiración de silencio, John Sturges	16
3.3. El cebo, Ladislao Vajda	20
3.4. Memories of murder, Bong Joon-ho	24
4. Análisis de la dirección de fotografía de La Isla Mínima	28
4.1. Tipos de plano, movimientos de cámara y técnicas de fotografía	29
4.2. Iluminación	38
4.3. Color	41
4.4 Cámara, lentes y filtros	44
5. Conclusión	46

1. Introducción

En 2014 se estrenó la película *La Isla Mínima*, dirigida por Alberto Rodríguez y co-producida por Atípica Films junto con Sacromonte Films y Atresmedia. La primera vez que tuve el placer de ver esta película desgraciadamente no fue en el cine, sino en una clase de 2º de Bachiller. La película pertenecía a una extensa filmografía como temario para selectividad, y mi profesora decidió proyectarla en clase en una tarde de viernes. Fue en ese mismo instante cuando algo en mi cabeza hizo “click” y como si de un flechazo se tratase, me enamoré de esta película.

En ese momento, no conocía muy bien todo lo que envolvía a la industria del cine y menos qué cualidades necesitas para, algún día, poder realizar una producción de este tipo. Posteriormente, visualicé la película muchas veces más y en cada una aprendía algo nuevo fijándome más en los detalles que conformaban toda su estética.

Desde ese preciso instante, siempre he querido investigar y conocer cada particularidad de esta producción, pero sobre todo su dirección de fotografía. Por esto, el presente trabajo de fin de grado trata de analizar todos los elementos que encuadran la dirección de fotografía; los tipos de planos, movimientos de cámara, las lentes empleadas, el tratamiento cromático, su composición y la iluminación. Para ello, llevaré a cabo una investigación de cómo todos los elementos mencionados anteriormente construyen la estética de *La Isla Mínima* alrededor de las marismas del Guadalquivir.

Asimismo, examinaremos las referencias cinematográficas que han influenciado el estilo narrativo y visual de la película, como por ejemplo obras como *Conspiración de silencio* (Sturges, 1955) o *Memories of murder* (Joon-ho, 2003). Por último, también analizaremos cómo la fotografía ayuda a narrar y situar al espectador en un espacio/tiempo determinado, que aspectos técnicos y visuales presenta el largometraje y que particularidades estilísticas la diferencian de otras películas.

1.1 Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es analizar la dirección de fotografía de *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014); los tipos de plano, los movimientos de cámara, los colores, su composición y la iluminación para así conocer mejor sus aspectos técnicos y visuales.

Como objetivos secundarios, con esta investigación trataremos de conocer las referencias cinematográficas que el director de fotografía utiliza dentro de la película y de qué forma interpreta esas influencias. Al mismo tiempo, examinaremos la dirección de fotografía conforme al desarrollo de la narración de la película.

1.2 Metodología

La investigación a realizar será el análisis en profundidad del tratamiento visual de la película *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014). Para ello contaremos con 3 diferentes fases, la fase de documentación, la de análisis y la de conclusiones.

En primer lugar, la fase inicial de esta investigación será realizar una extensa fase de documentación, con el objetivo de empaparse de conocimiento y sabiduría sobre Álex Catalán y *La Isla Mínima*. Realizaremos un primer visionado de la película para tratar de recordar su estética, la trama, los personajes y empezaremos a fijarnos en los detalles más significativos de la fotografía. Además, en esta fase vamos a iniciar un estudio derivado de todo tipo de fuentes contrastadas; revistas, libros, artículos, junto con el visionado de varios proyectos en los que Álex Catalán ha participado. Así tendremos una buena base sobre su trayectoria profesional como director de fotografía y su estilo.

Posteriormente, comenzamos la segunda fase, la más extensa y la columna vertebral de esta investigación, la fase del análisis de la película. Este análisis tratará de enmarcar todos los elementos que conforman la dirección de fotografía; examinando los tipos de plano, los movimientos de cámara, el color y la iluminación. Para ello volveremos a visualizar la película extrayendo los detalles más importantes de las escenas más determinantes y características de la película.

Junto con esto, examinaremos cómo la dirección de la fotografía contribuye a la construcción de la narrativa de la película, cómo se cuenta la historia a través de los planos y qué efectos tiene el arte de la fotografía cinematográfica en la audiencia.

Asimismo, en esta fase incluiremos qué referencias presenta la película, tanto a la hora de contar la historia, como a la hora de mostrarnos la historia. Según la entrevista que Alberto Rodríguez concedió a la revista *Fotogramas* en su canal de YouTube, una de las revistas más populares del cine español, el director afirma que esta película tiene algunas referencias al cine de Alan Parker y John Sturges que podrían haber afectado en su estilo y forma debido al fanatismo que siempre ha tenido por estos filmes (Fotogramas, 2014, 3m38s). En esta fase se recurrirá al *making of* de la película, a diversos vídeos del rodaje y a entrevistas de medios contrastados que nos aportarán información añadida a nuestras fuentes iniciales.

Finalmente, una vez acabada la fase del análisis comenzaría nuestra fase de conclusiones. Conociendo todo el trabajo realizado tocará valorar si hemos cumplido tanto los objetivos principales como los secundarios de manera satisfactoria. Tendremos que sacar el lado más autocrítico y objetivo posible para conseguir una conclusión final.

2. La figura del director de fotografía

Definir la figura de un director de fotografía es una tarea difícil de asumir, depende mucho del tipo de producción, el presupuesto, el equipo de trabajo y del resultado final que se quiera conseguir. Sin duda alguna es una figura de vital importancia en cualquier producción audiovisual, ya que es el responsable de la fotografía y estética de la película, coordinando un equipo entero para conseguir un resultado satisfactorio para el director.

A continuación, trataremos de reflexionar sobre la figura del director de fotografía en la actualidad, los roles que existen dentro del departamento de fotografía, y qué relación tiene un director de fotografía con los otros departamentos en una producción audiovisual

2.1 Estado del arte

La dirección de fotografía es una de las disciplinas más importantes en la creación audiovisual de una película, pero por desgracia siempre ha estado a la sombra de otras figuras como la del director, el guionista o el compositor de la banda sonora.

En los últimos años, con la llegada de figuras como Roger Deakins o Emmanuel Lubezki, la dirección de fotografía se ha reivindicado como un rol fundamental en el desarrollo estético de las películas y cada vez ha ganado más fama y reconocimiento tanto por parte de algunos seguidores del cine como por las academias de galardones.

Aún así, existen muchas personas que siguen sin conocer las funciones de un director de fotografía, por lo que podríamos definir este rol como la persona encargada de representar la visión del director de la película en el cine. En una entrevista que Álex Catalán, director de fotografía de *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014), concede a Pol Turrents en su canal de YouTube, explica que “más que ser los ojos del director, un director de fotografía es más bien las gafas del director, los encargados de permitirles ver con más claridad o con otro enfoque la realidad para convertirla en ficción.” (Canal Pol Turrents, 2016, 2m12s)

Asimismo, también son una figura que colabora con el diseñador de producción para crear la apariencia, el estilo visual y el ambiente de la película, para ello un director de fotografía debe dominar la cámara y sus movimientos, la composición, la luz, las lentes y el encuadre.

Según relata Néstor Almendros, uno de los mejores directores de fotografía en la historia del cine español, sus funciones varían tanto de una película a otra, que no se pueden definir de una manera exacta. En su libro *Días de una cámara*, Néstor Almendros relata que un director de fotografía también aporta su labor en el caso de las grandes superproducciones, donde abundan los efectos especiales, y no se sabe muy bien quién es el responsable de la fotografía. En contraposición a esto, en una película de presupuesto bajo puede decidir no ya la elección de objetivos, sino la naturaleza misma del encuadre, los movimientos de cámara, la coreografía de los actores y, por supuesto, la iluminación, la atmósfera visual de la escena. Almendros además, concluye que el director de fotografía debe intervenir cuando los conocimientos técnicos del realizador no son suficientes para materializar en términos prácticos sus deseos artísticos. (Almendros, 1990, (pp. 11–16))

Un director de fotografía no solo desempeña un rol creativo, sino que también presenta funciones técnicas y algunas funciones en producción. Bien es cierto que junto al director es el máximo responsable de interpretar el guion y transformarlo en realidad, pero para ello debe conocer todo el material con el que se está realizando en el rodaje y las técnicas de grabación que se van a emplear en este. Si en algún momento es necesario que se realice un movimiento de cámara en el rodaje, el director de fotografía debe estar preparado para ejecutar esa orden del director por si el operario de cámara falla.

Por tanto, a lo largo de la historia el rol de director de fotografía ha ido evolucionando junto con la tecnología que se utiliza en las producciones cinematográficas, esto es debido a que el equipo de fotografía debe contar con el conocimiento técnico para poder trabajar perfectamente con los últimos modelos del material disponible en el mercado. Esto ha causado que dentro de este equipo surjan nuevas necesidades, dando lugar a nuevos roles de trabajo que posibiliten nuevas técnicas artísticas con mayor posibilidad de creación de escenarios ficticios.

Por otro lado, Gabriel Figueroa Mateos, figura vital en la Época de Oro del cine mexicano, defendía que se sentía más a gusto con los directores que plásticamente tenían las mismas ideas, sobre todo en cuestiones de composición, iluminación y visión fotográfica. (Canal Archivos Noticiero Televisa, 2021, 0m53s)

En la entrevista a Figueroa resalta la importancia de la consonancia que deben tener tanto el director como el director de fotografía a la hora de producir de manera conjunta. Por ello en muchas ocasiones cuando dos roles así trabajan en perfecta sintonía suelen repetir en diversas ocasiones como compañeros de trabajo, ya que el director de fotografía es el que trata de interpretar la visión artística del director y convertirla en realidad por lo que si conocen el gusto personal de cada uno, es más fácil que el equipo de fotografía recree el escenario que el guion y el director demandan.

Podemos destacar a algunos directores de fotografía que junto con Álex Catalán, el director de fotografía de *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014) entre otras producciones, representan el pasado, presente y futuro de nuestro cine español.

Destacaremos figuras tan importantes como; Néstor Almendros, Javier Aguirresarobe, José Luis Alcaine, Rita Noriega y Teresa Medina, tomando como máximo referente a Néstor Almendros ganador de un Oscar a mejor fotografía por el filme *Days of heaven* (Malick, 1978).

A pesar de todo, en nuestro país la figura del director de fotografía sigue estando en la sombra. Como señala Teresa Medina, la primera presidenta de la AEC (Asociación Española de Directoras y Directores de Fotografía) desde 2018, “Por desgracia en España no se reconoce al director de fotografía como autor de la obra audiovisual, nos va a tocar pelear desde abajo para conseguirlo (...) Aquí ni siquiera se respeta nuestro trabajo”. Afirmaba Teresa Medina en una entrevista que le concede a *Audiovisual451*, uno de los blogs pioneros en información de actualidad de la industria del cine. (Redacción AV451, 2019)

2.2 Roles dentro del Departamento de Dirección de fotografía

Dentro del departamento de fotografía de una producción audiovisual el equipo contará de más o menos personal dependiendo del presupuesto y las necesidades de la producción. En una producción como *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014), el director de fotografía necesitará un extenso equipo para hacer realidad la visión y los escenarios que el director necesita, ya que es el máximo responsable de la parte visual. Junto con el director debe decidir qué carácter artístico debe tener la iluminación, los tipos de plano, composición y los movimientos de cámara.

Por todo esto, el director de fotografía como jefe de departamento, deberá supervisar al equipo de cámara, de *steady*, iluminación y de maquinistas. Sin duda es uno de los departamentos más extensos de toda producción.

A continuación, en la figura 1 veremos un organigrama donde organizamos todos los departamentos que el director de fotografía deberá de supervisar en una producción cinematográfica donde se presenten todos los roles.

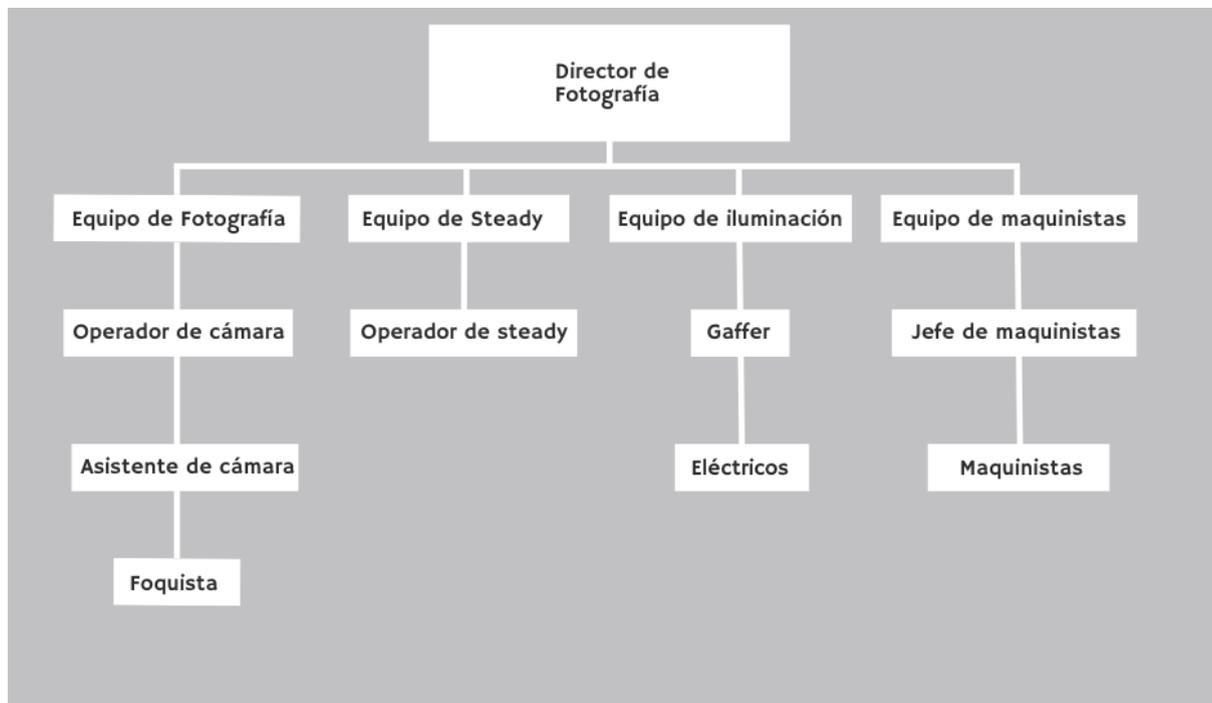


Figura 1. Organigrama de los equipos y sus roles que deberá de supervisar un DoP

El equipo de fotografía siempre estará compuesto por el operador de cámara, ayudante de cámara, segundo ayudante de cámara y el auxiliar de cámara.

El operador de cámara dependiendo de la película suele ser el propio director de fotografía o en otras muchas ocasiones es un profesional diferente que se encarga de manejar la cámara. Debe conocer a la perfección el material de trabajo para saber con exactitud lo que el Director de fotografía necesita. Para ello necesita manejar la cámara con total fluidez y conocer las diferentes técnicas de composición de imagen.

En un escalón por debajo nos encontramos al ayudante de cámara o foquista, su principal función es ayudar al operador de cámara en su labor, enfocar con nitidez la escena siguiendo las instrucciones del director y además se encargará del mantenimiento de todos los equipos de cámara, así como de su limpieza y carga de las baterías.

En tercer lugar, se encontraría el segundo asistente de cámara, este cargo se responsabiliza de la carga y descarga del material en el chasis, de marcar en las latas su correcta identificación y de llevar un control del material negativo en caso de que se grabe en celuloide. En el caso de grabarse en digital, será el encargado de importar el material grabado a un disco duro y de guardarse una copia de este. Además, en muchas ocasiones es el encargado de anotar las tomas en la claqueta, mostrarla en frente de la cámara en cada toma nueva y llevar un informe de todas las escenas que se han grabado, y cuáles han sido las tomas finales.

Otro de los equipos que tiene que gestionar el director de fotografía es el equipo de *steady* o operadores especialistas, conformados por uno o varios operadores de cámara con conocimientos técnicos para usar estabilizadores de imagen, *travellings*, tomas aéreas y tomas subacuáticas. Suelen tener importancia en las escenas que requieren una mayor habilidad o ciertas técnicas que necesitan de una especialización o material añadido. En algunas ocasiones este rol lo suele emplear el mismo operador de cámara, así se evita añadir un mayor gasto a la producción, aunque se deberá buscar a un operador de cámara con mucha experiencia y todoterreno, para que tenga la facilidad de acoplarse a cualquier ámbito y problema que surja durante el rodaje.

Para finalizar con el equipo de fotografía, nos faltaría por mencionar al auxiliar de vídeo o *video assistant*. Su función es conectar la cámara de cine a un monitor externo para visionar las tomas que se han grabado y así ayudar a los directores a mejorar la toma para repetirla o para seleccionar la toma final. En casos de producciones con gran presupuesto, este cargo también puede ir editando escenas para ver si funciona la continuidad.

Por otro lado, dentro del equipo fotografía nos encontraremos con el equipo de iluminación, compuesto por el *Gaffer* o el jefe de eléctricos y a los eléctricos. La función principal de este equipo es conseguir junto con el director de fotografía, dotar a la iluminación del dramatismo necesario que pide la escena.

El *Gaffer* es el máximo responsable de este equipo y es el más cercano al equipo de fotografía para asistir sus necesidades de iluminación. Este cargo también posee conocimientos de fotografía y es el que toma las decisiones para ubicar la iluminación principal y de relleno, y además es el que revisa la fotometría de la escena. Este supervisará a los eléctricos, este grupo se encargará de todo lo relacionado con la parte mecánica de la luz y la electricidad, tanto la carga y descarga de los focos, la colocación de todo el material como el tendido de los cables, las normas de seguridad que se deben llevar a cabo en el set y en definitiva mantener iluminado la escena.

Finalmente nos encontramos con el equipo de maquinistas, conformado por el jefe de maquinistas y los maquinistas. Estos serán los encargados de realizar las tomas más complicadas con la ayuda de grúas, coches y *travellings*, trabajan con los operadores de

cámara para coordinarse en los movimientos de cámara que el director de fotografía les pide. Asimismo, su rol es montar y desmontar todo el material utilizado y asegurar su transporte hasta la ubicación del rodaje.

Sin duda alguna es un departamento que requiere mucho personal, aunque como hemos mencionado con anterioridad, siempre vendrá condicionado por el presupuesto de la película. Asimismo, es un rol que actualmente se encuentra infravalorado y vulgarmente se le sigue atribuyendo prácticamente todo el éxito al director, cuando bien es cierto que, sin un director de fotografía, una película dejaría de contar con una segunda visión fotográfica que en muchas ocasiones aporta mayor valor al filme.

En una entrevista que le realizaron al director de fotografía Ricardo Aronovich, para la revista *Rencontres Cinémas d'Amérique Latine*, relataba que “la crítica de cine se interesa muy poco en la fotografía, cuando sin imagen no habría cine. Es medio injusto.” (Ricardo Aronovich, 1999). Aronovich destaca la falta de visión crítica a la hora de categorizar como buena o mala una película por su fotografía, un punto que se debería tener en cuenta a la hora de valorar una producción audiovisual de manera constructiva. (Aronovich et al., 1999, (pp 20-29))

2.3 Relación con los otros departamentos

Además de gestionar el departamento de fotografía, es necesario una perfecta coordinación con los otros grandes departamentos de la producción de la película. Dentro de la estética visual que debe construir un director de fotografía, se ven involucrados otros equipos de trabajo que ayudarán a este a hacer realidad las peticiones del director. Entre estos nos encontraremos con el equipo de dirección, el equipo de arte, el equipo de iluminación que pertenece al departamento de fotografía y el equipo de maquinistas. Asimismo, existen otros departamentos que conforman el resto del equipo necesario para que una producción audiovisual se lleve a cabo en sus 3 fases, preproducción, producción y postproducción. Estos equipos que también reclaman su hueco en esta lista son el equipo de producción, el equipo de sonido y el equipo de postproducción.

A continuación, vemos un organigrama donde podemos ver estos departamentos organizados por orden de poder y decisión dentro de una producción, aunque siempre cabe resaltar que cada pieza es esencial para conseguir un resultado óptimo.

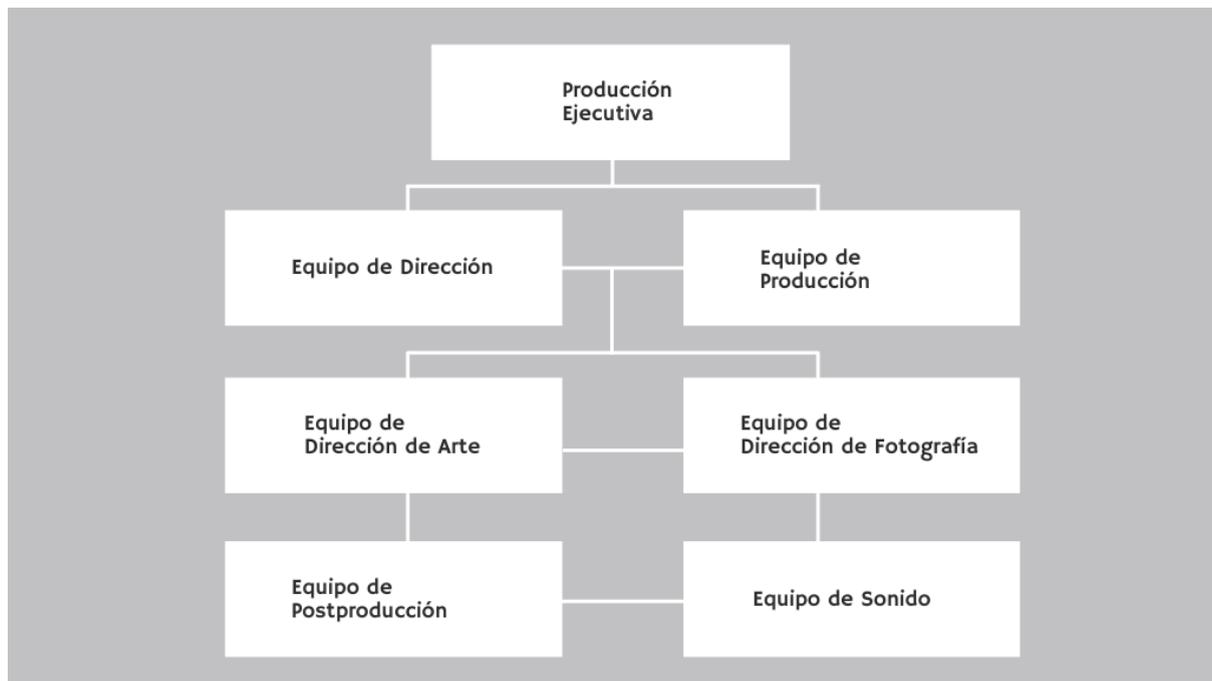


Figura 2. Organigrama de los departamentos dentro de una producción cinematográfica. Fuente: Elaboración propia

Sin lugar a duda, la conexión más esencial que un director de fotografía debe tener en una producción audiovisual es con el propio director. En la historia del cine existen una gran variedad de ejemplos que demuestran este fenómeno, casi como una relación de pareja entre un director y un director de fotografía. Podemos encontrarnos con el ejemplo de Pedro Almodóvar y José Luis Alcaine, Gordon Willis y sus participaciones junto a Francis Ford Coppola o Woody Allen, o el mismo Álex Catalán y sus trabajos junto al director Alberto Rodríguez. Esta consonancia entre estos dos roles es muy importante ya que el director de

fotografía debe comprender todo lo que el director se ha imaginado al leer el guion, y será su trabajo el tratar de plasmar esa ficción en la gran pantalla.

Otro de los departamentos más importantes con el que un director de fotografía va a trabajar es el departamento de arte. Este equipo es el encargado de montar toda la escenografía del set, teniendo en cuenta las localizaciones, los colores, la decoración, el vestuario y el maquillaje de los actores. Por esta misma razón, es muy importante la figura del director de arte, ya que eleva la calidad de la escenografía diseñando lo que conformará el plano final de la escena.

Este equipo es de los que más trabajo tienen, ya que deben tener todo preparado antes del día de rodaje, por lo que suelen ser un equipo muy extenso de personal, aunque como bien sabemos eso siempre lo determinará el presupuesto de la producción.

En este departamento nos podemos encontrar los siguientes roles; director de arte, diseñador de producción, escenógrafo, decorador, diseñador de vestuario, equipo de maquillaje y peluquería y el jefe de construcción y su equipo de carpinteros.

El diseñador de producción será el encargado de interpretar los escenarios que se encuentran en el guion definitivo, para ello deberá leer, entender e imaginar todo lo que conforma la escenografía de la película.

Una vez acabado este primer proceso, el diseñador de producción realiza un *moodboard*, un tablero donde indica las referencias visuales en las que se basará para crear el ambiente estético de la producción. Esto incluirá las localizaciones, las paletas de colores, el vestuario y los decorados que necesitará, siempre recibiendo el *feedback* del director de fotografía y el director de la película, las tres figuras importantes que diseñarán el tratamiento visual de la película. Durante la fase de preproducción, es necesario que se den una serie de reuniones entre el director de fotografía, el diseñador de producción y el director de la película para establecer ciertos detalles de la estética de la película como la paleta de colores, para así comenzar sobre una buena base el diseño visual de la película.

El diseñador de producción requiere varias habilidades, tanto técnicas como creativas. Es fundamental que conozca una gran variedad de espacios diferentes para poder saber dónde localizar en espacios naturales la mayoría de escenas del guion. Por esta razón, debe tener la capacidad de visualizar muy bien los espacios y perspectivas del sitio. Asimismo, debe tener grandes capacidades comunicativas para poder expresar bien al director de arte todas las necesidades que los directores han exigido, así como saber escuchar e interpretar al director de arte y estar abierto a nuevas propuestas. Por último, necesita una alta sensibilidad estética para poder definir bien la apariencia de cada personaje y su entorno en función de los requerimientos descritos en el guion final. Su mano derecha será el director de arte.

Otro de los cargos fundamentales en el equipo de arte es el rol del director de arte, se encuentra un escalón por debajo del diseñador de producción y en grandes superproducciones suele haber más de una persona en este puesto. Este rol se encarga de gestionar y supervisar el trabajo del equipo de arte para que todo quede al gusto de los directores y del diseñador de producción. Asimismo, la persona que ocupa este puesto también deberá recrear de manera práctica toda la escenografía, dándole vida a las ideas que previamente ha presentado el

diseñador de producción, algunas veces diseñando un decorado desde cero o aplicando las exigencias a una localización ya existente.

Por ello, es vital que para esta etapa ya exista un desarrollo final del concepto por parte del diseñador de producción, así el director de arte ya podrá emplear sus funciones y comenzar a trabajar en los decorados.

En el caso de necesitar de un decorado que crear, el director de arte tiene que conocer todos los tipos de texturas de material para saber de qué estará compuesto el decorado y así coordinar la construcción con los carpinteros.

Como hemos visto, existe una gran exigencia de materiales, *atrezzo* y utilería por parte de este departamento, por lo que el director de arte tendrá que realizar un extenso desglose con todas las necesidades para recrear el ambiente definido en los acuerdos con los directores. En el caso de las producciones más pequeñas que cuentan con poco presupuesto, este desglose se suele difundir entre el equipo y conocidos para conseguir el mayor número de utilería de manera prestada y así no gastar del presupuesto.

Junto al cargo de director de arte tendremos al escenógrafo, este se encarga de diseñar la escenografía y los sets de la película siguiendo las directrices del diseñador de producción. Con la supervisión del director de arte, el escenógrafo recrea estos escenarios en planos dibujados o en herramientas digitales para facilitar la visión del espacio donde se rodará. El escenógrafo además de diseñar también tiene que tener en cuenta las localizaciones escogidas para adaptar sus diseños a las características físicas del terreno.

Por otro lado, el rol del decorador del set es el apoyo complementario del escenógrafo. Este se encarga de rellenar los espacios ya creados por el escenógrafo y el director de arte con los objetos que el espacio necesita, siempre teniendo en cuenta la época, el color, la forma y los rasgos distintivos de cada personaje o espacio.

Para finalizar con el equipo de arte, nos encontramos con el equipo de vestuario y maquillaje, dos de los equipos de arte que más notoriedad tienen en pantalla si se presenta algún fallo, dado que se encargan de la estética de los personajes.

El equipo de vestuario se encargará de diseñar el armario de cada personaje según las necesidades del guion y las características de los personajes, ya que deben situarse en la época que el guion les marque y deben tener en cuenta que acciones realizarán estos personajes con ese vestuario. En cuanto al equipo de maquillaje, suelen ser varias personas las que trabajan en este equipo, unos en maquillaje y otros en el peinado de cada personaje. Los encargados del peinado deberán informarse sobre las tendencias de la época en la que se sitúe la trama de la película para así realizar un corte de cabello u otro. Además, estos dos equipos permanecerán en el rodaje ya que entre tomas aprovecharán para realizarles a los actores los retoques de maquillaje y peluquería necesarios.

Como hemos visto, existe una enorme variedad de puestos de trabajo con los que un director de fotografía va a tener contacto en un rodaje profesional, tanto de su departamento como de otros externos. A pesar de tanta individualidad en la industria, podemos afirmar que el cine es un trabajo en equipo que requiere de una gran colaboración por un objetivo en común que es crear arte.

Según Christopher Doyle, “Hacer cine no es una cuestión de guión, de técnica o de la historia que se quiera contar, sino de personas y de comunicación”. (Reviriego, 2008, (pp. 10-11)) Esta fue la afirmación que dio el famoso director de fotografía en una entrevista que le realizaron para la revista *Cahiers Du Cinéma*, vemos como resalta la importancia del trabajo en equipo y sobre todo la vitalidad de una buena comunicación para poder crear con la mayor calidad posible.

A la conclusión a la que llegamos es que puede existir un guion magnífico, una interpretación brillante o el mejor director de cine de la década, pero si no existe una buena consonancia entre el equipo técnico y el equipo artístico el resultado final del producto se verá afectado y no conseguiremos producir de manera idónea ningún proyecto.

3. Influencias Cinematográficas de *La Isla Mínima*

Cuando visualizamos por primera vez la película *La Isla Mínima*, puede llegar a recordarnos a los thrillers de cine negro o incluso a algún *Western* americano de época por la escenografía, la trama y la ambientación desértica que presenta la película. Pero como bien define Alberto Rodríguez en la entrevista concedida a la revista *Fotogramas*, el resultado final de esta película ha sido una batidora de diferentes películas, libros y documentales, de las cuales el director enumera a; *Memories of murder* (Joon-ho, 2003), *Conspiración de silencio* (Sturges, 1955) y *El cebo* (Vajda, 1958). (Canal Fotogramas, 2014, 3m22s)

En otra de las entrevistas que le realizan al director, en este caso para el medio *Cine y Comedia*, relata que en *La Isla Mínima* no tratan de reconstruir la Andalucía específica y realista de los años 80, sino que se influencia en las novelas de Roberto Bolaño, los libros de viaje de Armando López Salinas y varias películas de cine negro como *Conspiración de Silencio* de John Sturges, *El cebo* de Ladislao Vajda o *Arde mississippi* de Alan Parker (Canal CineyComedia, 2014, 4m10s). Todas estas referencias junto con la imaginación y creatividad de Alberto Rodríguez y Rafael Cobos sirvieron para escribir la historia, consiguiendo crear el ambiente de cine negro que tanto caracteriza la película, recreando un thriller asfixiante ambientado en las marismas andaluzas durante los inicios de la democracia en España.

Asimismo, Alberto Rodríguez afirma en una entrevista realizada para el medio *Los Interrogantes*, que también utiliza el documental *Atado y bien atado* y *No se os puede dejar solos* (J.J Bartolomé & C. Bartolomé, 1980) para utilizar ese contexto en la historia, ya que el documental fue grabado entre abril de 1979 y finales de 1980 por los hermanos José Juan y Cecilia Bartolomé. El documental refleja los sentimientos de los españoles durante la transición a la democracia y los conflictos que una normalidad democrática supondría para una sociedad que aún no estaba preparada. (Canal LosInterrogantes, 2014, 1m08s)

Después del estreno de la película, se creó un mito popular que comparaba la serie *True detective* (Nic Pizzolatto, 2014) con este filme debido a su paranormal semejanza en el argumento de las dos producciones. El director aclara que fue algo imposible que su historia estuviese influenciada o incluso copiada, ya que el rodaje de *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014) acabaría en noviembre de 2013 y la serie americana saldría al público en enero de 2014. (Canal Fotogramas, 2014, 4m05s)

Vulgarmente se cree que la película española se basó en esta serie, pero cabe recalcar que la historia es original del guion de Rafael Cobos y Alberto Rodríguez.

A continuación, comentaremos las similitudes, tanto visuales como narrativas, que presenta la película con los filmes que se utilizaron como inspiración y su pertenencia al subgénero del *buddy movie* o *buddy films*. Los filmes que compararemos con *La Isla Mínima* serán: *Conspiración de silencio* (Sturges, 1955), *El cebo* (Vajda, 1958) y *Memories of murder* (Joon-ho, 2003).

3.1. Subgénero *Buddy Movie*

Antes de comenzar, debemos saber que *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014) pertenece a los géneros de cine negro, policíaco, acción y terror, pero también la podemos categorizar dentro del subgénero de *buddy movie* o *buddy film*, una característica que destaca en su narrativa.

Una *buddy movie* (película de amigos) es aquella película que muestra la amistad entre dos varones protagonistas como la principal relación en la trama. Ambos suelen tener personalidades marcadamente diferentes, pero al superar las adversidades que se plantean a lo largo de la trama, forjan y fortalecen una amistad y se genera entre ellos una relación de respeto mutuo.

Las *buddy movies* suelen aparecer hibridadas con otros géneros, principalmente *road movies*, *westerns*, comedias y películas de acción, en este caso *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014) es una mezcla entre un thriller de acción de cine negro y una *buddy film*. Esta mezcla de géneros que presenta la película comenzó en las *buddy movies* de 1980 en adelante, dio lugar a un subgénero conocido como películas “*buddy cop*”, en las cuales los protagonistas son dos policías, detectives o bien tienen como objetivo común combatir el crimen. (Academia de Cine La Toma, 2020)

En el caso de *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014), la película está protagonizada por dos policías, un policía joven y honesto interpretado por Raúl Arévalo y su compañero, un policía más oscuro que viene del régimen franquista y que interpreta magistralmente Javier Gutiérrez. Estos dos policías tratarán de investigar las muertes de dos niñas previamente violadas, en un oscuro pueblo de las marismas del Guadalquivir, donde reina el silencio entre sus habitantes.

Pedro Suárez (Raúl Arévalo) y Juan Robles (Javier Gutiérrez) son dos compañeros de profesión que se ven destinados a investigar juntos este nuevo caso de la muerte de las dos niñas, ya que no mantienen una relación de amistad entre los dos, son personajes totalmente diferentes. Juan Robles, es un policía que esconde oscuros secretos de la praxis en su etapa como policía franquista, cuando ejercía abuso de violencia contra los detenidos. Esta actitud contrasta con Pedro Suárez, un policía que proviene de una academia renovada, tratando de llevar la honestidad allá por donde va y con maneras de trabajar más calmadas. Son personajes, antagónicos en métodos e ideología, pero condenados a entenderse para sacar la investigación adelante, son personificaciones de las dos Españas de la Transición, la que miraba hacia el futuro y la que volvía constantemente su mirada a tiempos pasados.

Para esta historia, tanto el director como el guionista se influenciaron por historias reales que ocurrieron en España como el caso de las niñas de Alcàsser, pero ubicando la historia en Andalucía, alrededor de las marismas del Guadalquivir, cuyo tratamiento lo convierte en un personaje más de la historia.

3.2. Conspiración de silencio, John Sturges

Alberto Rodríguez afirma haberse visto influenciado por la película *Conspiración de silencio* de John Sturges, estrenada en el año 1955. En este filme podemos encontrar tanto referencias visuales como narrativas, sobre todo en la historia que se cuenta, ya que tiene muchas similitudes.

En *Conspiración de silencio* (Sturges, 1955), John Sturges cuenta la historia de un forajido, John J. Macgreedy, que se baja de un tren en un pueblo perdido y aislado del Oeste de Estados Unidos tratando de buscar al hijo de un hombre japonés, Komako, al que le habían otorgado una medalla militar por su papel heroico en la Segunda Guerra Mundial. Los problemas comienzan cuando los habitantes del pueblo comienzan a sospechar de este forajido, tratando de hacer su estancia en el pueblo lo más difícil posible para que no tarde en abandonar la búsqueda del hombre de origen japonés. Cuando el pueblo decide hablar y destapar toda la verdad, Macgreedy se enzarza a tiros con el asesino de Komako y finalmente es capturado y encerrado. El pueblo le agradecería a Macgreedy su estancia y su liberación, y Macgreedy les entregaría como donación la medalla militar de oro en agradecimiento por su colaboración en la búsqueda del hombre japonés y por la ayuda en su huida del pueblo.

Una vez conocemos el argumento de *Conspiración de silencio* (Sturges, 1955), encontramos varias similitudes con la narrativa de *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014). Las dos películas pertenecen al género de drama con toques de acción, teniendo como punto en común la idea de apelar a una protesta social, en el caso de *Conspiración de silencio* (Sturges, 1955) trata de combatir el racismo y la tiranía del pueblo con la que Macgreedy se encuentra al llegar. Por otro lado, en *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014) tratan de manifestar la crisis social, política y económica que existe en la España de los años 80, un país en transición a una democracia donde en algunas escenas también impera la tiranía y el abuso de poderes por parte del policía Juan Robles (Javier Gutiérrez), en una sociedad que sigue mirando al pasado sin voluntad de progresar.

Otro de los elementos que comparten es el parecido en el argumento. Macgreedy es un forajido de tierras lejanas que visita un pueblo apartado de la sociedad en busca de Komako, que posteriormente investigará su desaparición para darse cuenta de que existe un asesino entre los habitantes. Por esta razón en el inicio de la película predomina el silencio y el misterio, al igual que en *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014), donde dos policías que viajan desde Madrid son destinados a investigar el caso de dos niñas asesinadas en un poblado en las marismas del Guadalquivir. Estos policías también son forajidos y son tratados con desprecio en tierras ajenas, ya que mientras tratan de descubrir quién es el asesino del pueblo, sus habitantes guardan su silencio hasta que poco a poco van descubriendo los detalles que le acercarán al criminal culpable del caso.

En cuanto a la parte visual y estilística, son dos películas de épocas totalmente diferentes por lo que cada filme está rodado con el estilo y la tecnología del momento, en la cual difieren mucho una de la otra. Este rasgo afecta al rodaje, tanto a las posibilidades de los planos como en la manera que estos están pensados y filmados. En cambio, las coincidencias en el argumento propician algunas similitudes en cuanto a fotografía y tipos de plano a lo largo de la película. En *Conspiración de silencio* (Sturges, 1955), la película comienza con un plano aéreo, donde aparece el tren que llevará a nuestro protagonista al pueblo. Al ser los años 50, no tenían una tecnología tan avanzada como la actual por lo que este plano aéreo que vemos en la figura 3, lo grabaron desde un helicóptero al tratarse de un exterior.



Figura 3. Plano aéreo en *Conspiración de silencio* (Sturges, 1955)

El uso de planos aéreos también los podemos observar a lo largo de la película *La Isla Mínima*, un rasgo diferenciador en el estilo de Álex Catalán sobre el resto. Desde el inicio, podemos observar los planos aéreos cenitales de las marismas del Guadalquivir (figura 4), que tanto caracterizan y describen el escenario donde la historia se llevará a cabo. Pero Álex Catalán va más allá y utiliza este recurso tanto para abrir como para cerrar escenas, como vemos en la siguiente figura 4, en este caso utiliza un plano aéreo grabado con un dron cinematográfico, que captura el escenario donde se encuentran los cadáveres de las dos niñas asesinadas. El director de fotografía utiliza este recurso para que el espectador entienda el escenario desde una visión general, sumergiendo al espectador dentro del espacio de la película.

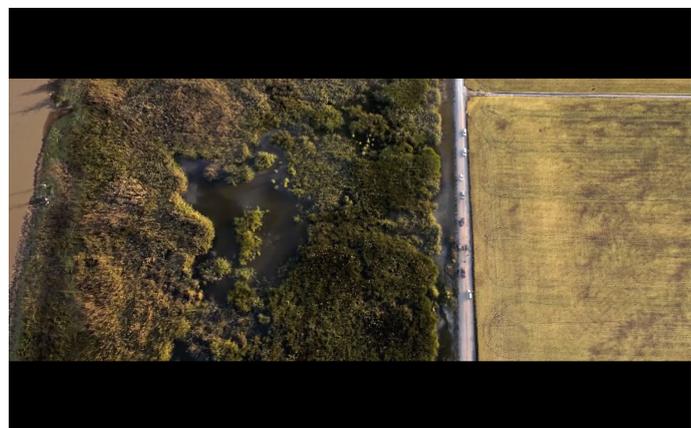


Figura 4. Plano aéreo en *La Isla Mínima*

Otras de las escenas comunes que comparten *Conspiración de silencio* (Sturges, 1955) y *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014) es una persecución en coche, en el caso de la película de John Sturges es un habitante del pueblo el que persigue a nuestro protagonista tratando de deshacerse de este para que no siga investigando el caso de Komako. En la película de Alberto Rodríguez, es el policía Pedro Suárez, interpretado por Raúl Arévalo, que en la vuelta a casa de un bar nocturno se encuentra con el coche que conducía el posible asesino, por lo que comienzan una persecución por uno de los carriles de tierra entre las marismas del río Guadalquivir.

Estas dos escenas no tienen nada de parecido en lo que a tipos de plano y fotografía se refiere, pero son escenas que debemos resaltar ya que seguramente habrán influenciado a los autores de *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014). No comparten estilos dado que en *Conspiración de silencio* (Sturges, 1955) son planos generales, como vemos en las figuras 5 y 6, que son grabados desde el exterior de los coches, situándonos en la posición visual de un espectador externo. Esto es porque en esta escena conocemos a los dos conductores, que se muestran a través de diversos planos medios que acentúan la acción y que nos muestran sus reacciones y emociones. Estos planos medios los podemos ver en las figuras 5 y 6.



Figura 5. Plano general de la persecución en *Conspiración de Silencio* (Sturges, 1955)



Figura 6. Plano medio de la persecución en *Conspiración de silencio* (Sturges, 1955)

Sin embargo, en la escena de *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014) tan solo conocemos la identidad del policía Pedro Suárez, ya que la del asesino sigue siendo un misterio en ese punto de la historia. Por ello, para proseguir con la intriga y el misterio Álex Catalán sitúa al espectador en el asiento del copiloto, siendo un espectador en primera fila de lo que está sufriendo el policía Pedro Suárez a través de primeros planos del perfil derecho del rostro del actor como vemos en la figura 7. Además, esta escena también se compone de diversos contraplanos, grabados desde los asientos de atrás, que nos muestran la cabeza de Pedro Suárez y el coche perseguido en la parte de la luna derecha como podemos observar a continuación en la figura 8.



Figura 7. Primer plano desde el interior del coche de Pedro Suárez en la persecución de *La Isla Mínima*

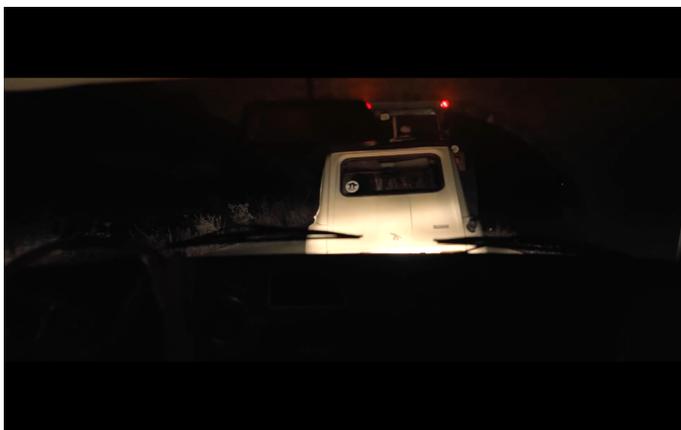


Figura 8. Plano medio del coche del asesino en la persecución en *La Isla Mínima*

Por todo lo mencionado anteriormente, consideramos *Conspiración de silencio* (Sturges, 1955) como una de las obras que más similitudes presenta frente a la obra de Alberto Rodríguez y Rafael Cobos, y como bien afirma su director, fue una de las obras que tuvieron como principal influencia al escribir y dirigir *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014).

3.3. *El cebo*, Ladislao Vajda

Otra de las notables influencias de *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014) es el clásico filme dirigido por el director húngaro Ladislao Vajda, *El cebo*. Esta película estrenada en 1958, fue una coproducción entre España, Alemania y Suiza escrita por Friedrich Dürrenmatt, Ladislao Vajda y Hans Jacoby.

Conociendo el argumento de la película de Alberto Rodríguez, en *El cebo* (Vajda, 1958) podemos encontrar una gran notoriedad de semejanzas, sobre todo en la historia. La película se sitúa en un pequeño pueblo suizo donde un vendedor ambulante se topa con una niña asesinada en mitad del bosque. Las sospechas recaen sobre este vendedor ambulante llamado Jacquier, interpretado por Michael Simon, ya que presenta un historial criminal por estafa. La pieza clave de esta historia será el comisario Matthäi (interpretado por Heinz Rühmann).

Tras varios interrogatorios, este policía afirma que Jacquier no puede ser culpable, pero su superior no le cree y encierra a Jacquier. Debido a su próxima jubilación, Matthäi decide dejar el caso al cargo de su relevo, a pesar de que tiene dudas sobre la culpabilidad del vendedor ambulante que, incapaz de hacer frente a la acusación, se suicida en su celda.

Todo esto cambia cuando a punto de despegar el avión de Matthäi, este decide bajarse para descubrir la verdad detrás del caso, guiado por su olfato de buen policía investigará por su cuenta quién es el verdadero asesino. Para ello, se basará en un dibujo garabateado de la niña asesinada que contiene un bosque, un pájaro, un gigante y un coche negro, pista con la que decidirá comenzar su investigación. Este dibujo le conducirá hasta una autovía entre las montañas de Suiza que conecta dos pueblos pequeños, donde decidirá alquilar una gasolinera por donde pasan todos los coches de esa autovía, incluido diversos coches que presentan parecidos al dibujo de la niña asesinada.

Una vez ha conseguido un lugar donde alojarse cerca de la posible ruta del asesino, buscará a una niña pequeña con parecido a la niña asesinada para usarla de cebo y así atraer al asesino. Para esto, el comisario le ofrece trabajo a la madre de la niña y así los coches que paran en la gasolinera podrán observar a la niña corretear por el campo mientras repostan gasolina para atraer al asesino y así poder capturarlo cuando pique el cebo del anzuelo.

Como vemos es una historia que también presenta fuertes rasgos parecidos a *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014), no tanto de manera visual, ni de escenarios, ni fotografía, dado que es una película en blanco y negro rodada en los años 50. Pero sí tiene elementos singulares en su argumento que podrían haber inspirado detalles del thriller de cine negro de Alberto Rodríguez.

En el argumento de *El cebo* (Vajda, 1958), vemos a una niña asesinada, por un asesino en serie que ronda los alrededores de un pequeño pueblo, que suele tener un estereotipo de víctima favorita y que conduce un tipo de coche que es buscado durante toda la película ya que es la pista principal del comisario. Además, el escenario es prácticamente un personaje de la película, ya que se caracteriza por ser el escenario que el asesino elige para asesinar a las niñas y porque prácticamente toda la historia se envuelve en los alrededores de este espacio .

Todas estas son características que también presenta *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014) y en las cuáles profundizaremos a continuación.

Comenzando por lo obvio, tanto en una historia como en la otra el argumento gira en torno a una investigación del asesinato de una niña en un pueblo pequeño donde un policía, en el caso de *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014) dos, son los protagonistas de la película. En cambio, si nos paramos a analizar las dos películas encontraremos escenas muy parecidas en las dos producciones, como por ejemplo: la escena donde el policía comunica a los padres el fallecimiento de la niña, el detalle del dibujo para conseguir pistas, un coche como pista principal del crimen o la escena en el lugar del crimen.

Como vemos en las figuras 9 y 10, la escena es realmente parecida en las dos películas, donde el policía con más experiencia decide dar la terrible noticia del fallecimiento de la niña. La escena en *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014) comienza con la reacción de Pedro Suárez, el policía más joven que ve cómo su compañero Juan Robles se ve obligado a darles la mala noticia. La reacción del padre es de rabia y frustración que acaba dándose de golpes contra la puerta, junto con gritos de desolación y el llanto de la madre como bien nos muestra la figura 9.

En la escena de la figura 10 tenemos a Matthäi, comunicándoles a los padres de la niña que ha sido brutalmente asesinada. Esta escena combina tanto planos medios en dirección al rostro de los padres para conocer qué expresiones faciales muestran al público, como planos generales que muestran el espacio y la alborotada reacción del padre. Para mostrar la cara de pena y frustración del comisario Matthäi, también juega con el plano contraplano propio de una conversación.



Figura 9. Plano americano de Juan Robles dando la noticia a los padres en *La Isla Mínima*



Figura 10. Plano medio del padre de la niña asesinada cuando Matthäi da la terrible noticia en *El cebo*

En la película de referencia vemos la escena calcada, con un plano americano pero sin verse enmarcado por la ventana del coche como se muestra en la película española. La escena de *El cebo* (Vajda, 1958) también es descarnada y también es el padre que reacciona de manera violenta y a gritos pero alternando con planos medios y enteros como vemos en la figura 11 y 12.



Figura 11. Plano americano de la reacción del padre de la niña asesinada en *La Isla Mínima*



Figura 12. Plano americano de la reacción del padre de la niña asesinada en *El cebo*



Figura 13. Plano entero de la escena en *El cebo*

Otro de los detalles que se muestran en las dos películas es la importancia de los dibujos, que en muchas ocasiones ayudan a los protagonistas a avanzar en la investigación. En el caso de *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014), Juan Robles utiliza su don del dibujo para visualizar rostros o como vemos en la figura 14, dibuja el modelo de coche del asesino para mostrarlo por el pueblo para saber si algún pueblerino ha visto ese modelo. El coche es una figura importantísima en el desarrollo de la historia ya que les dará la clave a nuestros protagonistas para encontrar al asesino.



Figura 14. Plano detalle de Juan Robles dibujando un coche en La Isla Mínima

Asimismo, en *El cebo* (Sturges, 1955), el dibujo de la niña asesinada que vemos en la figura 15 es vital para que Matthäi pueda sacar las pistas del coche, de donde proviene, el escenario del bosque o el “gigante” que describe la mejor amiga de la niña asesinada. Gracias a esto Matthäi podrá comenzar la investigación teniendo referencias visuales del objetivo exacto que está buscando, como también vemos en *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014).

Además de esta escena, cuando Matthäi trata de averiguar qué significado tiene la figura que se encuentra en la parte superior del coche, utiliza su astucia para utilizar a unos niños que se encuentran en la mesa de al lado, para pedirles que dibujen una cabra y así compararlo con el dibujo de la niña. Los niños dibujan los garabatos que vemos en la figura 16, que ayudan a nuestro protagonista a entender que el animal se encuentra en la matrícula y además le revelaría que dirección toma el coche del asesino. Como ocurre en *La Isla Mínima*, la figura de la pista del coche es importantísima para conocer al asesino, sus costumbres y el perfil que el comisario trata de encontrar alquilando la gasolinera.



Figura 15. Plano detalle del dibujo de la niña asesinada



Figura 16 . Plano detalle de los dibujos de los niños representando una cabra

Por todo lo mencionado, podemos afirmar que el gran clásico de Ladislao Vajda es una producción que influenció a *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014), ya que sus autores Rafael Cobos y Alberto Rodríguez, recogen los detalles más útiles de su trama para conseguir descifrar el enigma del asesinato de las marismas del Guadalquivir para así crear su thriller de cine negro.

3.4. Memories of murder, Bong Joon-ho

Otra de las obras en las que se ha inspirado *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014) es *Memories of murder* (Joon-ho, 2003), una película surcoreana dirigida por el gran Bong Joon-ho que vería la gran pantalla en 2003. Esta producción juega con diferentes géneros y subgéneros cinematográficos pero sin abandonar su consistencia formal y la narrativa principal, aun así podríamos catalogar este filme dentro del género de thriller de cine negro policiaco.

Esta producción surcoreana está basada en hechos reales y cuenta la historia del primer asesino en serie que hubo en Corea del Sur y como transcurrió su investigación.

Corría el año 1986 en una pequeña provincia de Gyunggi, Corea del Sur, cuando aparece una joven asesinada con indicios de haber sufrido una violación. Durante los dos próximos meses se producen una serie de asesinatos y violaciones con carácter similar y comienza a germinar la idea de que existe un asesino en serie que repite sus rutinas cada día de lluvia. Para ello se organiza un cuerpo de investigación, encabezado por el policía local Park Doo-man y un joven policía enviado desde Seúl, Seo Tae-yoon. A pesar de los refuerzos, se verán atrapados en un laberinto de pruebas no concluyentes y posibles culpables que finalmente resultan ser inocentes, por lo que se les complica la investigación.

Debajo de esta capa aparente de película de thriller, Bong Joon-ho esconde una crítica social y política debido a los cambios que está sufriendo Corea del Sur en la década de los 80, muestra una sociedad en conflicto con su pasado que aún no ha abandonado las tradiciones de su época dictatorial, comenzando por la violencia que muestra Park Doo-man en sus interrogatorios. Como vemos en la figura 17, el director muestra los diferentes abusos y torturas que los posibles sospechosos sufren mientras son interrogados, en este caso muestra a un pervertido colgado de los pies. Detalle que contrasta con la posición del joven policía de Seúl Seo Tae-yoon, que prefiere apoyarse en las evidencias científicas del caso y dismantelar la careta del asesino con pruebas concluyentes.



Figura 17. Escena donde torturan a un sospechoso

Una vez conocemos el argumento de *Memories of murder* (Joon-ho, 2003), abordamos los rasgos comunes con la producción española de Alberto Rodríguez, y como este utiliza la producción surcoreana como referencia tanto visual como narrativa, ya que presenta similitudes en la historia y en los personajes, pero sobre todo vemos referencias estilísticas en algunos planos y en los espacios que se muestran.

Para comenzar esta comparativa, no nos cabe la menor duda de que un espectador que ha visto *Memories of murder* (Joon-ho, 2003) y *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014) puede llegar a notar las evidencias palpables de que son películas muy parecidas en cuanto argumento. *Memories of murder* (Joon-ho, 2003) es un thriller de cine negro policiaco protagonizado por dos compañeros, un policía del pueblo, Park Doo-man, y otro policía que es enviado desde la capital del país, Seo Tae-yoon, este es joven y de la nueva escuela, mientras que Park Doo-man presenta métodos de investigación más violentos y poco útiles. Ellos dos tratarán de investigar el causante de todas las violaciones y asesinatos que se están produciendo en un pequeño pueblo de la provincia de Gyeonggi. Este detalle de subgénero de *buddy movie*, es una peculiaridad que también presenta *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014), dos compañeros diferentes que se acaban de conocer, uno es joven y enviado desde Madrid, y el otro fue participe del cuerpo en la etapa franquista, teniendo así otro carácter más arraigado a la antigua. Por ello, las dos películas pertenecen al subgénero de las *buddy movies* policiacas, dos compañeros policías como vemos en las figuras 18 y 19, que tratan de resolver un crimen.



Figura 18. Park Doo-man y Seo Tae-yoon



Figura 19. Juan Robles y Pedro Suárez

Asimismo, Alberto Rodríguez y Rafael Cobos no solo se han influenciado de la trama o en los rasgos de los personajes, sino que también existen similitudes en algunas de las escenas de las dos películas y en las localizaciones.

La localización en la que gira la trama de *Memories of murder* (Joon-ho, 2003) es un arrozal infinito, como podemos observar en la figura 20, en el que ocurren todos los asesinatos y violaciones que nos recuerda mucho a las marismas del Guadalquivir que se muestran en *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014). Bong Joon-ho transforma esta localización en un nido de crueldad, donde cada día lluvioso el asesino viola y asesina a una mujer, y abandona su cuerpo en una parte de estos arrozales. Además de esto, vemos como desde el primer asesinato, el color de la película cambia drásticamente de un color más vivo y feliz a un color más encapotado, gris y oscuro que desprende tristeza, oscuridad y siniestralidad en cada escena, todo esto debido a que el pequeño pueblo de la provincia se ha visto contaminado por un asesino en serie.



Figura 20. Park Doo-man descubre el primer asesinato

Como ya hemos mencionado, el arrozal del pueblo de la provincia de Gyeonggi tiene una apariencia similar a las marismas que presenta la película española, en la que también se utiliza como nido de crímenes y abusos por parte del asesino. Tanto el arrozal de *Memories of murder* (Joon-ho, 2003) como las marismas del Guadalquivir son un personaje más de las dos historias, ya que tienen un papel protagonista en el desarrollo de las dos tramas.



Figura 21. Plano general de las marismas del Guadalquivir

Otro de los guiños de Alberto Rodríguez a Bong Joon-ho es la escena final, donde en el caso de *La Isla Mínima* se consigue atrapar al criminal, aunque más bien Juan Robles lo asesina en defensa propia, mientras que en *Memories of murder* (Joon-ho, 2003), Seo Tae-yoon dispara a un inocente que parecía que era el supuesto asesino, pero finalmente el caso se queda sin resolver.

En estas dos escenas se utiliza el recurso de la lluvia como añadido dramático a la fotografía y a la interpretación de los actores, que se envuelven en un ambiente sombrío y violento donde predominan los colores azules, las sombras y un encuadre envuelto por las ramas de la localización, que es protagonista hasta el final de las dos películas.



Figura 22. Juan Robles apuntando al asesino desde los arrozales



Figura 23. Seo Tae-yoon apuntando al sospechoso

En conclusión, como relata Alberto Rodríguez, el resultado final de la película ha sido una batidora de diferentes influencias cinematográficas, libros de suspense y de documentales que construyen tanto el argumento, los personajes, los espacios como la estética y la atmósfera visual que se crea gracias al trabajo del director de arte y de Álex Catalán.

4. Análisis de la dirección de fotografía de *La Isla Mínima*

La dirección de fotografía en una producción audiovisual juega un papel fundamental, ya que es el departamento responsable de la mayoría de los aspectos que influyen en el tratamiento visual de la película, como, por ejemplo: la composición, las técnicas de fotografía y movimientos de cámara, el color y la iluminación. Por ello, los directores de fotografía serán los encargados de escoger las herramientas adecuadas (lentes, cámara, steady...) para cumplir con el estilo artístico personal, que, junto a la visión del director, decidirán el aspecto visual del film y sobre todo cómo lo vamos a ver los espectadores. En este caso, el encargado de ayudar a Alberto Rodríguez a materializar el guion de la Isla Mínima fue Álex Catalán.



Figura 24. Álex Catalán retratado por Quim Vives para *El Confidencial*

Álex Catalán es posiblemente uno de los directores de fotografía españoles más importantes de la última década, habiendo trabajado en 29 largometrajes, con 7 nominaciones al Goya por las películas *After* (Rodríguez, 2008), *Grupo 7* (Rodríguez, 2012), *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014), *Un día perfecto* (León, 2015), *1898 Los últimos de Filipinas* (Calvo, 2016), *Yuli* (Bollaín, 2018) y *Mientras dure la guerra* (Amenábar, 2019). Recibiendo así una serie de galardones como por ejemplo el Premio del Jurado a la mejor fotografía en la 62 edición del Festival Internacional de San Sebastián en 2014 y en 2015, el Premio Goya a la mejor dirección de fotografía, ambos galardones por la película *La Isla Mínima*. Su larga y consagrada trayectoria le ha llevado a trabajar con los mejores directores de este país como son Amenábar, Montxo Armendáriz, Javier Fesser, León de Aranoa, Julio Medem e Icíar Bollaín. Pero sobre todas estas colaboraciones destacamos sus trabajos con Alberto Rodríguez, donde han coincidido en 7 ocasiones. (Álex Catalán, 2012)

El estilo de Álex Catalán suele adaptarse al presupuesto de cada producción, pero cuando trabaja con Alberto Rodríguez siempre trabaja en formato digital, con una relación de aspecto 1:2,35. Alex Catalán afirma que uno de los mayores retos que se encontró en esta producción fue transformar la localización de las marismas del Guadalquivir, que en la realidad es un lugar calmado y que transmite mucha paz, en un espacio trepidante y enrevesado como también lo es la trama de *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014). (Canal Pol Turrents, 2016, 26m50s)

Dentro de su trayectoria profesional, *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014) ha sido el trabajo con más galardones recibidos, obtuvo 10 Premios Goya de 17 nominaciones, un éxito inesperado según cuenta el director de fotografía en la misma entrevista a Pol Turrents. “Para nosotros era una película más, alguien nos lo dijo una vez porque siempre trabajamos desde la duda. Siempre ponemos en cuestión todos los procedimientos, nunca damos nada por sentado” (Canal Pol Turrents, 2016, 27m56s)

A continuación, analizaremos con detalle la dirección de fotografía de esta película española comenzando por los tipos de plano, las técnicas de fotografía utilizadas y los movimientos de cámara que se presentan dentro del filme. Posteriormente continuaremos con el color y la iluminación, para después comentar las herramientas y la tecnología tanto de lentes como la cámara que se utilizó en esta producción. Finalmente, analizaremos cómo la fotografía nos cuenta la historia de manera visual, examinando la narrativa dentro de la fotografía.

4.1. Tipos de plano, movimientos de cámara y técnicas de fotografía

Nada más comenzar el visionado de la película, podemos observar los primeros planos cenitales de las marismas del Guadalquivir, la localización donde se desarrollará toda la historia. En un inicio, el espectador no sabe muy bien lo que se está representando hasta que aparece el movimiento y puede situarse dentro del espacio. Un ejemplo de este tipo de plano lo vemos en la figura 25, donde comienzan a aparecer estos planos junto con los créditos iniciales de la película. Resulta poético que se presente el nombre de los actores al mismo tiempo que el espacio en el que se desarrollará su interpretación.



Figura 25. Plano cenital en los créditos iniciales

Este tipo de plano cenital donde se muestran los laberínticos caminos de las marismas (figura 25) es una de las características que definen esta producción audiovisual, que según nos cuenta Héctor Garrido, fotógrafo de la Estación Biológica de Doñana, que a través de una entrevista nos define como Alberto Rodríguez comenzó a construir la estética de su película con imágenes de Garrido que encontró en internet. "Lo primero que me enseñó fue un

rudimentario montaje en PowerPoint con fotos que había sacado de mi libro 'Armonía fractal de Doñana y las marismas' (Lunweg)". (Marcos, 2015).

Junto con Héctor Garrido, fueron Álex Catalán y Alberto Rodríguez los que le ayudaron a construir los planos cenitales. Estos planos cenitales nacen a partir de fotografías aéreas con fin científico tomadas por el mismo Garrido desde una avioneta, que recorre los 500 km de Doñana. Este no sólo se encargó de disparar, sino que también le encargaron el rol de dotar a las fotografías de movimiento, por lo que cada 15 días visitaba la sala de montaje. Garrido explica; “Con la ayuda de los diseñadores fui puliendo los efectos virtuales para que las aves batieran las alas de manera correcta y las turbulencias del agua fuera reales.” (Marcos, 2015).



Figura 26. Plano cenital con movimiento animado en postproducción.

Estos planos cenitales además de servir al espectador como descripción del contexto del espacio en el que se desarrolla la historia también aparecen a lo largo de la película como separadores en la narración. (Marcos, 2015). Un claro ejemplo de estos planos los podemos ver en las figuras 27 y 28.



Figura 27. Plano cenital del cementerio



Figura 28. Plano cenital del barco pesquero

Estos dos planos que aparecen en las figuras 27 y 28, separan de manera narrativa las dos escenas contiguas con el recurso del plano cenital. En la figura 27 pasamos del espacio del cementerio donde se celebra el entierro de la niña asesinada, a la escena donde los dos policías van a casa de los padres de la niña en busca de más pruebas sobre lo ocurrido. Asimismo, en la figura 28 ocurre lo mismo, pasamos de la escena donde Juan Robles vuelve al barco pesquero en busca de más información sobre el caso a un plano medio largo de Juan Robles afeitándose en el hotel.

Como bien describe Álex Catalán en su entrevista para *Camera & Light*, los planos cenitales en esta producción “son visiones aéreas, solemnes, con un sentido casi cósmico, donde los personajes son insignificantes frente a la naturaleza y los objetivos que persiguen se intuyen mezquinos, pequeñas historias humanas vistas desde arriba.” (de la Fuente, 2015).

La gran parte de los planos que aparecen en los créditos iniciales fueron sacados de una selección que Alberto Rodríguez hizo del libro de Garrido *Armonía fractal de Doñana y las marismas* (Lunweg). Estas fotografías posteriormente había que transformarlas en un vídeo, por lo que junto a un equipo de efectos visuales, Héctor Garrido fue el encargado de dotarlas de movimiento. Un ejemplo de estos planos los vemos en la figura 26 del análisis anterior.

El resto de planos cenitales que se intercalan entre escenas fueron grabados con un dron potente ya que tenía que soportar el peso de una Canon 5D Mark III.

Durante el rodaje, Héctor Garrido sobrevolaba las marismas para tratar de localizar nuevos posibles planos y además para grabar las localizaciones desde arriba. Un ejemplo claro de este recurso lo podemos observar en la figura 27 mencionada con anterioridad.

Son planos que se escapan de lo establecido, son los tipos de plano más arriesgados en esta película ya que durante todo el filme predominan los planos a la altura de los personajes, los cuáles comentaremos a continuación.

Esta película presenta cierta complejidad narrativa con una extensa trama que persigue a un asesino y violador en serie, de persecución y suspense constante, un *thriller* de cine negro policíaco. Por ello la fotografía de la película, salvo los característicos planos cenitales, trata de contar la trama de manera sencilla, acercándose lo máximo posible a la vista de los personajes para tratar de ayudar al espectador a empatizar con la figura de los protagonistas. Como relata Álex Catalán en la entrevista ya mencionada,

“Decidimos contar la historia de la manera más sencilla que pudiéramos, sin mediar en la trama con artificios visuales y siempre posicionados en los protagonistas, de tal forma que nunca podamos saber cosas que ellos no saben ni ver cosas que ellos no ven.” (Catalán, 2015).

Este ritmo trepidante se evidencia en la escena de la persecución en coche (figura 29), donde en ningún momento la fotografía de la película muestra el rostro del asesino, solo nos muestra el rostro de Pedro Suárez (Raúl Arévalo) tratando de perseguir el coche del asesino.

Como describe Álex Catalán, “hemos posicionado la cámara, nuestra visión, entre las gentes del pueblo al que llegan los dos protagonistas. Sólo sabemos lo que ellos ven y saben. Nunca hay otros puntos de vista, es un esquema muy simple.” (Catalán, 2015)



Figura 29. Pedro Suárez persiguiendo al coche del asesino

Este tipo de planos pretende dar a los espectadores la misma información que tienen los investigadores, para así mantener el suspense durante toda la película. Por ello, durante toda la película se emplean los planos a la altura de los personajes y no se muestran planos complicados o redundantes de información visual que causan al espectador cierta confusión, ya que Álex Catalán prefiere darle mayor protagonismo a la trama de la película.

Por tanto, describiremos los movimientos de cámara como una manera de operar la cámara tranquila, con movimientos de cámara muy justificados y descriptivos, que no abruman ni agitan al espectador, ya que ya tenemos la historia como la encargada de agitar las sensaciones de los espectadores.

A continuación, en las figuras 30, 31 y 32 analizaremos más tipos de plano que se encuentran a diferentes alturas en el espacio, en los que la cámara siempre se mantendrá a la altura de los personajes.



Figura 30. Contraplano de Juan Robles en la escena del crimen

En la figura 30 vemos la escena donde encuentran el cuerpo de la víctima, en este caso es Juan Robles el que se acerca a ver el estado en el que se encuentra el cadáver. Como podemos observar, es un contraplano picado de Juan Robles observando a la víctima desde la distancia. Además, esta escena es un plano secuencia en el que en todo momento se sigue los movimientos de nuestros dos protagonistas por el escenario del crimen, para así ir descubriendo la información nueva que va surgiendo sobre el asesinato. Es una manera de

que el espectador empatice con los protagonistas a través de un plano secuencia que se va picando a medida que los protagonistas bajan la mirada al suelo para ver las posibles pistas que esconde el cuerpo de la niña asesinada.



Figura 31. Contraplano de Juan Robles en las marismas del Guadalquivir

Otro ejemplo es el de la figura 31, una escena en la que la cámara sigue a nuestro protagonista desde que se encuentra tumbado en el suelo hasta que se levanta completamente. La cámara persigue al protagonista con movimientos de cámara sutiles, que acaban en un pequeño plano secuencia rodeando a Juan Robles. La secuencia comienza mostrándonos su rostro confuso en el suelo, tras haber recibido un golpe en la cabeza que le había dejado inconsciente por horas. Este plano secuencia finaliza desde un contraplano de Juan Robles para mostrar al espectador que es lo que está observando el protagonista. Así Álex Catalán nos muestra tanto la confusión del personaje, como el entorno en el que se encuentra.



Figura 32. Contraplano de Marina en su interrogatorio con los dos policías



Figura 33. Plano medio corto de Pedro Suárez interrogando a Marina

El ejemplo de la figura 33 es un tipo de plano más íntimo, pero a la vez más violento. En esta escena Juan Robles y Pedro Suárez interrogan a Marina, una posible víctima del asesino en serie de las marismas. Esta escena intercala contra planos de Marina (figura 32) que nos muestran las dos caras de los policías, con primeros planos de Marina, en la que vemos su rostro y el miedo que el personaje está sufriendo debido a los abusos.

Estos dos tipos de plano se comienzan a cerrar cuando Pedro Suarez le pregunta por los sarpullidos de la mano, en la que vemos un plano medio corto del rostro de Marina, que gracias a un sutil paneo de la cámara se muestra como esconde la muñeca con un gesto de temor, lo que se percibe como una intención de ocultar algo. Posteriormente, en esta escena se pasa de un plano medio de Pedro Suárez a un plano medio corto, como vemos en la figura 33, donde se encuentra el clímax de la escena, su violencia y frustración de Pedro Suárez dando un golpe fuerte en la mesa. Traducido a la fotografía, es a partir del golpe en la mesa cuando la cámara cierra más el plano, observando así de cerca la rabia y la impotencia que transmite el personaje.

Por otra parte, otro de los tipos de plano que caracterizan a esta película son los llamados planos paréntesis. Estos son planos generales acentuados por la banda sonora, que permiten al espectador tomar un respiro de la violencia y el enigma que presenta la trama de la historia, para así llevar a la reflexión durante unos segundos y tratar de asimilar todo lo que ha sucedido. Asimismo, es una oportunidad que la narrativa de la película le brinda al director de fotografía Álex Catalán, de retratar el entorno de las marismas del Guadalquivir y así mostrarle al espectador la inmensidad y la belleza de este entorno natural. Algunos ejemplos de estos planos paréntesis los podemos encontrar en las figuras 34 y 35 que veremos a continuación.

En estos dos planos, no se añade información sobre la trama, ni sobre los personajes, simplemente es un retrato del paisaje en el que se encuentran los protagonistas, un guiño de Álex Catalán a su referente Atín Aya. Así lo explicaba en su entrevista para *El Confidencial*, “sobre todo está el espíritu de lo que Atín trataba de transmitir, que creo que es la sensación de tiempo parado. La marisma es un poco así”. (Riaño, 2015)

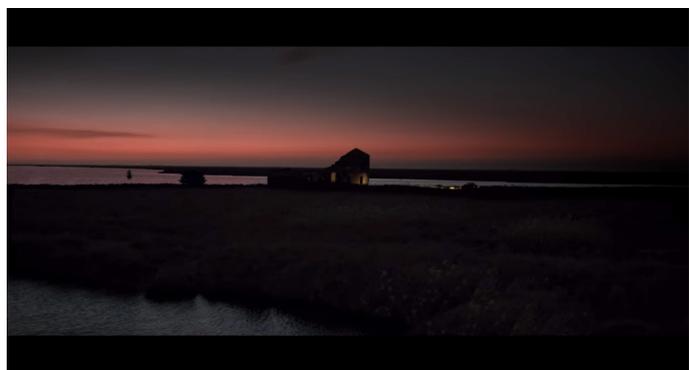


Figura 34. Plano general del Cortijo de Las Lunas



Figura 36. Plano general del coche de los policías parado en medio de las marismas

Por otro lado, en *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014) vemos algunas técnicas de fotografía utilizadas para contar la historia y su trasfondo de una manera muy simbólica. Dentro de la fotografía de este filme destacaremos el uso narrativo de la composición y el encuadre, el uso de los espejos y la tonalidad quemada que predomina en toda la película.

Otra de las técnicas de fotografía que Álex Catalán domina e implementa de espectacular forma en el filme es el uso de la composición y el encuadre, donde vemos cómo aplica la regla de los tercios y el punto de fuga en la fotografía, sobre todo este primer recurso, aportando una armonía visual a la película.

La regla de los tercios consiste en dividir el plano en tres partes verticales y tres partes horizontales, como hemos realizado en la figura 37. La distancia entre estas tres líneas debe ser igual, por lo que la imagen nos quedará dividida en 9 partes iguales. Los puntos de intersección entre estas líneas son los llamados puntos de interés de la imagen, en los que como vemos en la figura 37, Álex Catalán ha encuadrado a Juan Robles dentro de los puntos de la izquierda, guiando así la mirada del espectador. Esta regla de los tercios la utiliza en prácticamente todos los planos del filme, siendo la excepción los planos cenitales y en los que utiliza otras técnicas fotográficas como el punto de fuga.

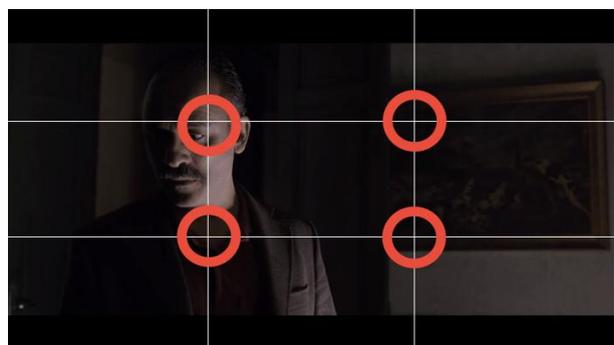


Figura 37. Regla de los tercios aplicada a un plano

Otro de las técnicas fotográficas que utiliza Álex Catalán, aunque en ocasiones puntuales, es el uso de los puntos de fuga en el plano. Los puntos de fuga son un elemento visual y compositivo que aportan mucha fuerza visual al plano cinematográfico que se le aplica.

Con el encuadre de la fotografía, se debe componer el plano para que en el espacio se dibujen dos líneas convergentes, en un punto, sean estas reales (físicas) o imaginarias, en el caso de la figura 38 son líneas dibujadas gracias a la localización elegida, donde se utiliza una acequia que separa dos partes de los arrozales que actúan de líneas. Gracias a estas líneas físicas, el director de fotografía dirige la mirada del espectador directamente al punto donde estas líneas se cruzan.



Figura 38. Técnica del punto de fuga aplicada al último plano de la película

Otra de las técnicas que se utilizan para representar algunos rasgos de los personajes o un simbolismo en la acción es el juego del reflejo de los personajes en los espejos. Concretamente existen dos planos que explican este fenómeno artístico que el director de fotografía utiliza. El primer plano donde vemos este recurso es en el plano medio corto de Juan Robles mirando su reflejo en lo que parece un espejo triple (figura 39). En esta escena Juan Robles se acerca al retrete y observamos que tiene problemas de riñón ya que expulsa sangre y luego se desmaya. Pero antes de desvanecerse se mira en el espejo, se toma una pastilla y se queda unos segundos observándose. En este plano tan significativo, podemos observar la cara de este personaje por triplicado, aludiendo a los diferentes rostros de Juan Robles en esta sociedad. En esta escena nos muestra una de las caras más íntimas, el director enseña a la audiencia uno de sus problemas de salud personales que ningún otro personaje de la película conoce. Mientras que en este plano también estaría representada su cara del pasado, y la cara que él decide mostrarle a la sociedad. Un plano muy simbólico cargado de arte e ingenio.



Figura 39. Plano medio corto de las 3 caras de Juan Robles

En la figura 40 se muestra otro uso del reflejo especular, que se corresponde con la escena donde Juan Robles extorsiona a la mujer que alquila de manera oculta la casa del campo al hombre del sombrero y a Quini, el guaperas del pueblo. En esta escena nos posicionamos en los ojos de Pedro Suárez (Raúl Arévalo), que se encuentra en otra habitación escuchando los gritos de la mujer, que gracias al reflejo del espejo sabe que está sucediendo en la habitación de al lado, y como ya conoce los métodos violentos y abusivos de su compañero decide mirar para otro lado y hacer como que no ha estado presente en la escena del abuso. Es una manera muy sutil e ingeniosa de indicar que Pedro Suárez ha visto lo ocurrido, pero sin estar en la misma habitación presente. Así también lo entenderá la audiencia, que sabe de sobra que el joven policía utiliza otros métodos para sacar la verdad a los sospechosos.

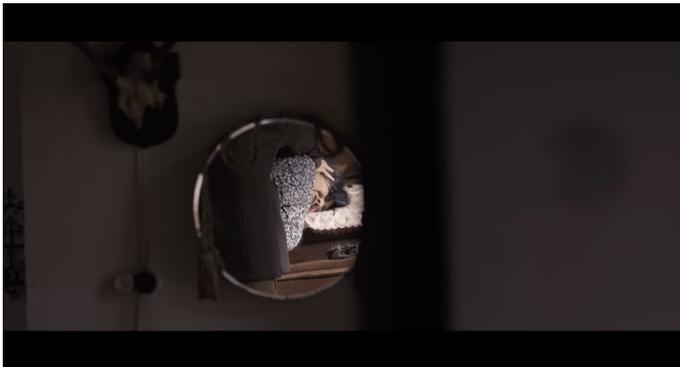


Figura 40. Juan Robles extorsiona a la mujer que alquila la casa de campo

Para finalizar, queda mencionar el tono quemado que Álex Catalán decide utilizar en toda la película, un recurso que ayuda a ambientar la trama y que si se hubiese utilizado otros colores, el resultado final no sería tan satisfactorio.

Más que una técnica fotográfica, es una técnica de buena elección del material de rodaje, ya que una de las razones por las que Álex Catalán decide trabajar con la gama de objetivos Cooke S4 es debido a que proporcionan un tono marrón *vintage* en el color de la película, cuyo trabajo cromático se culminará en el proceso de etalonaje y color.

4.2. Iluminación

Otro de los rasgos que caracterizan esta película es la iluminación, otro elemento narrativo que apoya al carácter de los personajes, pero sobre todo contribuye a la descripción del entorno y aporta dramatismo a las localizaciones interiores.

Durante toda la película vemos como el director de fotografía trata de iluminar la escena de manera natural, consiguiendo una iluminación poco perceptible para el espectador, camuflando esa iluminación artificial necesaria para iluminar, en objetos que el entorno presenta al espectador.

Así, la iluminación artificial se justifica con los diferentes elementos decorativos del entorno presenta y que los espectadores perciben como una luz creíble. Aunque siempre tratando de ser coherente con la acción y contando lo máximo posible con la sutileza visual. Como bien describe Álex Catalán en su entrevista para *El Confidencial*, “Que sea bonita cuando toque y fea cuando deba serlo”. (Riaño, 2015).

Es una película donde existe un contraste muy alto entre las escenas en interiores y las escenas en exteriores. La película muestra los interiores como lugares ocultos y siniestros, con apenas luz, donde la iluminación es muy reservada. Esto tiene una razón, y es que al espectador le sirve para entender que cada casa sombría y oscura del pueblo, esconde muchos secretos que nuestros protagonistas aún no conocen, por lo que es una manera visual de añadir suspense a la trama y cargar la escena de tensión e incertidumbre.

Como podemos observar en la figura 43, los planos grabados en interiores cuentan con muy poco material de iluminación para conseguir ese efecto sombrío en el entorno. En la figura 43 observamos un frame del *making of* donde aparece como la escena está iluminada con un pequeño punto de luz de relleno que refleja en la pared, y otro punto de luz cenital que acentúa el contraste y las sombras en la cara del actor.



Figura 43. Fotografía del *making of* de La Isla Mínima donde vemos una iluminación sombría

Otro ejemplo que nos muestra la iluminación tan oscura de las localizaciones interiores es el plano que vemos en la figura 44, cuando entran en la casa del campo que permanecía abandonada. Álex Catalán nos muestra en este plano medio una mesa puesta para comer, abandonada apresuradamente para huir del lugar.

Observamos como la única iluminación, proveniente de un foco situado detrás de la ventana semiabierta y que dibuja la luz en la mesa, mostrando a la vista del espectador restos de una comida y una solitaria silla, que demuestra esa sensación de soledad y todo el oscuro pasado de lo que allí sucedió.



Figura 44. Plano medio del interior de la casa del campo

En el caso de las escenas grabadas en exteriores ocurre todo lo contrario, la mayoría en clave alta, dando prioridad a planos en los que se utiliza una ligera sobreexposición que recrean el efecto agobio por un sol implacable, apoyando así ese uso dramático del calor. El recurso de utilizar planos exteriores muy luminosos puede representar la manera de esconder la figura del asesino en un entorno más amigable.

Como vemos en la figura 45, esta escena en el barco demuestra un cielo blanquecino casi quemado. Por esto, para la luz cálida de los exteriores utilizaron las gelatinas Lee 763 Wheat, y Lee 764 Sun Colour Straw, a parte de un juego CTO. Esto lo describe Catalán en la entrevista que le realizó el medio *Camera & Light* para su blog de noticias de cine. (de la Fuente, 2015).



Figura 45. Plano medio que muestra la luminosidad de los planos exteriores

Por último, también tenemos que destacar las escenas que son grabadas de noche, donde la fuente de iluminación que encontramos proviene de los puntos naturales de la acción, que justifican el uso de iluminación artificial. En la figura 46, vemos como es el reflejo de las luces del coche en la calzada lo que aporta la fuente de luz en el rostro de nuestros protagonistas, proveniente de unos focos artificiales adaptados a los faros del coche.



Figura 46. Plano medio corto de noche grabado desde el interior del coche.

En ningún momento las escenas nocturnas son iluminadas por la luz de la luna, se trata de noches oscuras en las que sólo los protagonistas serán los encargados de iluminar el plano con los recursos que la acción incluye, en este caso será el coche.

Aunque bien es cierto que los faros del coche son insuficientes para conseguir que los rostros se iluminen como en la figura 46. Por ello, si la cámara muestra el rostro de los protagonistas, desde la parte delantera del coche se colocó un foco apuntando hacia el interior del coche para dibujar en el plano las caras de los personajes. Como bien define en su entrevista para *Camera & Light*, Catalán afirma que “hubo modificaciones también en los vehículos de escena, especialmente para la persecución nocturna, en la que se reforzaron con faros especiales y lámparas PAR.” (de la Fuente, 2015).



Figura 47. Fotografía del *making of* de La Isla Mínima que muestra la iluminación usada en el coche

4.3. Color

En *La Isla Mínima* (Rodríguez, 2014) se ha cuidado cada detalle a la perfección, incluido el tratamiento del color en cada plano, para ello se han utilizado mecanismos que han ayudado a evitar la aparición de ciertas gamas cromáticas tanto en el rodaje como en postproducción.

A continuación, podemos observar el *Movie Color Code* (figura 41) que se ha generado de la película, esta técnica muestra el color predominante de cada *frame* y genera un abanico con todos los colores de cada *frame* de la película, para así extraer la paleta completa. Este recurso lo hemos extraído de la página web oficial de Álex Catalán, donde también muestra otros *Movie Color Codes* de otros de sus trabajos, por lo que hemos podido conocer que su estilo suele tener pocos colores saturados y que si deja aparecer algún objeto con colores vivos es por una razón justificada. (Álex Catalán, 2013)



Figura 41. *Movie Color Code* de *La Isla Mínima*. Fuente: Página web de Álex Catalán

Como podemos observar en el *Movie Color Code*, Álex Catalán ha utilizado una paleta de colores tierra, pero tratando de anular el azul y el verde menos en los planos cenitales de las marismas pertenecientes a los créditos iniciales. Esto lo justifica en la entrevista para *Camera & Light*, donde explica esta idea.

Buscando de nuevo la idea de calor y lugar hostil hemos evitado todo lo posible saturar el cielo huyendo del frescor del azul, buscando cielos blanquecinos que te llevan más a la calima, el bochorno y las atmósferas pesadas. En algún caso he eliminado el azul en postproducción. Quizá no es tan bonito, pero cuenta más.” (de la Fuente, 2015).

Catalán evitó que los cielos se vieran muy azules, y en postproducción volvió a rebajar el azul hasta hacerlos más claros, casi blancos, como si fueran un fognazo. En este filme, la polarización se utilizó para evitar reflejos y destellos como los que podemos encontrar al fotografiar las escenas con sol excesivo (figura 42) o el agua de las marismas.



Figura 42. Plano medio corto donde vemos el cielo blanquecino

Como bien afirma el director de fotografía, se pueden evitar ciertos colores con una buena planificación de planos, de vestuario, de material de rodaje y con un buen etalonaje. Asimismo, también buscaron rodar en otoño para así evitar el color verde de los arrozales en primavera y la sequedad del paisaje en verano. Necesitaban que los arrozales tuviesen ese amarillo para que encajase con la historia y con el color que el director de fotografía necesitaba. Si se hubiese grabado en la época del año en la que domina el verde, el paisaje habría sido demasiado idílico, habría dado sensación de frescor y de sitio apetecible para vivir.

Como describe Catalán, “Nosotros queríamos conseguir potencia visual pero no idealizar el lugar, sino sacar la belleza de la dureza del entorno, intentando no caer en el paisajismo de postal sino en el que crea atmósferas o cuenta algo”. (de la Fuente, 2015).

Por ello, otro color que se ve afectado en el tratamiento cromático de esta película es el verde, que aparece pero de manera tamizada, para evitar la viveza y saturación que aporta este color al ojo del espectador.



Figura 42. Plano general donde aparece el verde tamizado y el amarillo de los arrozales

Por otra parte, como hemos comentado con anterioridad, Álex Catalán no es nada fan de los colores saturados, sólo si existe una justificación para su uso ya que no se debe ensuciar el resto de la escena añadiendo un color sin simbolismo aparente. Por ello, el color rojo es la excepción en esta película, ya que se utiliza en momentos muy específicos y de una manera muy llamativa y saturada como vemos en las figuras 43 y 44.

En la entrevista ya mencionada, Catalán describe que “El rojo intenso aparece en momentos concretos y cuando lo hace es el color con más saturación de todos. Su relación con el peligro y la muerte es evidente y no nos queríamos olvidar de él.” (de la Fuente, 2015). Según esta entrevista, el director de fotografía utiliza una gelatina Lee 182 Light Red para resaltar en cámara el color.

El color también es un elemento narrativo de la película, y en este caso está asociado con el peligro o la muerte. Lo sabemos porque en la escena de la habitación de hotel (figura 43), Juan Robles se desvanece debido a sus problemas de salud, conocemos que tiene problemas que probablemente lo acerquen a la muerte.



Figura 43. Uso del rojo en la escena del desvanecimiento de Juan Robles

Otro de los planos donde se muestra el rojo es en la escena cuando Juan Robles y Pedro Suárez pasan por un estrecho camino oscuro de noche con el coche y se cruzan con una adolescente andando por el arcén (figura 44), los dos miran por el retrovisor cuando se le refleja el rojo de las luces en todo el plano. Este recurso nos alerta sobre la vulnerabilidad de la joven con un asesino suelto por el pueblo.



Figura 44. Plano entero de la adolescente caminando de noche

En definitiva, Álex Catalán ha realizado un excelente tratamiento del color, sin buscar un exceso de protagonismo dentro del tratamiento visual de esta película, pero demostrando que es un experto en contar a través del color. Desde un principio nos muestra que esta película no es una estampita apacible de los años ochenta y que el color apoya a la fotografía y a la historia desde el primer instante.

4.4 Cámara, lentes y filtros

En el mundo del arte no es tanto la herramienta sino el artista, la historia y la forma de cómo se quiere transmitir el mensaje. En el séptimo arte cada año que pasa surgen nuevas tecnologías, que facilitan la manera de contar las historias, pero tener un excelente material no te asegura en absoluto conseguir un excelente resultado, puede ayudar pero no es fórmula de éxito seguro. Por ello, cada artista tiene su pincel y sus herramientas, con las que más se suele sentir cómodo y con las que conoce los límites a los que se puede llegar. En este caso, nos disponemos a comentar el material que llevó a Álex Catalán a ganar el Goya, analizando la cámara, las lentes y los filtros.

La cámara principal que decidió utilizar fue una Alexa Plus con módulo XR para capturar en ArriRaw, y así poder editar con mayor precisión el color en la fase de etalonaje. Ocasionalmente utilizó una segunda cámara Alexa Plus con grabador codex externo para la segunda unidad o bien para aquellas secuencias que requerían dos cámaras. Esto se suele utilizar para economizar el tiempo en el rodaje en las escenas donde existe una conversación o en las escenas de acción donde puede aportar mayor realismo grabando la misma toma desde dos puntos de vista diferentes.

Un ejemplo de una escena donde puedan haber usado las dos cámaras es en la escena de la persecución nocturna por los arrozales, donde con una cámara capturan la reacción del actor desde el interior del coche y con otra cámara puede capturar el exterior, como la calzada o los movimientos del coche de delante. Estos dos planos los podremos ver en la figura 48 y 49.



Figura 48. Plano general del coche perseguido



Figura 49. Plano medio corto de Pedro Suárez desde el interior del coche

Los planos cenitales, sin embargo, tuvieron que grabarlos con otro modelo de cámara, una cámara más ligera puesto que no había presupuesto para ser rodadas con un helicóptero. Las *Red Epic* y las *Blackmagic Production Camera* tampoco estaban disponibles porque estaban comenzando a llegar a España, por lo que según afirma Álex Catalan, tuvieron que grabar con una Canon 5D Mark III con software de Magic Lantern para grabar con mayor calidad y así optar por un códec superior al original, dado que las tomas iban a sufrir cambios de efectos visuales.

Por otro lado, según la entrevista que Álex Catalán concedió a *Camera & Light*, los ajustes de cámara que utilizó en la película fueron de “una exposición a 500 ASA¹ en localizaciones exteriores y otra exposición menor de 400 ASA en interiores.” (de la Fuente, 2015)

Una vez conocemos la cámara y los ajustes que se utilizaron, nos faltaría mencionar que tipo de lentes decidió añadir al cuerpo de la Alexa Plus. Según su página web oficial, Álex Catalán utilizó un juego de objetivos Cooke S4 y un zoom Arri Alura 45-250mm para uso esporádico, sobre todo en su segunda unidad de cámara y además para algunos puntos de vista que exigían mayor cercanía al plano. Son unas lentes que ayudan a encontrar la idea de calor y de lugar hostil del paisaje, representando la escena como un lugar que se acerca más a la calima y a las atmósferas pesadas. Esto se junta con la idea de utilizar localizaciones exteriores muy luminosas, contrastándolo con interiores de casas muy oscuras, que representan todos los oscuros secretos que cada casa encierra.

Su experiencia con estas lentes nos las describe en su entrevista para el medio *Camera & Lights*, que al parecer el director está habituado a estas lentes y a sus particularidades;

Las S4 las conozco bien, las he usado en 4 ó 5 películas y me gustan. Tienen poca definición pero mucho ‘sabor’, hay un juego amplio para elegir y son más cómodas para trabajar que otras series más antiguas. Aún así tienen que gustarte, porque comparadas con lentes más modernas son objetivamente peores: menos definición, se desajustan, tienen un iris de ocho palas que convierte las luces de desenfoque en octógonos y, ocasionalmente, provoca difracción, son propensas al flare y, algo que odio, tienen bastante distorsión geométrica. Sin embargo, sus imperfecciones me gustaban para una historia ambientada en los primeros años ochenta, y la distorsión no era problema porque hemos usado las lentes de manera muy noble, sobre todo con objetivos centrales (32, 40, 50, 75) y sin acercarnos mucho a los personajes.

Si en otras películas como *Grupo 7*, con unas lentes como las Master Prime, me acerco a 70 cm de un personaje con un 25mm, aquí me separaba y ponía un 40mm. El efecto es diferente, claro, pero de eso se trataba. (de la Fuente, 2015).

Además, añade que en exteriores ha usado diafragmas muy cerrados para controlar la profundidad de foco y así asegurarse de que el paisaje estaba ahí. “Generalmente, suelo

¹ Las siglas ASA significan American Standard Association y es la escala de sensibilidad que se utiliza en las producciones americanas, aunque el sistema de escala de sensibilidad que se está imponiendo es el sistema ISO. La principal diferencia entre el sistema de escala de sensibilidad ASA y el sistema ISO es que el sistema ISO combina el valor del ASA y le añade el valor del sistema DIN (Deutsches Institut für Normung).

romper los fondos bastante más para que no molesten y aislar a los personajes, pero en *La Isla Mínima*, aunque suene trasnochado, el paisaje también es protagonista.” (de la Fuente, 2015).

El mejor compañero de una lente suelen ser los filtros, pero en esta producción Álex Catalán decidió prescindir de estos en la mayoría de los planos. Tan solo decidió utilizar un filtro neutro IR, aunque no en todos los planos dado que el director buscaba la idea de calor como elemento dramático, huyendo de colores fríos como los azules y verdes saturados por lo que se optaba por un cielo casi blanco que transmitía la sensación de bochorno desértico.

Después de esta explicación con la que nos despejó todas nuestras dudas, podemos comentar que Catalán es tan sumamente experto que se aprovecha de las desventajas del kit de lentes Cooke S4 para dar ese toque vintage a la película, que ayuda a su ambientación en los 80.

5. Conclusión

Al comenzar este trabajo de investigación nos propusimos como objetivo principal analizar la dirección de fotografía de *La Isla Mínima* y como objetivo secundario conocer las influencias que Alberto Rodríguez tuvo para realizar esta producción y examinar la dirección de fotografía conforme al desarrollo del filme.

El objetivo principal podríamos afirmar que se ha cumplido, ya que la mayoría de la investigación ha girado en torno al análisis de la dirección de fotografía, hemos extraído los rasgos más importantes como son: los tipos de plano, los movimientos de cámara, las técnicas de fotografía, el color, la iluminación, la cámara y la lente y los filtros utilizados. De estos aspectos hemos podido observar que se ha utilizado una fotografía sutil y efectiva, sin movimientos de cámara ni efectos disruptivos que descolocan al espectador, ya que el principal protagonista ha sido el frenético argumento. A esto se le suma una paleta dominada por colores cálidos buscando la idea de lugar hostil y desértico. Hemos conseguido analizar todos estos aspectos de manera detallada, ya que pararnos a analizar cada plano de la película habría llevado demasiada extensión y tiempo. En cuanto a los objetivos secundarios, hemos cumplido los dos objetivos, ya que hemos conseguido averiguar las influencias, que son muchas, las que tuvieron Alberto Rodríguez y Rafael Cobos a la hora de inspirarse para escribir, dirigir y fotografiar la película y cómo las implantaron en esta. Destacamos *Conspiración de Silencio* (Sturges, 1955) de John Sturges como una de las principales referencias cinematográficas de los autores por su trasfondo crítico. Asimismo, hemos logrado examinar la manera en la que la fotografía ayuda a la narrativa de la película, analizando diferentes escenas y como la fotografía sugiere rasgos del espacio, los personajes y de la historia.

Esta investigación se ha basado en libros, revistas, artículos de periódicos y entrevistas de medios del audiovisual que se dieron entre 2014 y 2017, donde los autores desvelaban algunos de los secretos de una producción tan galardonada. Conseguí organizar toda la información para luego recogerla en este trabajo de investigación y así ilustrar a todo aquel interesado en este fenómeno.

En definitiva, me llena de orgullo afirmar que este trabajo de investigación me ha ayudado a aprender rasgos que desconocía sobre el cine español, pero sobre todo me ha servido como una experiencia personal y profesional muy enriquecedora.

6. Bibliografía

Filmografía

Joon-ho, B. (Director). (2003). *Memories of Murder* [Crónica de un asesino en serie] [Película]. CJ Entertainment, Sidus, Muhan Investment.

Rodríguez, A. (Director). (2014). *La isla mínima* [Película]. Atresmedia Cine, Atípica Films, Sacromonte Films.

Sturges, J. (Director). (1955). *Bad Day at Black Rock* [Conspiración de silencio] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Vajda, L. (Director). (1958). *Es geschah am hellichten Tag* [El cebo] [Película]. Coproducción Suiza-Alemania del Oeste (RFA)-España; Chamartín, CCC Filmproduktion, Praesens Film.

Libros y Revistas

Almendros, N. (1990). *Días de una cámara*. Seix Barral.

Debs, S., Frau, J. M., & Aronovich, R. (1999). Entretien avec Ricardo Aronovich / Entrevista con Ricardo Aronovich. *Cinémas d'Amérique Latine*, 7, 20–29.

<http://www.jstor.org/stable/42598713>

Thompson, K., & Bordwell, D. (2003). *Arte cinematográfico*. McGraw-Hill.

Reviriego, C. (2008, abril 1). Christopher Doyle. *CAHIERS DU CINEMA España*, (2), 1-40.

<https://fdocuments.es/document/especial-no-cahiers-du-cinema.html?page=1>

Páginas web

Academia de Cine La Toma. (2020, marzo 23). *¿QUÉ ES UN "BUDDY FILM"? | Academia de Cine*. Academia de Cine La Toma. <https://latoma.cl/que-es-un-buddy-film/>

Álex Catalán, Á. (2013, 10 1). *Álex Catalán - Director de fotografía*. Álex Catalán - Director de fotografía. <http://www.alexatalan.com/>

Fotheringham, A., Marcos, A., & Garrido, H. (2015, February 9). Así se fotografiaron los espectaculares paisajes fractales de 'La isla mínima'. *Verne*.

https://verne.elpais.com/verne/2015/02/09/album/1423492051_323603.html

Redacción AV451. (2019, enero 30). Teresa Medina: "Por desgracia en España no se reconoce al director de fotografía como autor de la obra audiovisual". Audiovisual451. <https://www.audiovisual451.com/teresa-medina-por-desgracia-en-espana-no-se-reconoce-al-director-de-fotografia-como-autor-de-la-obra-audiovisual/>

Riaño, P. H. (2015, febrero 3). Un fotógrafo iluminado en una isla mínima. El Confidencial. https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/premios-goya/2015-02-03/un-fotografo-iluminado-en-una-isla-minima_656235/

Universidad Internacional Menéndez. (2019, septiembre 5). José Luis Alcaine: "El cine te obliga a evolucionar con los cambios" - UIMP. Universidad Internacional Menéndez Pelayo. <http://www.uimp.es/actualidad-uimp/jose-luis-alcaine-el-cine-te-obliga-a-evolucionar-con-los-cambios.html>

Blogs

de la Fuente, F. (2015, enero 27). "La Fotografía es como tocar la guitarra: la mano derecha es la cámara, que imprime el ritmo y la izquierda es la luz, que aporta la melodía y los matices Parte 1". Camera & Light. <https://www.cameraandlightmag.com/noticias/la-fotografia-es-como-tocar-la-guitarra-la-mano-derecha-es-la-camara-y-la-izquierda-es-la-luz/1>

de la Fuente, F. (2015, enero 27). "La Fotografía es como tocar la guitarra: la mano derecha es la cámara, que imprime el ritmo y la izquierda es la luz, que aporta la melodía y los matices Parte 2". Camera & Light. <https://www.cameraandlightmag.com/noticias/la-fotografia-es-como-tocar-la-guitarra-la-mano-derecha-es-la-camara-y-la-izquierda-es-la-luz/2>

EstudioTR3S. (n.d.). DEPARTAMENTO DE FOTOGRAFÍA | Estudio 3. estudio3gt.com. <https://estudio3gt.com/es/manual-de-produccion-audiovisual/departamento-de-fotograf%C3%A1a>

Fernández, Á. L. (2014, septiembre 27). La isla mínima. Jot Down. <https://www.jotdown.es/2014/09/la-isla-minima/>

Material de arte. (27, enero 2016). Equipo. LA DIRECCIÓN DE ARTE. <http://materiadearte.blogspot.com/p/el-departamento-de-arte.html>

Méndez, Á. (2019, marzo 22). Diez directores de fotografía que han dejado huella en el cine. Photolari. <https://www.photolari.com/diez-directores-de-fotografia-que-han-dejado-huella-en-el-cine/>

Muñoz, J. L. (2014, octubre 11). La isla mínima, de Alberto Rodríguez - Tarántula Cultura. Revista Tarántula. <https://revistatarantula.com/la-isla-minima-de-alberto-rodriguez/>

Pérez, L. F. (2018, mayo 19). Dirección de arte en cine: en qué consiste - Aprendercine.com. Aprender Cine. <https://aprendercine.com/direccion-de-arte-en-cine/>

Pérez, L. F. (2019, mayo 12). Directores de fotografía: Álex Catalán - Aprendercine.com. Aprender Cine. <https://aprendercine.com/directores-de-fotografia-alex-catalan/>

Quatre Films. (2020, febrero 25). Los directores de fotografía más importantes de España. Quatre Films. <https://quatrefilms.com/2020/02/25/los-directores-de-fotografia-mas-importantes-de-espana/>

Treintaycinco. (2019, septiembre 6). El director de fotografía y el equipo de rodaje. Treintaycinco mm. <https://35mm.es/director-fotografia-equipo-rodaje/>

Vídeos de YouTube

Archivos Noticiero Televisa. (2021, junio 24). Entrevista a Gabriel Figueroa (1974). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=2U0TIVepKSU&ab_channel=N%2BARCHIVO

CineyComedia. (2014, septiembre 24). Entrevista a Alberto Rodríguez por "La isla mínima" [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=6hqQZ3a84tM&ab_channel=CineyComedia

eCartelera. (2014, septiembre 24). 'La isla mínima': Entrevista a Alberto Rodríguez. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Dg5ANKpsBFk&ab_channel=eCartelera

entradanumeradaclips. (2014, octubre 19). Making of de "La isla mínima" [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=IWsEWPpxGvI&ab_channel=entradanumeradaclips

Fotogramas. (2014, septiembre 25). 'La Isla Mínima': entrevistamos a Alberto Rodríguez. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=PmYtH5t2P54&ab_channel=Fotogramas

LosInterrogantes. (2014, septiembre 26). La Isla Mínima: Entrevista Alberto Rodríguez, ganador del Goya 2015 a la mejor dirección [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_vdCOFX3_VI&ab_channel=LosInterrogantes

Turrents, P. (2016, septiembre 10). Conversaciones sobre cinematografía: Álex Catalán [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hnF3RX5Inlc>