

• TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine

Dirección y Dirección de producción

GUÍA PEDAGÓGICA



Un programa educativo de:



ACADEMIA
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:



• TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine

+ Dirección y + Dirección de producción

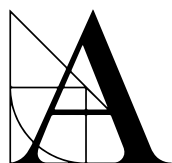
En el cine, las ideas tienen que materializarse. La cámara no registra los sueños, solo lo físico y "real". Se puede fingir que una vaca es un caballo, pero igualmente debe haber una vaca frente al objetivo. Cuando dirección sueña, ¿quién convierte esos sueños en realidad?

Las películas están hechas por **cientos de personas** que, paradójicamente, desean que su trabajo resulte lo menos evidente posible. En la mayoría de los casos, una montadora no quiere que el público vea la escena del beso y piense "¡Qué bien montada!", su deseo es que sientan ese beso como si lo estuvieran viviendo. Esta necesidad ha llevado, sin embargo, a la **invisibilización** de muchos oficios del cine. En pocas profesiones esto resulta más evidente que en **la dirección de producción**.

Una vez producción escoge un guion y consigue la financiación, una vez el proyecto tiene un nombre asociado a la dirección, llega el momento de que alguien ponga cada cosa en su sitio. De hecho, ponga mil y una cosas en su sitio. Un rodaje de cine son **cientos y cientos de variables** que se deben tener en cuenta para llegar a crear una obra de aproximadamente dos horas. Dirección tiene la visión, conoce **el camino narrativo** que quiere recorrer, pero necesita la ayuda de gente capaz de **convertir su sueño en un calendario que se ajuste al presupuesto y el tiempo asignados**. Para que esa visión no se desvanezca como la llama de una cerilla, es necesario planificar cada detalle.

Alguien que quiera dedicarse a la dirección de producción debe tener una notable capacidad para anticiparse a los **imprevistos** y también una meticulosidad impecable. Pero no es solo una labor de gestión: como en casi todos los oficios del cine, hay **un factor creativo** muy importante. Al fin y al cabo, el cómo y el dónde se rueda tendrá un impacto fundamental en el resultado final. Si dirección pide que toda la película se filme en el espacio exterior, dirección de producción tendrá que valorar hasta qué punto eso es viable con el presupuesto asignado y de qué forma se puede conseguir el mismo resultado sin depender de cohetes espaciales. Por tanto, la persona al frente de la dirección de producción de una obra cinematográfica debe ser capaz de hablar el mismo lenguaje que dirección, **el idioma de los sueños y las fantasías**. Y, luego, **traducirlo**.

Un programa educativo de:



ACADEMIA
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:



• TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine

Trascámara, el programa educativo de la **Academia de Cine** busca acercar a la juventud el cine como arte colectivo y despertar el interés por los oficios y las artes que intervienen en su creación, así como facilitar a la comunidad educativa un contacto directo con el talento de los **equipos técnicos y artísticos del cine español**.

Índice de contenidos

Pulsa sobre el título para acceder al capítulo correspondiente

Objetivos pedagógicos de la guía	4
Un faro en la niebla	5
Las mil vidas del pasado	7
Las claves de la dirección de cine	9
Visiones del oficio de dirección	10
Las misteriosas ecuaciones del cine	11
Las claves de la dirección de producción	13
Visiones de la dirección de producción	14
<i>Silencio roto</i>	15
Ficha técnica	16
Un pueblo que es España	17
Entrevistas	25
Propuesta de actividad previa al visionado	33
Propuesta de actividades posteriores	34
Bibliografía y referencias consultadas	38
Créditos	39

Objetivos pedagógicos de la guía

Esta **guía**, junto con la **proyección** y la **dinamización educativa en sala**, busca ofrecer a profesorado y estudiantes una herramienta para aproximarse a los oficios del cine entendidos como **profesión, creación colectiva y expresión artística**.

Objetivo 1

Explorar **los oficios de la dirección y la dirección de producción** a través de los ejemplos de una obra concreta, las declaraciones de sus creadores y varias actividades específicas.

Objetivo 2

Analizar formalmente una película desde la perspectiva de dos oficios del cine, sin perder de vista el conjunto y el resultado final.

Objetivo 3

Reflexionar sobre los múltiples factores, tanto técnicos como artísticos, que intervienen en **la toma de decisiones narrativas** de los y las profesionales del cine.

Objetivo 4

Descubrir cómo la dirección se asegura de que todos los integrantes de una producción cinematográfica trabajen en pos de **un objetivo común**, a nivel tanto artístico como industrial.

Objetivo 5

Investigar cómo la dirección de producción diseña el desarrollo del proyecto para **sacar el máximo partido al presupuesto y el tiempo con el que cuenta**, siempre sin perder de vista la visión de dirección y la película como objeto artístico y producto audiovisual.

Anclaje curricular 1 (CCE1)

Disfrutar, reconocer y analizar con autonomía las especificidades e intencionalidades de las manifestaciones artísticas y culturales más destacadas del patrimonio, distinguiendo los medios y soportes, así como los lenguajes y elementos técnicos que las caracterizan.

Anclaje curricular 2 (CCE4)

Conocer, seleccionar y utilizar con creatividad diversos medios y soportes, así como técnicas plásticas, visuales, audiovisuales, sonoras o corporales, para la creación de productos artísticos y culturales, tanto de forma individual como colaborativa, identificando oportunidades de desarrollo personal, social y laboral, así como de emprendimiento.

Anclaje curricular 3 (CCL2)

Comprender, interpretar y valorar con actitud crítica textos orales, escritos, signados o multimodales de los ámbitos personal, social, educativo y profesional para participar en diferentes contextos de manera activa e informada y para construir conocimiento.

[Currículo LOMLOE](#). Relaciones con las competencias clave y las competencias específicas de distintas materias recogidas en el Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria.

Un faro en la niebla



El guion está listo. El equipo de producción ha asegurado la financiación. ¿Ahora qué? ¿Cómo se decide cuál es la forma, a la vez correcta y viable, de representar en imágenes las ideas que pueblan el texto? ¿Quién dice: “sigamos por este camino”?

El estadounidense Sidney Pollack, director de películas como *Memorias de África* o *Yakuza*, decía lo siguiente de su oficio: “Creo que fundamentalmente **hay dos tipos de cineastas**: los que saben y conocen **una verdad que quieren comunicar al mundo** y los que no están muy seguros de qué respuesta tiene algo y hacen la película como medio para **tratar de averiguarlo**”.

Con el guion en la mano, el apoyo de la productora y todo un equipo a su lado, las y los directores de cine se embarcan en un proceso que puede durar meses o incluso años: **supervisar cada una de las decisiones narrativas que se van a tomar en torno a una película durante la preproducción, el rodaje y la postproducción**. La dirección tendrá que valorar cada posible localización de rodaje, supervisar la elección de los actores, acordar el planteamiento cromático y lumínico de la película con el equipo de fotografía y dirección artística, ensayar con los intérpretes, dar el visto bueno al diseño sonoro... La persona que acepta el reto de dirigir una película **no tiene por qué saber hacer todas estas cosas** (aunque un conocimiento básico ayuda a comunicarse con el equipo), pero sí **debe estar preparada para tomar decisiones**. Muchas decisiones. Una tras otra, algunas más pequeñas, otras más grandes, sin saber a ciencia cierta qué efecto tendrán en el resultado final. Porque, y esto es muy importante, la narrativa cinematográfica, el arte de contar historias mediante imágenes y sonidos, no es una ciencia exacta. Tiene mucho de instinto, experimentación, opinión personal e incluso de fe.

Tras seis semanas de preproducción y ocho de rodaje, **una directora está a punto de enfrentarse al rodaje de la escena cumbre de su película**. Se trata de un complejo movimiento de cámara que recoge el momento álgido del enfrentamiento entre la protagonista del relato y su madre. La directora ha leído el guion tantas veces como para sabérselo de memoria. El director de fotografía le ha propuesto una iluminación concreta

Con el guion en la mano, el apoyo de la productora y todo un equipo a su lado, las y los directores de cine se embarcan en un proceso que puede durar meses o incluso años: supervisar cada una de las decisiones narrativas que se van a tomar en torno a una película durante la preproducción, el rodaje y la postproducción.



para el plano; ella solo ha hecho un par de puntualizaciones porque el planteamiento general le parecía excelente. La directora de arte ha preparado el piso de la protagonista para que esté lleno de pequeños detalles que nos hablen de ella y, sutilmente, de su relación con la madre. Las dos actrices han ensayado lo suficiente como para sentirse cómodas, pero no tanto como para que su trabajo pierda espontaneidad. Una vez rueden el plano, la directora tendrá que supervisar cómo se monta y sonoriza, además de decidir junto a la compositora si lleva acompañamiento musical o no. **Todas estas decisiones, la directora las ha tomado partiendo de su experiencia profesional, pero también de su sabiduría personal:** su relación personal con su madre, así como otras relaciones materno filiales que ha podido observar, le han servido para encontrar un camino que tanto ella como su equipo pudieran transitar a la hora de convertir el texto del guion en imágenes y sonidos y, finalmente, en una película. Es lo que en ocasiones recibe el nombre de “mirada”, la marca de un creador: **la combinación de su conocimiento profesional y su experiencia vital.**

Esta mirada es la identidad de la película. Sin ella, la obra sería algo amorfo, imposible de recordar. Por eso, los mejores cineastas le dan tanto valor: una parte importante del éxito de la película depende de esa mirada. De ahí que el equipo haga todos los esfuerzos posibles para preservarla y hacerla realidad, porque se trata del gran criterio unificador, la brújula que todos los departamentos pueden usar para su particular travesía del desierto. Como han dicho muchos profesionales de la dirección a lo largo de la historia del cine, cuando se tiene un gran equipo que entiende perfectamente lo que está haciendo, lo mejor que se puede hacer es apartarse y dejar que los expertos hagan su trabajo. Solo necesitan a un director o directora que, de vez en cuando, les diga: **“Sí, este es el camino correcto, sigamos por ahí”.**

Las mil vidas del pasado



La pantalla es una ventana. Desde ella, no solo es posible ver otros mundos, también otras épocas. Ese poder, sin embargo, no está libre de responsabilidades: la representación puede ser un arma de doble filo.



La relación de los seres humanos con el pasado siempre es complicada. Por un lado, está el **pasado cercano**, que se ha vivido y que ahora solo existe en el recuerdo o en los objetos que hayan sobrevivido, ya sean una anotación en un diario o una grabación de los hechos. Por otro, el **pasado mucho más lejano**, que no se ha vivido y del que resulta más difícil obtener documentos o testimonios. Si, ya de por sí, la memoria puede ser traicionera y los recuerdos poco fiables, visualizar cómo era el mundo hace un siglo o un milenio es un ejercicio de enorme complejidad. Las personas dedicadas al estudio de la historia, de hecho, recrean el pasado con mucha cautela, acumulando abundantes pruebas materiales que permitan deducir, siempre con la duda por delante, cómo se vivía en España en el siglo XVII o en las llanuras de Asia hace 4000 años (antes siquiera de que se usase ese nombre, Asia). Cuanto más viajan al pasado, más cautelosas son, porque **las pruebas se vuelven más escasas y mucho más difíciles de interpretar**. Pero, ¿qué sucede con quienes se dedican a la ficción?

Los seres humanos llevan narrando desde el principio de los tiempos. **Mediante las historias, expresamos quiénes somos, quiénes fuimos y quiénes nos gustaría ser** de una forma que provoca tanto la reflexión como la emoción. En el caso concreto del cine, el poder de la imagen hace que esto se produzca de forma incluso más intensa. En la sala de cine, **la realidad del público se mezcla con la de la película** y los espectadores se sienten tanto observadores como protagonistas. Ese es el poder de la representación cinematográfica, pero no debería usarse a la ligera.

Hace ya más de un siglo que las sociedades se dieron cuenta de **la capacidad que tiene el cine para cambiar la percepción del público**. Toda la publicidad se basa, por ejemplo, en la fuerza de la imagen para hacer un producto atractivo, pero es posible ir mucho más allá. Durante la Primera Guerra Mundial, las grandes potencias comprendieron que la pantalla podía inflamar los corazones y nublar las mentes, elevando la moral y el ardor de los soldados a base de demonizar al oponente y hacer que la

De arriba a abajo, tres representaciones del pasado que han sido fuertemente cuestionadas: *El judío Suss* (Veit Harlan, 1940); *Klyatva* (Mikheil Chiaureli, 1946); y *Canción del sur* (Harve Foster y Wilfred Jackson, 1946).



De arriba a abajo, tres películas españolas que reconstruyen el pasado en imágenes: *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948); *El Dorado* (Carlos Saura, 1988); y *1898. Los últimos de Filipinas* (Salvador Calvo, 2016).

victoria parezca simple cuestión de tiempo. No mucho después, Hitler y Stalin se valieron del arte, y en especial del cine, para convencer a sus ciudadanos de que los judíos o el capitalismo eran la mayor lacra de la humanidad. Al mismo tiempo, el cine de Hollywood se encargó de construir un retrato de los nativos americanos, los mexicanos y los afrodescendientes que les convertía en villanos o, en el mejor de los casos, seres sin civilizar que necesitaban que se les enseñase el camino. Estas representaciones eran tan comunes que la mayoría de la gente no las cuestionaba porque, sencillamente, **tampoco había ninguna imagen que las cuestionase.**

Algo muy similar sucede con el pasado. Al representar un periodo histórico de una forma u otra se asume una responsabilidad: esa representación **se va a convertir en referente** para mucha gente. Dicho de otro modo, van a asumir que se les ha mostrado la verdad. No es raro que la dictadura franquista se esforzase en representar la Segunda República como un periodo de caos y a aquellos que derrocaron al gobierno elegido en las urnas como héroes; de esa forma, legitimaba lo que, objetivamente, no era otra cosa que un golpe de estado. Tuvo que llegar la democracia para que pudiera cuestionarse ese discurso con otras representaciones que permitieran al público pensar que, quizá, la realidad no debía entenderse **desde un solo punto de vista.**

Por eso, es justo preguntarse cuál es la responsabilidad que las creadoras y los creadores de cine asumen al presentar el pasado de una u otra forma. Pero, incluso más aún, es importante preguntarse cuál es la responsabilidad del público a la hora de enfrentarse a una imagen del pasado: por encima de todo, entendiendo siempre que **ninguna imagen representa ni la verdad ni la realidad, solo un punto de vista.** Una película puede transportar a su público, por ejemplo, a lo que sus creadores sienten y piensan de la Edad Media, pero nunca a la verdadera Edad Media.

Las claves de la dirección de cine



La persona encargada de la dirección acompaña el proyecto desde su infancia hasta la madurez. Esta es su andadura.

- 1 Proyecto personal o encargo**

En algunos casos, **una productora encarga un guion y después contrata a alguien para que se ocupe de dirigirlo**. En otros, esa persona es la que busca a la productora para llevar a cabo el proyecto sobre un tema o idea que le interesan personalmente.
- 2 Reunir al equipo**

Una vez ya cuenta con el apoyo de una productora, el director o la directora empiezan a **congregar al equipo humano que les acompañará en el proyecto**, tratando de equilibrar decenas de complicadas agendas de trabajo.
- 3 Inicio de la prevestuario**

Con al menos los jefes de departamento ya seleccionados, dirección, de la mano de vestuario, puede empezar a tomar **las primeras decisiones**. ¿Cuál va a ser el estilo visual de la película? ¿Dónde y cuándo se va a rodar? ¿Cuál va a ser el *casting*?
- 4 Ensayos**

Mientras dirección se reúne con cada departamento para resolver hasta el más mínimo detalle del guion, empieza también el proceso de **lecturas y ensayos con los intérpretes** para sentar las bases de los personajes.
- 5 Rodaje**

Finalmente, llega el momento de **seguir el plan diseñado durante la prevestuario y empezar a rodar**. Dependiendo de la película, esta fase puede durar apenas tres semanas o alargarse durante años, como sucede a veces en los documentales.
- 6 Montaje**

Con el material ya rodado y listo para montar, dirección trabaja con montaje para **encontrar el armazón narrativo que mejor funcione**. Es el inicio de la postvestuario.
- 7 Diseño sonoro, música y efectos**

Cuando ya se ha alcanzado un montaje satisfactorio de la película, esta pasa a manos de varios equipos: diseño sonoro, música y efectos especiales y digitales. Los tres trabajarán bajo la supervisión de dirección para conseguir alcanzar **la forma final de la obra**.
- 8 Estreno**

Durante las semanas previas al estreno de la película, el director o directora se lanza a **promocionarla** siguiendo el plan diseñado por el departamento de marketing.

Visiones de la dirección



Tres de los principales y más premiados cineastas de nuestro país nos dan las claves de su oficio

Arantxa Echevarría



© Eric Castells
Cortesía de la Academia de Cine

Avalada por el éxito de *Carmen y Lola* (2018), *Chinas* (2023) y, sobre todo, *La infiltrada* (2024), esta cineasta bilbaína se ha convertido en uno de los grandes nombres del cine español contemporáneo.

“Los cineastas intentamos hacer algo mágico: meterte en una sala durante una hora y media, quitarte el móvil, a la pareja, al jefe, apagar la luz y contarte una historia. Hay que tener mucho respeto a eso. [...] Porque te estoy robando una hora y media de tu vida. Hoy es muy difícil conseguir eso sin que haya distracciones”.

Oliver Laxe



© Enrique Cidoncha
Cortesía de la Academia de Cine

Trabajando siempre desde los márgenes y lo inesperado, el director franco-español, firmante de películas como *Mimosas* (2016), *O que arde* (2019) o *Sirat* (2025), se ha labrado una importante reputación internacional.

“Me gusta que las pelis sean un viaje que te agite, una montaña rusa de emociones. [...] se trataría de pedirle al espectador que se abandone, que se deje llevar por el flujo de la película. Eso es un riesgo porque, a veces, el espectador está acostumbrado a que le lleven por un sitio más definido y claro”.

Isabel Coixet



© Papo Waisman
Cortesía de la Academia de Cine

Gracias a películas como *Mi vida sin mí* (2003) o *La librería* (2017) ha colaborado con estrellas como Juliette Binoche, Emily Mortimer, Ben Kingsley o Penélope Cruz y recibido ocho Goyas y el Premio Nacional de Cinematografía.

“Recuerdo muchas secuencias de mi vida, mi infancia y mi adolescencia como si fueran trozos de una película que yo ya no sé si fueron así, si los veía y los ponía en escena de esa forma o si los he reconstruido de esa manera en mi cabeza”.

Las misteriosas ecuaciones del cine



En el corazón de cualquier proyecto cinematográfico laten multitud de misterios. “¿Se entenderá la historia?”, “¿conectará el público con los personajes y sus conflictos?”, “¿cómo expresamos con imágenes lo que siente el personaje protagonista?”. Pero, por encima de todo, “¿cómo vamos a hacer esto?”.

Hacer una película requiere **la suma de infinidad de talentos**. El guion precisa imaginación, observación y capacidad de síntesis; dirigir es una mezcla de esas habilidades y otras de carácter más social. Hay oficios del cine que necesitan dotes de liderazgo, en otros es imprescindible saber resolver problemas en tiempo récord, tener una memoria prodigiosa o una atención al detalle digna de alabanza. En el caso de la dirección de producción, el talento fundamental es el de las matemáticas: una persona que quiera dedicarse a esta especialidad debe saber resolver ecuaciones de una enorme complejidad. Ecuaciones que tienen en cuenta elementos como el tiempo, el dinero, las necesidades humanas y los deseos artísticos. Porque, al fin y al cabo, la dirección de producción implica encontrar el equilibrio entre lo posible y lo soñado. O, dicho de forma técnica, **gestionar todos los recursos de una producción: humanos, técnicos y económicos**.

Según datos del Ministerio de Cultura, el presupuesto medio de un largometraje español en 2024 fue de **2,8 millones de euros**. Puede parecer muchísimo dinero, pero con esa cantidad hay que pagar decenas de sueldos, comidas, transportes, publicidad, alquileres de equipo técnico, creación de decorados... Por ponerlo en perspectiva, el coste medio de una película en Francia el año pasado fue de **5,09 millones de euros**, casi el doble que en España, mientras que en Estados Unidos no son raros los presupuestos de 10 millones de dólares. Las grandes producciones de Hollywood, las que deforman la estadística, pueden llegar a costar entre 100 y 250 millones de dólares. Por tanto, volviendo a los 2,8 millones de euros españoles, **se trata de conseguir mucho con lo que, en realidad, es bastante poco**. Lo explica muy bien Carmen Sánchez de la Vega, directora de producción de, entre otras, la exitosa y multipremiada *As bestas* (Rodrigo Sorogoyen, 2022): una directora de producción hace “lo que hacían nuestras madres cuando éramos pequeños, o sea, con el dinero que tenían, conseguir que la familia entera estuviera impecable”.



Fotografía del rodaje de *As bestas* (Rodrigo Sorogoyen, 2022) (© Lucia Faraig)

Pero, ¿cómo se consigue esa magia? De nuevo, el secreto está en la ecuación. O, si se quiere, en medir adecuadamente los ingredientes de la receta: **tiempo, dinero y necesidades humanas**. Imaginemos, por ejemplo, una película sobre un grupo de personas que viven en una estación de investigación en el Ártico. Para conseguir el mayor realismo posible, la directora decide que quiere rodar toda la película en una gélida región de Canadá, donde las temperaturas pueden llegar a ser de -40°C y la nieve es constante. El director de producción sabe que, con el presupuesto que tienen, es imposible rodar toda la película en el Ártico: solo el coste de construir alojamientos para todo el personal y llevar el equipamiento allí sería astronómico. Sin embargo, también es consciente de que, si dependen demasiado de los efectos digitales para recrear la vida en una región glacial como esa, **el poder inmersivo de la película se resentirá**. Además, los efectos digitales pueden abaratar costes, pero no dejan de ser algo costoso a lo que se debe recurrir **solo en caso de absoluta necesidad**, ya sea narrativa o económica. Por tanto, el director de producción llega a un acuerdo con la directora: el grueso de la película se rodará en un estudio, pero un pequeño equipo viajará a Canadá para rodar recursos¹ y una escena clave de la historia. En el momento en que la directora accede, el director de producción puede empezar a trabajar para

crear uno de los documentos maestros de una producción cinematográfica: **el calendario de rodaje**. En este caso, tendrá que tener en cuenta mil variables. ¿Qué estudio de rodaje asequible ofrece las mejores condiciones para esta historia? ¿Cuándo debería empezar la filmación, teniendo en cuenta que hay que evitar el invierno en Canadá para que las temperaturas no sean tan agresivas? ¿Cuánto tiempo y dinero necesita el equipo de arte para recrear una estación polar en un estudio? ¿Cuántas decenas de personas van a estar trabajando al mismo tiempo en el momento de mayor intensidad? ¿Cómo se las va a alimentar y cómo van a llegar a sus puestos de trabajo? ¿Cómo se va a proteger el equipamiento del frío del Ártico?

Todas estas preguntas, y muchísimas más, que surgirán leyendo el guion o hablando con las cabezas de departamento, tendrán que resolverse mediante la ecuación principal, la que enfrenta el tiempo, el dinero y las intenciones narrativas y artísticas de la directora. Porque, al final, una persona que dirija la producción de una obra cinematográfica tendrá que tener en cuenta eso mismo: que **están contando una historia, una fantasía de imágenes y sonidos que busca provocar en el público toda clase de emociones y reflexiones**.

¹ En cine se habla de “plano recurso” para referirse a planos que no aportan nada a la trama pero sirven para conectar unas escenas o acciones con otras o para regular el ritmo de una escena. Por ejemplo, pueden ser planos de paisajes o de objetos.

Las claves de la dirección de producción



La dirección de producción está presente durante gran parte del proceso de creación de una película, desde la preproducción a los últimos retoques.

- 1 Reuniones con dirección y producción**

El primer paso es reunirse con las personas al frente de la dirección y la producción para **comprender la película que tienen en mente y el presupuesto del que se dispone** para realizarla.
- 2 Desglose de guion**

Con las intenciones de dirección en la cabeza, **se desmenuza el guion de arriba a abajo** teniendo en cuenta cada detalle, cada problema que pueda surgir y cada recurso material o humano que se vaya a necesitar.
- 3 Diseño del equipo**

Teniendo muy en cuenta las propuestas de dirección, pero también la disponibilidad y el caché de cada profesional, la persona encargada de la dirección de producción elabora **un listado de personas que conformarán el equipo técnico** de la película.
- 4 Reuniones con los departamentos**

Una vez están contratadas las personas que estarán al frente de cada departamento, dirección de producción organiza reuniones con todas ellas para **escuchar sus necesidades y plantear opciones** en caso de que no sean viables.
- 5 Elección de localizaciones**

Antes de poder decidir cuándo y cómo se realizará el rodaje, se debe resolver dónde tendrá lugar. Para ello, parte del equipo de producción, bajo la supervisión de dirección de producción, saldrá **en busca de localizaciones** que cumplan todos los requisitos de dirección y el resto de departamentos.
- 6 Calendario de rodaje**

Ahora que todas las variables materiales y humanas están sobre la mesa, dirección de producción elabora un calendario muy detallado en el que se estipula **qué, dónde y cómo se va a rodar en cada semana de rodaje**.
- 7 Rodaje**

Durante el rodaje siempre surgen imprevistos, desde un actor que no puede rodar un día concreto a una localización que se inunda por culpa de las lluvias. Dirección de producción debe supervisar el rodaje y tener listos **planes B** en caso de cualquier eventualidad.
- 8 Postproducción**

Dirección de producción sigue trabajando una vez se ha terminado el rodaje para **supervisar todos los procesos de postproducción**, asegurándose de que se cumplen los plazos y todo el equipo tiene sus necesidades técnicas y humanas cubiertas.

Visiones de la dirección de producción



Tres primeras figuras de la dirección de producción arrojan algo de luz sobre los misterios de esta especialidad

Esther García



© Alberto Ortega
Cortesía de la Academia de Cine

Con casi cinco décadas de experiencia en la producción, se ha convertido en un referente del medio gracias a su labor al frente de *El Deseo*, la productora de los hermanos Almodóvar. Su fundamental trabajo ha sido galardonado con el Premio Nacional de Cinematografía, el Premio Donostia y seis Goyas, entre otros muchos reconocimientos.

"Mi participación no es solo preguntar '¿qué quieres?'. Es que cuando él o ella dice lo que busca, yo digo, '¡ah, y además podemos hacer esto otro!' o '¿qué te parece si...?' [...] Entre mis palabras no está lo imposible, está siempre lo posible y tratar de sumar".

Manuela Ocón



© Valero Rioja
Cortesía de la Academia de Cine

Colaboradora habitual del director Alberto Rodríguez (*El hombre de las mil caras*, *Modelo 77*), se ha curtido en algunos de los más complicados y ambiciosos proyectos de nuestra cinematografía reciente, alzándose por el camino con un Goya y convirtiéndose en una de las profesionales más reputadas del sector.

"Cada proyecto audiovisual es diferente y tiene unos estándares de calidad que hay que cumplir. Este trabajo solamente se puede hacer en equipo, no puedes ser un mero gestor. Por eso se habla de diseño de producción, porque cada proyecto te lo tienes que imaginar".

Sandra Hermida



© Papo Waisman
Cortesía de la Academia de Cine

Ganadora de tres Goya como directora de producción de los complejísticos proyectos de J. A. Bayona (*El orfanato*, *Lo imposible*, *La sociedad de la nieve*), en su carrera se pueden encontrar también colaboraciones con otros grandes nombres como Oriol Paulo, Alejandro Iñárritu o Claudia Llosa.

"Sin problemas" son dos palabras que nunca se dan en una película. No importa lo grande o pequeña que sea. En todas las películas en las que he participado hemos tenido que luchar mucho para poder contar en imágenes el guion con el tiempo y los medios que teníamos".



TERESA

No te metas en líos, hija. Las ideas son para los que viven de ellas. No traen nada bueno.

LUCÍA

A veces no hace falta tener ideas. Basta con ver las cosas para saber lo que tienes que hacer.

TERESA

Y, ¿qué vas a hacer tú? ¿Eh? ¿Qué puedes hacer?

Silencio roto

Invierno de 1944. Lucía, una joven de 21 años, regresa a un pequeño pueblo de montaña. Allí encuentra a Manuel, un joven herrero que colabora con los maquis: guerrilleros que, ocultos en la sierra, no se resignan al triunfo del franquismo. Lucía empieza a sentirse atraída por Manuel, sobre todo por el valor que muestra al jugarse la vida para defender sus ideas.

Cuando, por fin, él se echa al monte, ella descubre la inhóspita realidad de la vida en la montaña: por las vacías calles del pueblo sólo deambulan el silencio y el miedo. A pesar de ello, su pasión por Manuel la anima a permanecer allí.



Diseño de cartel: Art&Maña

Ficha técnica

País: España **Año:** 2001 **Duración:** 108 minutos
Dirección: Montxo Armendáriz **Guión:** Montxo Armendáriz
Producción: Puy Oria y Montxo Armendáriz **Dirección de producción:** Puy Oria
Dirección de fotografía: Guillermo Navarro **Montaje:** Rori Sáinz de Rozas
Dirección artística: Julio Esteban **Sonido:** Gilles Ortion, Pelayo Gutiérrez y Alfonso Pino
Música: Pascal Gaigne **Diseño de vestuario:** Pilar Tavera
Maquillaje y peluquería: Annelie Berggren y Natalia Sesé
Reparto: Lucía Jiménez (Lucía), Juan Diego Botto (Manuel), Mercedes Sampietro (Teresa), Álvaro de Luna (Don Hilario), María Botto (Lola), María Vázquez (Sole), Ruben Ochandiano (Sebas)

Un pueblo que es España

La historia de cualquier guerra civil es la de una sociedad partida en dos, enfrentada por sus ideas y su ignorancia. Pero, una vez termina la guerra, ¿qué clase de heridas quedan? Y, sobre todo, ¿cómo se sabe cuándo ha terminado el conflicto?



Silencio roto es, antes que nada, una película sobre un pueblo. Un pueblo en medio de las montañas de Navarra, en los años posteriores al fin de la guerra civil. Podría ser cualquier pueblo de España. De hecho, podría ser España entera durante la posguerra: un lugar marcado por viejas heridas y rencores, en el que la vida continúa en una atmósfera de tristeza, silencio y desconfianza. En el pueblo de **Silencio roto**, como en la España de los años 40, una palabra o un gesto equivocados podían llevarte al cuartelillo. En especial si tu familia había estado relacionada de alguna forma con el bando republicano o con el gobierno legítimo

depuesto por Franco. La España que muestra **Silencio roto** era un país en que la gente estaba marcada, en el que los dos bandos de la contienda seguían presentes en el día a día, a pesar de que la guerra había, supuestamente, terminado.

Y es que, para varios personajes de la película, seguía muy viva. Eran los llamados "maquis", los guerrilleros antifranquistas que se echaron al monte durante los primeros años de la dictadura. A pesar de no ser muchos y de contar con escasos recursos, estaban convencidos de que, si aguantaban hasta que terminase



la Segunda Guerra Mundial, las naciones que estaban luchando contra Hitler y Mussolini les ayudarían a derrotar a Franco. Como es sabido, nada de esto ocurrió. Con Europa en ruinas, las naciones victoriosas decidieron que el dictador español era un mal menor y que convenía mirar para otro lado. Por eso, sin ningún apoyo, los maquis se vieron obligados a huir o acabaron en la cárcel o fusilados. Lo mismo pasó con todas las personas que cuestionaban las ideas y las acciones del gobierno franquista: si querían seguir viviendo en España, su única opción era el silencio.

Partiendo de la historia de España, el director, guionista y coproductor de ***Silencio roto***, el navarro Montxo Armendáriz, construye un relato con todos estos elementos que, en vez de ofrecer una panorámica de un país o una sociedad, se acerca a lo que quiere contar a través de un ejemplo concreto. Aunque a veces se dice que los árboles impiden ver el bosque, Armendáriz y su equipo deciden que, de hecho, un único árbol puede representar a todo un bosque. Eso es ***Silencio roto***, un árbol poblado de hojas y ramas, un tronco lleno de heridas y unas raíces que se hunden en la tierra, tanto que nadie sabe dónde empiezan.

Historia de una comunidad

La película comienza con la protagonista, Lucía, regresando al pueblo donde vivió durante su infancia. Se trata de la protagonista porque es el personaje sobre el que gira toda la trama; de hecho, está presente en todas y cada una de

las escenas de la historia. El de la película es, por tanto, su punto de vista. Sin embargo, el suyo es un protagonismo muy compartido, porque el pueblo tiene la misma importancia que ella. Tanto es así que a Lucía no se la presenta con un plano propio, sino que en su primera aparición comparte la composición con otros dos personajes (Lola y Sebas, el “Ovejero”) y varios figurantes¹. Es una película, de hecho, con abundante figuración, en la que siempre están pasando cosas en los márgenes de la imagen. El árbol está siempre vivo, aunque se trate de una vida silenciosa y asustada.

Esta es una decisión de dirección, pero que necesita el apoyo de todos los departamentos de la producción. ***Silencio roto*** quiere que el público se sumerja en la vida de una comunidad, en su día a día, en sus secretos, sus deseos y sus miedos. No solo tiene que sentirse viva, también tiene que parecer real. Para ello, la labor que realizó Puy Oria, coproductora y directora de producción, fue fundamental. Oria podría haber decidido que algunos de los espacios de rodaje se reconstruyeran en un estudio de grabación, al menos los que aparecen de forma continuada, como la taberna de Teresa y Cosme. Por el contrario, toda la película está rodada en escenarios naturales que se han acondicionado para que se ajusten al periodo histórico de la trama. Esta podría parecer una opción lógica y, más aún, barata, pero supone no pocas dificultades logísticas y económicas.

¹ En el cine se habla de figuración para referirse a los intérpretes que no tienen líneas de diálogo (o solo unas pocas) y no tienen impacto en la trama; su principal función es dotar los espacios de vida y que parezcan reales.

Rodar en pueblos reales toda la película no fue una decisión económica sino una apuesta artística.



Rodar en un pueblo de Navarra (o varios que se hagan pasar por uno solo) implica trasladar a todo el equipo humano allí, probablemente desde ciudades como Madrid, Barcelona, Pamplona o Bilbao. Además de movilizar a esas cuarenta o cincuenta personas, hay que ofrecerles alojamiento y comida durante varias semanas. Un pequeño pueblo como el que se ve en la película puede tener muchas dificultades para absorber a tantos visitantes repentinos, por lo que la opción más viable es buscar una población más grande, pero cercana, y usarla como centro de operaciones. En el caso de **Silencio roto**, que se filmó en pueblos que, en muchos casos, tenían apenas diez o veinte habitantes, lo más probable es que ese cuartel general estuviera en Pamplona o en Tudela. De ser así, eso habría implicado transportar cada día a toda la gente que participaba en el rodaje y, además, buena parte del equipamiento técnico y materiales para la ambientación: focos, cámaras, equipos de grabación de sonido, generadores eléctricos, vestuario... O sea, una flota importante de camiones, autobuses y coches. Si se tiene esto en cuenta, se entiende que rodar en pueblos reales toda la película, tanto las escenas que suceden en bosques y montes como aquellas que transcurren en interiores, no es una decisión económica sino una apuesta artística. A pesar de que esta opción implicaba complicarse enormemente la vida, Puy Oria, que al fin y al cabo era la responsable de sacarle el máximo partido al presupuesto con el que contaba la película, decidió que tenía todo el sentido rodar en localizaciones reales, lugares donde se habían vivido historias parecidas a las que se narran en pantalla. Porque, una vez más, **Silencio roto** no es la historia de Lucía. Es la historia de un pueblo, un pueblo real que es España.

Estrellas en Navarra

La decisión de diseñar todo el rodaje en torno a múltiples poblaciones rurales que no estaban, ni mucho menos, preparadas para acoger una actividad como esa no fue la única elección arriesgada de la película. A nivel logístico, el casting de **Silencio roto** debió suponer otro enorme quebradero de cabeza. La película cuenta con uno de los repartos más espectaculares de su época, trufado de rostros conocidos. Lucía Jiménez y Juan Diego Botto estaban en ese momento en la cima de su popularidad, mientras que Álvaro de Luna y Mercedes Sampietro contaban ya con una enorme trayectoria y reputación. María Botto, María Vázquez y Rubén Ochandiano eran figuras emergentes y estaban a punto de convertirse en las estrellas que son ahora. A su alrededor, multitud de nombres y caras conocidas: Ramón Barea, Alicia Sánchez, Patxi Bisquert, Pepo Oliva o Joseba Apaolaza. Y eso no es todo, porque incluso hay espacio para dos leyendas como Joan Dalmau y Asunción Balaguer. Trabajar con un reparto de esta envergadura puede parecer la mejor decisión a nivel comercial, pero tiene una serie de implicaciones logísticas, económicas y narrativas que sin duda tanto Armendáriz como Oria valorarían con cuidado.

Para empezar, la cuestión más obvia: el presupuesto. Las estrellas, precisamente porque se asume (aunque no siempre sea cierto) que tienen mayor poder de convocatoria, tienen también un caché más elevado. Por tanto, contratar a tantos rostros conocidos supone un riesgo económico. Pero, además, implica una enorme complejidad logística. Trabajar con profesionales tan reputados y populares obliga a construir el calendario en torno a sus agendas de trabajo, que con mucha frecuencia pueden ser complicadas. Más aún cuando se trata de llevar a esas personas a localizaciones naturales lejos de sus casas, por lo que tienen que comprometerse casi exclusivamente con el proyecto. Y eso no es todo: como Armendáriz rueda en planos amplios en los que aparecen varios personajes a la vez, el diseño del calendario de rodaje debió ser un complicadísimo ejercicio de malabares para conseguir que varias estrellas estuvieran disponibles los mismos días. Sin duda, todos estos factores debieron ser una importante complicación para Puy Oria.

Entonces, ¿por qué plantear este casting? ¿Por qué no apostar por uno o dos rostros famosos y completar el equipo artístico con intérpretes locales menos conocidos? O incluso optar por descubrir nuevos talentos, como el propio Montxo Armendáriz había hecho en su debut en el largometraje, **Tasio** (1984). Allí, el director buscaba que el público no viera a una estrella, solo al personaje. ¿No podría haber hecho lo mismo en **Silencio roto**? Puestos a buscar un gran realismo, ¿no habría tenido más sentido poblar la historia de intérpretes desconocidos? Sin duda, la búsqueda de un reclamo comercial jugó un cierto peso en la decisión, pero es también muy probable que hubiera otra razón, de corte más artístico. Si la idea es que todo el pueblo es importante, o sea, que cada uno de sus habitantes es una pieza fundamental para comprender ese mosaico que es la España de la posguerra, ¿no resultaría incoherente poner un par de estrellas al frente de un reparto de intérpretes mucho menos célebres? Por el contrario, cuando todos los personajes están interpretados por grandes figuras, el mensaje es muy claro: aquí no hay historias más o menos importantes, solo vidas que se cruzan, todas ellas igual de valiosas.

Las producciones más complejas

Aunque la industria del cine español maneja en general presupuestos más modestos que los de otras grandes industrias, como la estadounidense, la francesa, la inglesa o la japonesa, su historia también está llena de producciones que debieron ser importantes desafíos logísticos.

Sierra de Teruel (André Malraux, 1939) es un relato sobre el esfuerzo bélico republicano que se rodó durante la misma guerra civil, enfrentándose a toda clase de dificultades con la esperanza de abrir los ojos a la comunidad internacional. Por desgracia, la película no consiguió estrenarse a tiempo, pero sus imágenes no han perdido un ápice de fuerza.

Durante la dictadura, el cine español mostró poca capacidad para levantar proyectos de gran tamaño, tanto que el director Juan Antonio Bardem llegó a decir que era "industrialmente raquítico". Sin embargo, sí destacan por sus aspiraciones algunas producciones de época firmadas por Juan de Orduña, como **Locura de amor** (1948) y **Alba de América** (1951).

Con la llegada de la democracia, la industria española ha ido atreviéndose con producciones de mucha más envergadura. Algunos ejemplos podrían ser el costoso retrato de la conquista de América en la que se embarcó Carlos Saura con **El Dorado** (1988), las complejas reconstrucciones históricas de Vicente Aranda (**Tirante el Blanco**, 2006), la adaptación de las novelas de Arturo Pérez Reverte sobre el capitán Alatriste (**Alatriste**, Agustín Díaz Yanes, 2006) o, por supuesto, las grandes producciones con ambición internacional de Alejandro Amenabar (**Ágora**, 2009), Pedro Almodóvar (**Los abrazos rotos**, 2009) o Juan Antonio Bayona (**Lo imposible**, 2012).



Lucía Jiménez es Lucía



Juan Diego Botto es Manuel



Mercedes Sampietro es Teresa



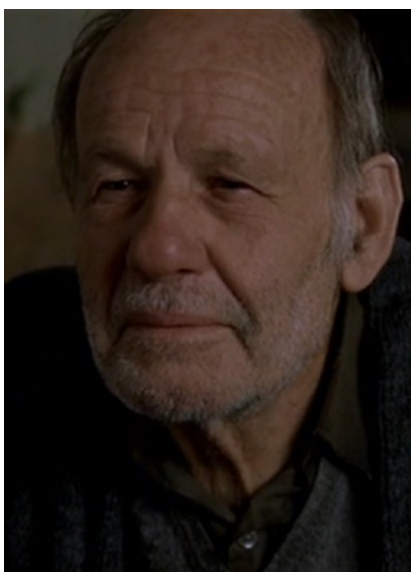
Álvaro de Luna es Hilario



María Vázquez es Sole



María Botto es Lola



Joan Dalmau es Genaro



Ruben Ochandiano es Sebas



Asunción Balaguer es Juana

Para un director o una directora, la cámara es una extensión de su mirada. Lo que se muestra y la forma en que se muestra constituyen su estilo y son también una representación de sus ideas y sus valores.

Una cámara invisible

Esta decisión, que cada personaje tenga su espacio para desarrollarse en lugar de estar subordinado a la protagonista, conecta directamente con la forma que tiene Montxo Armendáriz de entender el relato cinematográfico. Para un director o una directora, la cámara es una extensión de su mirada. Lo que se muestra y la forma en que se muestra constituyen su estilo y son también una representación de sus ideas y sus valores. Para Armendáriz, los personajes están por encima de todo lo demás. Incluso aquellos que toman decisiones más discutibles o reprobables tienen la posibilidad de mostrar su sufrimiento y sus miedos. Armendáriz nunca le niega la humanidad a ninguno de sus personajes, salvo quizá a las figuras de autoridad como los guardias civiles, aunque esos también aparecen matizados gracias al personaje de Sole, la esposa del cabo. Esto se ve perfectamente en el caso de Cosme, el dueño de la taberna, marido de Teresa y abyecto defensor del franquismo. Más que mostrarle como un villano, Armendáriz y el actor, Pepo Oliva, ofrecen un personaje trágico, devorado por los celos y por la frustración de verse recluido en su cama. La cámara de Armendáriz recoge una serie de miradas que

evidencian lo solo que se siente, pero también su incapacidad para salir de ese ciclo de odio que le está aislando cada vez más. Cosme aparece en solo unas pocas escenas de la película, pero para Armendáriz su drama es tan fundamental como todos los demás.

Por eso, por no imponerse a los personajes que ha plasmado en el guión y permitir a los intérpretes trabajar con la mayor libertad, Armendáriz opta a lo largo de toda la película por una cámara invisible. La acción se recoge en planos amplios, en los que aparecen varios personajes (de nuevo, reforzando la idea de que la comunidad es más importante que el individuo), y cuando la cámara se desplaza lo hace de forma muy discreta, ajustándose al movimiento de los personajes para no llamar la atención sobre sí misma. En general, Armendáriz no es un director dado a evidenciar la presencia de la cámara o a hacer florituras, pero aquí, quizá más que en ninguna otra película suya, permanece en un discreto segundo plano. También mantiene una mirada muy pudorosa en lo que se refiere a la violencia, que está siempre presente en el relato pero se muestra con mucho cuidado, sin espectacularizarla ni regodearse en ella.





Un sociedad rota

Silencio roto es principalmente una película de diálogos, de miradas y, sobre todo, de emociones que no se expresan. Al fin y al cabo, eso es lo que consiguen una guerra civil y una dictadura sangrienta como la franquista: sembrar el miedo, hasta el punto de que las relaciones humanas resulten imposibles. Es una película llena de mentiras, piadosas o mezquinas, y de personajes que cometen errores, uno tras otro. No hay heroínas ni héroes, solo seres humanos que tratan de sobrevivir, quizá manteniendo un mínimo de dignidad. Lucía tiene una enorme integridad moral, pero no duda en conducir al hijo del secretario a su muerte, una decisión con la que luego tendrá que cargar, consciente de su futilidad. Manuel, el supuesto héroe guerrillero, está tan ciego que no es capaz de ver cuando la lucha está perdida, ni siquiera cuando se lo ruega la mujer que ama. Teresa e Hilario, Lola y Sole... Son todas figuras trágicas, incapaces de salir del círculo vicioso de violencia y desconfianza en el que está sumido el pueblo.

La realidad que presenta ***Silencio roto***, como la de todas las tragedias, es muy compleja. Está llena de problemas morales, en muchos casos sin una solución clara o justa. Aunque en su cierre alberga un destello de esperanza (al fin y al cabo, es una película hecha en democracia), está planteada desde un lugar oscuro, en el que parece no haber futuro. Como buena parte de las obras de arte que miran al pasado, quiere que nos preguntemos de dónde venimos y cuánto sobrevive de ese pasado en nosotros. Por eso era tan importante plantear la historia desde el punto de vista de una comunidad, y por eso tanto dirección como dirección de producción lo apostaron todo a esa idea. En ***Silencio roto***, lo importante no son los otros, sino todos nosotros.



Pa negre (Agustí Villaronga, 2010)

El franquismo en pantalla

El trauma de la guerra civil ha tenido una abundante presencia en el cine español. Hay todo un abanico de películas republicanas, franquistas y democráticas que ofrecen una panorámica, quizá no completa pero sí compleja, de uno de los sucesos más importantes de la historia de nuestro país. Sin embargo, los treinta y cinco años de dictadura que siguieron a la guerra han tenido un retrato mucho más desigual.

Las películas rodadas durante el régimen franquista deberían ser su mejor retrato, pero el peso de la censura impidió, en la gran mayoría de los casos, que la realidad de la calle llegase a las pantallas. Al bloquear cualquier posible crítica y financiar solo a aquellos directores afines a la dictadura, el franquismo se aseguró de que buena parte de su cine perdiera relevancia social.

Aún así, directores como José Antonio Nieves Conde, Ana Mariscal, Marco Ferreri, Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Carlos Saura o Jacinto Esteva lograron ofrecer un retrato de España mucho menos complaciente en

películas como *Surcos* (1951), *Segundo López, aventurero urbano* (1952), *Los chicos* (1959), *El verdugo* (1963), *Nunca pasa nada* (1963), *La caza* (1965) o *Lejos de los árboles* (1970).

Al llegar la democracia, la mayor libertad de expresión no se tradujo en una oleada de obras que retratasen el periodo entre 1939 y 1975. Más bien al contrario, el cine español prefirió centrarse en las promesas que ofrecía del presente o, si acaso, volver a la guerra civil para mostrarla desde la perspectiva de los derrotados, que hasta ese momento habían sido totalmente silenciados.

Eso no significa, por supuesto, que en las cinco décadas que han pasado desde la muerte de Franco no haya habido importantes retratos de la vida durante la dictadura. Sin ir más lejos, Montxo Armendáriz firmó dos: *Secretos del corazón* (1996) y *Silencio roto*. Pero igual de reveladores son los trabajos de Jaime Chávarri (*El desencanto*, 1976), Basilio Martín Patino (*Queridísimos verdugos*, 1977), Víctor Erice (*El sur*, 1983), Mario Camus (*Los santos inocentes*, 1984), Cecilia Bartolomé (*Lejos de África*, 1996), Agustí Villaronga (*Pa negre*, 2010), el colectivo Moriarti (*La trinchera infinita*, 2019) o Celia Rico (*La buena letra*, 2024).

Entrevista Montxo Armendáriz

Director, guionista y
coproductor ejecutivo en
Silencio roto



Fotografía: ©José Luis López de Zubiría

“No me interesa que el espectador sienta la presencia del director, sino que sienta la emoción de los personajes.”

A pesar de contar con solo nueve largometrajes en su carrera, su trayectoria y el rigor de su mirada le han convertido en uno de los cineastas más importantes de la España democrática. Hablamos con él de inicios, investigaciones y Billy Wilder.

¿Cómo llegaste a la dirección de cine?

Cuando tenía 14 años quise estudiar cine, pero mi familia no tenía medios económicos y no pude. Aunque estudié FP en la rama de Electrónica, seguí disfrutando y aprendiendo del cine: iba a un cineclub que había en Pamplona; leía revistas y libros sobre cine; me compré una cámara de Super 8, rodaba cortos con personas del barrio y montamos una cooperativa para dirigir mi primer cortometraje en 35mm. Nos ayudaron Javier Aguirresarobe y Fernando Larruquert, que eran profesionales del medio. El cortometraje fue bien, ganamos premios, y seguimos haciendo más. En uno de ellos conocí a Tasio. Era un hombre sencillo, honrado, que amaba y respetaba la naturaleza. Ficcione su vida y conseguí rodar mi primer largometraje.

En el caso de *Silencio roto*, ¿qué es lo que hizo que te interesase contar esta historia en 2001?

Durante la promoción de ***Secretos del corazón***, Carmelo Gómez me contó historias de los maquis en León, los guerrilleros antifranquistas que no se resignaron al triunfo del franquismo y siguieron luchando escondidos en el monte. Me interesó el tema y leí un libro del historiador Secundino Serrano sobre la guerrilla en León y Asturias. En aquellos momentos, año 1998, apenas había libros o información sobre el tema, pero leí todos los que encontré, tanto de historiadores como novelas. Nos enteramos de que todos los años en Santa Cruz de Moya (Cuenca) se celebraba un homenaje a los guerrilleros. Acudimos y contacté con varios de ellos y con mujeres que habían sido enlaces y puntos de apoyo en la guerrilla. Me contaron sus experiencias y, en base a sus testimonios y a toda la información que había obtenido de los libros leídos sobre el tema, escribí el guion de la película.

“Siempre considero el contexto donde se desarrolla la historia como algo esencial, casi como un personaje más del guion.”



A la hora de representar la posguerra en la gran pantalla, ¿sentíais que teníais algún tipo de responsabilidad?

No especialmente. Tenía claro que debía ser fiel a los hechos y al contexto histórico, sin falsear los datos que había conocido ni hacer una película maniquea, de buenos y malos. Me interesaba contar una historia con ese telón de fondo, pero quería plantear el tema como un viaje iniciático donde la protagonista descubre el compromiso político, la lealtad y fidelidad a unas ideas, pero también la traición, el fanatismo y la intolerancia.

¿Realizasteis un proceso de investigación para plantear la reconstrucción histórica? ¿Cómo fue?

Siempre considero el contexto donde se desarrolla la historia como algo esencial, casi como un personaje más del guion. En este sentido, además de la información aportada por los propios guerrilleros con los que hablé, me documenté sobre la época a través de fotografías y de películas –la mayoría documentales– rodadas durante los años 40 y 50, que se encuentran en el archivo histórico de la Filmoteca de Castilla y León.

La película tiene un reparto bastante espectacular, con algunos de los rostros más populares del momento y varias leyendas de la interpretación. Es justo lo contrario a *Tasio*, donde la mayoría de los actores eran totalmente desconocidos, y va más en la línea de *Secretos del corazón*. ¿Por qué planteasteis el casting así?

Quería recuperar un trozo de nuestra historia que se ha tratado de olvidar y silenciar, pero a través de una ficción, de una historia de iniciación y compromiso. Y para potenciar este aspecto creímos que era más conveniente utilizar caras conocidas, actrices y actores que

nos acercaran a la peripecia emocional y vital de los personajes.

Como es habitual en tu cine, optas por una puesta en escena más bien invisible, con planos bastante amplios y movimientos de cámara que acompañan a los personajes. ¿Por qué tiendes a este tipo de planificación?

Hay una frase de Billy Wilder¹ que siempre tengo presente durante el rodaje: “en mis películas, quiero que el público olvide que hay una cámara y un director. Quiero que sientan que están junto a los personajes, en la misma habitación o en la misma calle. El mejor director es el que *no se ve*”. Estoy totalmente de acuerdo con sus palabras y, en este sentido, intento que la planificación esté en función de lo que se quiere contar, sin alardes ni movimientos gratuitos de cámara que no estén justificados por la acción de los personajes. No me interesa que el espectador sienta la presencia del director, sino que sienta la emoción de los personajes.

¿Qué indicaciones le diste al director de fotografía, Guillermo Navarro? Y, ¿al director de arte, Julio Esteban?

Con Guillermo hablamos mucho antes del rodaje sobre la luz y la tonalidad de la película. En la época que se desarrolla la historia de la película la iluminación era escasa, con bombillas de muy baja intensidad lumínica. Queríamos que se mantuviera ese realismo, esas penumbras y claroscuros que favorecían el dramatismo de muchas escenas. Y que las tonalidades tendiesen al gris, sin colores fuertes. En la misma línea trabajé con Julio para que, tanto los interiores como el vestuario, mantuvieran esa ausencia de cromatismo. Además, con Julio hicimos varias pruebas sobre la textura de las paredes y las fachadas del pueblo.

¹ Un director de cine de origen alemán que trabajó en Estados Unidos entre los años 40 y 80 del siglo pasado, firmando películas tan notables como *El crepúsculo de los dioses* (1950), *Con faldas y a lo loco* (1959) o *El apartamento* (1960).



Montxo Armendáriz y varios miembros del equipo de *Silencio roto* (© Miguel Bracho)

A lo largo de toda la película se respira un fuerte sentimiento de comunidad, de historia coral en la que todos los personajes están conectados entre sí, como en un pueblo real. ¿Cómo conseguisteis esto?

Es un aspecto que me parecía fundamental, que entre las actrices y actores principales hubiera esa sensación de comunidad, de relación mutua. Para conseguirlo, me fui con los cinco protagonistas un mes antes del rodaje a la zona donde íbamos a filmar. Allí estuvimos trabajando en los personajes y en ese sentimiento de comunidad. Y creo que ese trabajo previo favoreció enormemente sus interpretaciones, enriqueciendo con ellas el guion de la película.

Por último, ¿qué le recomendarías a alguien que quiera dedicarse a la dirección de cine?

Que sea fiel a lo que quiere contar, que no trate de "imitar" a otros sino de reflejar en la pantalla lo que realmente siente. Sin lugar a dudas, todos aprendemos de las películas que vemos y los directores que admiramos nos influyen de forma consciente o inconsciente. Sin embargo, creo que cuando te planteas una película debes buscar tu propia forma de contarla, tu propio estilo, sin buscar el éxito a toda costa o dejarte llevar por las historias que triunfan en taquilla.

Entrevista Puy Oria

Directora de producción y
coproductora ejecutiva en
Silencio roto

Fotografía: Cortesía de Puy Oria



“Conforme fui participando en proyectos me di cuenta de la gran aportación que supone llevar a cabo un buen diseño de producción, la contratación del equipo adecuado, el equilibrio en el gasto de los diferentes departamentos y el control presupuestario.”

Desde que inició su carrera a finales de los años 80, ha participado en la producción de títulos tan recordados como *Días contados* (Imanol Uribe, 1994), *La carta* (Manoel de Oliveira, 1998), *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 1999) o *De tu ventana a la mía* (Paula Ortiz, 2011). Hablamos con Puy Oria sobre Oria Films, planes D y profesionales que se convierten en familia.

A pesar de su gran importancia dentro del proceso de creación de una obra cinematográfica, la dirección de producción es una de las profesiones más desconocidas del cine. Para empezar, ¿podrías explicarnos qué hace un directora o un director de producción?

El director/a de producción es un gestor clave que supervisa la parte logística, organizativa y de recursos, para asegurar que cada proyecto audiovisual se lleve a cabo según el plan de trabajo y el presupuesto elaborado previamente. Además de actuar como enlace entre la producción ejecutiva y los diferentes departamentos, coordina al equipo y se preocupa de no perder el planteamiento inicial del proyecto, tratando de evitar posibles imprevistos o desvíos en la propuesta. En esta figura recae una gran responsabilidad, ya que debe encargarse tanto de la gestión en la contratación de personal, materiales, proveedores, localizaciones en las fases de desarrollo, preproducción, rodaje y postproducción, como de la supervisión financiera del proyecto.

El director/a de producción cuenta con la colaboración del secretario/a, del coordinador/a de producción y del cost controller, además de mantener contacto permanente con la gestoría laboral, legal, fiscal y el departamento financiero y contable de la empresa de producción audiovisual responsable del proyecto.



Una imagen del rodaje de *Silencio roto* (© Miguel Bracho)

¿Cómo llegaste a la producción de cine y, más concretamente, a la dirección de producción?

Fue una casualidad que comenzara a trabajar en el sector audiovisual. Acababa de licenciarme en Filosofía y Ciencias de la Educación en Navarra cuando una productora en Madrid me ofreció llevar a cabo un trabajo de recogida de información para elaborar el guion de un documental sobre emigración. Finalmente acabó siendo un proyecto de ficción y me ofrecieron participar como regidora. Me trasladé a vivir a Madrid y fui encadenando diferentes trabajos en los departamentos de casting, dirección y producción. A mediados de los años 90 me ofrecieron llevar a cabo la dirección de producción de una película y en el año 2000 pusimos en marcha nuestra propia compañía de producción, siendo justamente ***Silencio roto*** nuestra primera película.

¿Qué es lo que te atrae de esta disciplina?

Lo que siempre me atrajo de este sector fue el día a día del rodaje, la producción de campo, y no tanto la labor como directora de producción, pero conforme fui participando en proyectos me di cuenta de la gran aportación que supone llevar a cabo un buen diseño de producción, la contratación del equipo adecuado, el equilibrio en el gasto de los diferentes departamentos y el control presupuestario. En esta película, precisamente, combiné la labor de productora ejecutiva con la de directora de producción, lo que me permitió participar en todo el proceso, desde el nacimiento de la idea hasta el visionado en la pantalla. Esto me dio la oportunidad de conocer, analizar y valorar la dificultad de cada una de las fases, la importancia del trabajo en equipo y, por supuesto intentar equilibrar y valorar adecuadamente lo importante en cada momento, tratando de conseguir el mejor resultado posible.

“En esta película combiné la labor de productora ejecutiva con la de directora de producción, lo que me permitió participar en todo el proceso, desde el nacimiento de la idea hasta el visionado en la pantalla.”



¿Cuánto duró la preproducción de *Silencio roto*? Y, ¿el rodaje?

Como decía, *Silencio roto* fue la primera producción de nuestra compañía, Oria Films, que fue constituida en el último trimestre de 1999. En ese momento comenzamos la fase de desarrollo de la película. En marzo del año 2000 abrimos la oficina de producción y comenzamos la fase de preproducción. El rodaje se inició en septiembre de ese mismo año, duró ocho semanas y media para posteriormente pasar a la fase de posproducción. El estreno en España fue en abril de 2001 y alcanzó, aproximadamente, el medio millón de espectadores, y la premiere mundial fue en la Piazza Grande del Festival de Locarno en agosto de ese mismo año.

¿Qué presupuesto teníais?

La producción se llevó a cabo en el año 2000, por lo que todavía la peseta era nuestra moneda y con ella realizamos el presupuesto de *Silencio roto*. La cifra aproximada fue la equivalente a unos tres millones de euros. Al analizar esa cifra, hay que tener en cuenta que se trata de una película de época con muchos decorados, mucho reparto y figuración, bastantes semanas de rodaje y un coste elevado de dietas y hoteles, al tener a todo el equipo desplazado durante casi toda la preproducción y el rodaje.

¿Hay partes de la película rodadas en estudio o está todo rodado en localizaciones naturales? ¿Por qué?

Toda la película está rodada en exteriores e interiores naturales, nunca se planteó la idea de rodaje en plató. Desde el primer momento la idea fue conseguir espacios creíbles para la época y, si no, que fueran ambientados. Y la misma búsqueda de credibilidad se llevó a cabo con el resto de los elementos como el vestuario o el maquillaje y peluquería, teniendo en cuenta que en aquellos momentos el tratamiento con efectos digitales para borrados, por ejemplo, no era tan avanzado como actualmente.

¿Rodasteis en un solo pueblo de Navarra o en varios? ¿Por qué elegisteis esas localizaciones concretas?

La película está rodada en bastantes pueblos de Navarra, fundamentalmente en el Valle de Arce y la Selva de Irati. El rodaje de una misma secuencia en ocasiones se llevó a cabo en dos o tres pueblos. Si se decidieron esos emplazamientos fue principalmente porque en uno de los pueblos encontramos una plaza rodeada por montes que cumplía con los requisitos descritos en el guion y que, además, tenía un local adecuado para el decorado de la taberna y diferentes casas para las viviendas de varios de nuestros/as protagonistas. A partir de



ahí buscamos otros lugares o rincones para llevar a cabo el resto de los decorados, como la herrería o el cuartel, e incluso llegamos a “construir” nuestro pueblo en la ladera del monte a partir de fotos de muy diferentes casas de las localidades de la zona.

¿Tuvisteis muchos problemas con el clima? En Navarra son muy comunes la lluvia y la niebla. ¿Teníais siempre planes B para no perder el día de rodaje cuando estábais en exteriores?

La película ya proponía varios cambios de estación a lo largo de la historia, lo que siempre es complicado, y si además le añades que en esa zona el clima es muy cambiante y en el mismo día puedes vivir las cuatro estaciones, efectivamente era fácil suponer lo que iba a significar en cuanto a dificultades y cambios en nuestro rodaje. De hecho, no solo teníamos teníamos planes B, también C e incluso D en la misma orden de trabajo, lo que suponía una gran complicación para los departamentos de arte o vestuario y para los viajes del reparto. La gran profesionalidad del equipo para llevar a cabo los cambios en escaso tiempo, acompañada por la generosidad de la gente de la zona, que entendieron las dificultades y nos facilitaron el acceso y los cambios de localizaciones todo el tiempo, hizo que consiguiéramos más fácilmente nuestro objetivo.

¿Hubo muchos ensayos y trabajo previo con el reparto?

La preproducción de *Silencio roto* se llevó a cabo fundamentalmente en los lugares donde iba a llevarse a cabo el rodaje, así que el reparto se desplazó hasta allí aproximadamente dos meses antes. El director quería tener preparada y ensayada la película en su totalidad y además quisimos conseguir la mayor integración posible de los personajes con el entorno y el vecindario.

Esta preparación previa del departamento técnico-artístico facilitó muchísimo tanto el trabajo de cambios permanentes en el día a día como el trato con la gente de allí, que llegaron a tratarnos como miembros más de la localidad.

Con un reparto tan cargado de estrellas y una puesta en escena en la que muchos comparten plano con frecuencia, ¿tuvisteis muchas dificultades para cuadrar el calendario de rodaje?

Efectivamente no era un plan de trabajo habitual, estaba muy sujeto a cambios permanentes, así que tratamos de solicitar al reparto la mayor disponibilidad de estancia en el lugar de rodaje. Sin duda, esta propuesta conllevó dificultades, pero también consiguió crear un estupendo ambiente de trabajo y unas relaciones de amistad entre el equipo que, dos décadas después, todavía perduran.

Por último, ¿qué le recomendarías a alguien que quiera dedicarse a la dirección de producción?

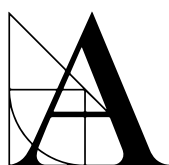
Sin duda, en primer lugar, que intente participar en el departamento de producción del mayor número de rodajes posible para tener un conocimiento exhaustivo de las funciones de cada departamento que compone el equipo. Por supuesto, que vea todas las películas y series posibles, tratando de valorar el coste de cada una, además de elaborar presupuestos a partir de guiones, desgloses y planes de trabajo. Y que permanezca en contacto con el sector para conocer los cambios y actualizaciones a nivel legal, laboral, contable o fiscal, así como estar actualizándose y practicando con las herramientas y software utilizadas habitualmente por la dirección de producción.

TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine



Un programa educativo de:



ACADEMIA
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:



¿Cómo lo hicieron?

Objetivo:

Investigar sobre algunas de las producciones más complicadas de la historia del cine, destacando los aspectos que llevaron a esa complejidad.

Temporización:

100 minutos
(2 sesiones)

1. Elegir un título

Para esta actividad, tenéis que organizaros en grupos de trabajo de tres o cuatro personas. Una vez escogidos, cada grupo debe elegir con qué película trabajará; es importante que ningún grupo repita el mismo título de esta lista.

- *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939)
- *Sierra de Teruel* (André Malraux, 1939)
- *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963)
- *55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1963)
- *2001, una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968)
- *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975)
- *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979)
- *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982)
- *El Dorado* (Carlos Saura, 1988)
- *La sociedad de la nieve* (J.A. Bayona, 2023)

2. Pero, ¿qué pasó?

Investigad a partir de diferentes fuentes cómo fue el proceso de producción de la película que habéis escogido. Podéis buscar artículos sobre el rodaje, pero también entrevistas con las personas involucradas, secciones de curiosidades en bases de datos filmicas o incluso analizar el tráiler o secuencias de la película que estén disponibles online.

3. Tres quebraderos de cabeza

Una vez realizada la investigación, escoged cuáles fueron los tres aspectos que, a vuestro juicio, más complicaron la creación de la película con la que estáis trabajando.

4. Presentar la investigación

Por último, cada grupo debe hacer una presentación breve de la película que ha investigado, detallando estos puntos:

- ¿Qué película es, en qué año se estrenó y dónde se rodó?
- ¿Cuál es la trama de la película?
- ¿Cuáles fueron los tres mayores retos a la hora de producir la película? Argumentad vuestra elección.
- ¿Cómo fue la recepción crítica y popular de la película en el momento de su estreno?

Moverse con el personaje o moverse con la cámara

Tras la película y el coloquio, es el momento de trabajar en clase algunos conceptos relacionados con la dirección y la dirección de producción.

Objetivo:

Analizar de qué forma cambia la percepción de un mismo momento dependiendo de la manera en que se mueve (o no) la cámara.

Temporización:

50 minutos

1. El momento dramático

Esta actividad se realiza con toda la clase como un único grupo de trabajo. El objetivo es grabar de diferentes formas cómo alguien (personaje A) entra en una habitación, busca con la mirada hasta encontrar a una persona que está quieta en otra esquina (personaje B), camina hasta estar frente a ella y le dice “¡Te odio!”. Por tanto, buscad un espacio cómodo para el rodaje y preparad un móvil o una cámara que os sirva para grabar.

2. El reparto

Elegid quiénes van a interpretar a los personajes A y B.

3. Tres tipos de cámara

Primero, grabad la escena dejando la cámara en una posición fija desde la que se pueda ver toda la acción. Aseguraos de que también se oiga bien la frase.

Segundo, grabad la escena acompañando con la cámara el movimiento del personaje. Probad diferentes opciones: colocando la cámara delante del personaje A, a su espalda y a su lado.

Por último, volved a grabar la escena con un movimiento de cámara absolutamente libre pero que recoja al menos una de las partes principales de la acción, ya sea el camino que recorre el personaje o la frase que pronuncia. A la hora de diseñar el movimiento de la cámara, intentad pensar en lo que puedan estar sintiendo los personajes en ese momento y buscad un movimiento que pueda transmitir o potenciar esa emoción al público. Si se os ocurren muchas opciones y no sabéis cuál escoger, haced una votación a mano alzada y grabad las tres que tengan más votos.

4. La comparativa

Finalmente, proyectad todas las versiones del momento que habéis grabado y poned en común vuestras opiniones. ¿Qué versión os parece emocionalmente más impactante y por qué?

El poder del silencio y la mirada

Objetivo:

Experimentar con el impacto que los silencios y las miradas tienen en la narrativa audiovisual.

Temporización:

50 minutos (adicionales a los 50 minutos de la actividad anterior)

1. Ampliando el punto de vista

Esta actividad es una ampliación de la actividad anterior, "Moverse con el personaje o moverse con la cámara", pensada para comprobar de qué forma un silencio prolongado o una mirada pueden cambiar el impacto dramático de una escena. Para poder realizarla, necesitaréis una segunda cámara o móvil, de forma que podáis grabar al personaje B a la vez que grabáis al A.

2. Lo que siente la otra persona

Grabad, en plano fijo, al personaje B viendo cómo se acerca A y escuchando la frase ("¡Te odio!") de varias formas distintas:

- Primero, con el personaje B mirando al suelo, sin devolver la mirada, avergonzado o triste.
- Segundo, con el personaje B devolviendo la mirada, desafiante o lleno de odio.
- Tercero, con el personaje B respondiendo "¡Y yo a ti!".

A la hora de grabar estos planos, tened en cuenta como habéis grabado los del personaje A: si eran planos muy amplios (por ejemplo, que recogían al personaje hasta las rodillas), es preferible que grabéis los del personaje B en un tamaño similar, de lo contrario el montaje puede no fluir adecuadamente.

3. En la sala de montaje

Una vez tengáis todo el material grabado, exportadlo a algún programa de edición de vídeo y montad la acción completa en diferentes versiones, de forma que tengáis al menos una con cada reacción del personaje B. Como tendréis bastante material, podéis experimentar con diferentes opciones para intensificar el impacto dramático del momento. Sin embargo, no podéis añadir ningún tipo de sonido, música o efecto visual; solo podéis usar las imágenes y los sonidos que habéis grabado.

4. Una comparativa más compleja

Finalmente, proyectad todas las versiones y poned en común vuestras opiniones. ¿Qué versión os parece emocionalmente más impactante y por qué? ¿De qué forma afectan el silencio, el diálogo o la mirada?

Desmenuzar un guion

Objetivo:

Poner en práctica lo aprendido sobre dirección y dirección de producción desglosando y analizando las tres primeras páginas de un guion de cine.

Temporización:

4 - 6 horas

1. Todo empieza con un guion

Para esta actividad, debéis dividirlos en dos grupos de trabajo: el de dirección y el de dirección de producción. Vais a trabajar con las tres primeras páginas del guion de *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020), [disponible](#) en la página web de la Academia de Cine. Una vez seleccionados los grupos, leed esas páginas, de la escena 1 a la escena 5. Haced primero una lectura en voz alta y después otra en silencio, prestando mucha atención a los detalles.

2. Llevar el texto a tierra (e imágenes)

Una vez hayáis leído las tres páginas con las que vais a trabajar, es momento de ponerse manos a la obra.

Por un lado, el grupo de dirección tiene que decidir, de forma conjunta, cuantos planos necesita para contar lo que aparece en esas páginas y cómo son esos planos (lo que se suele llamar "planificación"). Para ello, tendrá que elaborar un documento de trabajo en el que cada momento del guion aparezca junto a una breve descripción del plano con el que se va a mostrar: en esa descripción debéis indicar qué personajes aparecen en el plano y, en general, qué elementos se ven. No hay un mínimo ni un máximo de planos para narrar las cinco escenas, podéis descomponerlas en mil imágenes o filmarlas con un solo plano continuado (lo que se conoce como "plano secuencia").

Mientras tanto, el grupo de dirección de producción debe desmenuzar el guion por completo, creando un desglose en el que se detallen todas y cada una de las necesidades que van a surgir al rodar esas tres páginas de guion: cuántas localizaciones hacen falta y cómo son, número de intérpretes necesarios, vestuario, decoración, vehículos, efectos atmosféricos (como un amanecer o nieve) o cualquier objeto que se mencione.

Desmenuzar un guion

Objetivo:

Poner en práctica lo aprendido sobre dirección y dirección de producción desglosando y analizando las tres primeras páginas de un guion de cine.

Temporización:

4 - 6 horas

3. Evaluando la planificación

Ahora, el equipo de dirección debe presentar su listado de planos y el equipo de dirección de producción debe valorar si es posible realizarlo con el tiempo de rodaje disponible. Para ello, dirección de producción debe tener en cuenta el desglose que han realizado y los siguientes factores:

- Disponen de tres jornadas de rodaje; cada jornada de rodaje dura ocho horas.
- Para este ejercicio, cada plano requiere una hora de rodaje aproximadamente. La excepción a esto sería rodar las cinco escenas en un único plano secuencia: este plano tan complejo requerirá cuatro horas de rodaje y ocho horas de ensayos.
- Si las localizaciones de rodaje están en sitios diferentes, hace falta descontar una hora de rodaje para cada traslado.
- Los intérpretes menores de edad solo pueden participar en el rodaje cuatro horas al día para que no interfiera en su actividad escolar.
- Por una cuestión de presupuesto y de permisos de rodaje, solo hay disponible una jornada para rodar las escenas de exteriores (la 1, 2 y 4).
- Nada de lo que aparece en el guion puede resolverse usando efectos digitales y todo debe rodarse tal y como está escrito.

4. Negociando entre lo soñado y lo posible

Si el listado de planos no es viable a nivel de producción, el último paso es que dirección y dirección de producción colaboren para crear una planificación que se pueda rodar con las limitaciones antes indicadas. En este proceso, es muy importante que dirección analice qué emociones quiere generar en el público con las imágenes y cuáles de esas imágenes son fundamentales para contar la historia que aparece en el guion. Por su parte, dirección de producción debe buscar formas de hacer posible la visión del equipo de dirección, pero siempre sin perder de vista las realidades materiales de la producción.

Bibliografía y referencias consultadas

Álvarez, M.; Binimelis-Adell, M.; Oroz, E.; Scholz, A (eds.). (2021). *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo*. Millones de cosas por hacer. Editorial Peter Lang.

Alvares, R. (8 de marzo de 2016). *Pedro Moreno. Riaza, Segovia, 1942. Figurinista*. Centro de Documentación Teatral. <https://www.teatro.es/contenidos/figuras/pedro-moreno/>

Cuenca, S. (2016). *Informe anual CIMA 2015*. CIMA. https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2023/01/15_INFORME_ANUAL_CIMA.pdf

Cuenca, S. (Junio 2024). *Informe anual CIMA 2023. La representación de las mujeres del sector cinematográfico del largometraje español*. CIMA. <https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2024/06/INFORME-CIMA-2023.pdf>

FlixOlé. (25 de septiembre de 2023). *Entrevista completa a Estibaliz Urresola, directora de 20.000 especies de abejas* [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/3djtSPeqp9c?feature=shared>

Flügel, J.C. (2 de marzo de 2015). *Psicología del vestido*. Editorial Melusina.

Garrido Pizarroso, S. (5 de julio de 2013). *“Nosotros hacemos la segunda piel de un personaje”*. AISGE. <https://www.aisge.es/javier-artinano>

Llop, J. (2014). *Entrevista con Yvonne Blake, Oscar de Hollywood*. Filmhistoria Online, XXIV. <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/download/14189/33556/83450>

Monjas, C. (21 de mayo de 2024). *Isaki Lacuesta: “El cine me ha permitido vivir experiencias a las que no estaba predestinado”*. Academia de Cine. <https://www.academiadecine.com/2024/05/21/isaki-lacuesta-el-cine-me-ha-permitido-vivir-experiencias-a-las-que-no-estaba-predestinado/>

Monjas, C. (11 de julio de 2017). *Sonia Grande: «La lealtad es fundamental en nuestro trabajo»*. Academia de Cine. <https://www.academiadecine.com/2017/07/11/sonia-grande-la-lealtad-es-fundamental-en-nuestro-trabajo/>

Ramis, M. (19 de julio de 2024). *Clara Bilbao: “El vestuario es una lengua que habla por sí sola y en el cine es una herramienta imprescindible”*. Makma, revista de artes visuales y cultura contemporánea. <https://www.makma.net/clara-bilbao-premio-fashion-cinema-alicante/>

Ruiz, A. (8 de febrero de 2021). *¿En qué consiste el diseño de vestuario en cine? Todo lo que debes saber*. Escuela Superior de Diseño de Barcelona. <https://www.esdesignbarcelona.com/actualidad/disenio-moda/en-que-consiste-el-diseno-de-vestuario-en-cine-todo-lo-que-debes-saber>

Sánchez, P. (26 de diciembre de 2021). *Iciar Bollaín: “Mi búsqueda es siempre la misma: contar algo que deje un poso en el espectador”*. Vanity Fair. <https://www.revistavanityfair.es/articulos/iciar-bollain-directora-maixabel-entrevista#:~:text=A%20lo%20que%20a%C3%Blade%3A%20%E2%80%99CMi,%2C%20tenga%20un%20mensaje%20perdurable%E2%80%9D>

● TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine

+ Dirección y + Dirección de producción

Créditos

Material didáctico publicado por TRASCÁMARA, el Programa educativo de la Academia de Cine, desarrollado en conjunto con Aulafilm (Las Espigadoras).

Los textos son propiedad de la Academia de Cine.

Las imágenes de *Silencio roto* son propiedad de Oria Films.

Todas las imágenes de esta guía son propiedad de sus debidos autores y aparecen aquí como complemento al cuerpo teórico del texto y para situarlo en su contexto correspondiente. Se ha tratado de contactar y acreditar debidamente todas ellas, en caso de error u omisión por favor diríjanse a la dirección de contacto para su subsanación inmediata.

Coordinación editorial: Helena Fernández.

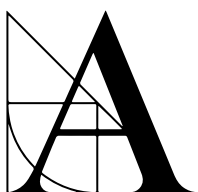
Redacción: Pablo López.

Diseño y maquetación: Jabi Medina.

Octubre, 2025

Contacto: info@aulafilm.com

Un programa educativo de:



ACADEMIA
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:



+ dirección **✚** **dirección de producción** **⊕** **casting** **⊗** **diseño sonoro** **⊙** **música** **Ⓜ** **montaje**

• TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine

Un programa educativo de:



ACADEMIA
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:

