

**UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ**

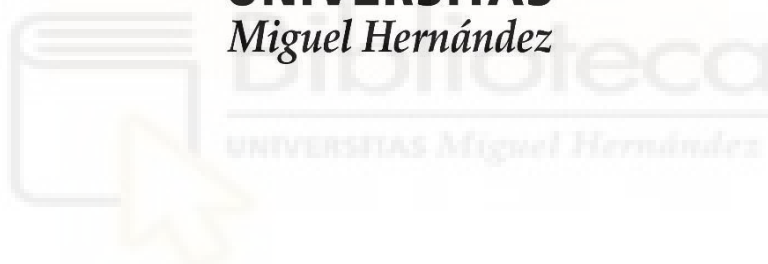
**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y JURÍDICAS DE**

**ELCHE**

**COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**



**UNIVERSITAS**  
*Miguel Hernández*



**Trabajo de Fin de**

**GradoCurso**

**2020/2021**

**TÍTULO: Aliaga-Ibarra: dos visiones del cine alicantino**

**ALUMNO: JOAQUIM ARACIL MARTÍNEZ**

**TUTOR: JOAQUÍN JUAN PENALVA**

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	4
<b>1.1. Breve historia del cine en Alicante</b>	6
<b>2. ENTREVISTAS</b>	10
<b>2.1. Adán Aliaga</b>	10
2.1.1 Sobre la obra	10
2.1.2 Sobre el cine alicantino	24
<b>2.2. Chema García Ibarra</b>	26
2.2.1 Sobre la obra	26
2.2.2 Sobre el cine alicantino	37
<b>3. CONCLUSIONES</b>	39
<b>4. ANEXOS</b>	41
<b>5. BIBLIOGRAFÍA</b>	41
<b>6. FILMOGRAFÍA</b>	42



## **Aliaga-Ibarra: dos visiones del cine alicantino**

### **Aliaga-Ibarra: two visions of Alicante's cinema**

#### **Resumen**

El presente trabajo ofrece un análisis de la obra de dos directores alicantinos: Adán Aliaga y Chema García Ibarra, a través de la realización de una entrevista individual a cada uno de ellos centrada en dos apartados: el primero dedicado a su obra cinematográfica y un segundo apartado en el que se les pregunta de forma más general sobre cine alicantino. De esta forma, además de ser un estudio sobre dos directores, se crea un debate en torno a qué se considera *cine alicantino*.

**Palabras clave:** cine alicantino, directores, cine de autor, cine independiente, entrevistas, Chema García Ibarra, Adán Aliaga

#### **Abstract**

The following work offers an analysis of the work of two directors from Alicante: Adán Aliaga and Chema García Ibarra, through an individual interview with each of them focused on two sections: the first dedicated to their cinematographic work and a second section in which they are asked in a more general way about cinema in Alicante. In this way, in addition to being a study on two directors, a debate is created around what is considered Alicante cinema.

**Key Words:** cinema from Alicante, directors, author cinema, indie cinema, interviews, Chema García Ibarra, Adán Aliaga



## 1. INTRODUCCIÓN

A la hora de hacer un trabajo sobre cine alicantino lo primero que habría que matizar es a qué nos podemos referir con esto: ¿son las películas realizadas por gente nacida en Alicante?, ¿las que se ruedan en la provincia?, ¿las que se realizan solo en la ciudad de Alicante?

El objetivo de este trabajo es indagar en esta pregunta que puede parecer sencilla a simple vista pero que resulta compleja. Para hacer esta indagación la mejor manera es buscarla a través de los propios realizadores alicantinos: interpelarlos a través de preguntas, conocer sus obras y qué visión tienen sobre el ámbito en el que las realizan.

Este trabajo pretende realizar de forma general un estudio sobre un cine que engloba a personas muy diversas (tanto como lo pueden ser la gente que viven en un territorio). Podrían haber sido otros (u otras) los representantes del cine alicantino, pero me he limitado a elegir dos nombres que son relevantes en el panorama audiovisual actual.

Adán Aliaga y Chema García Ibarra son los cineastas que finalmente he seleccionado. Ambos tienen una carrera consolidada en el mundo audiovisual y, a pesar de ser aún desconocidos para el gran público, tienen un reconocimiento en el ámbito de los festivales y de la crítica.

Antes de tratar sobre el método empleado para realizar este trabajo y el porqué de la elección de estos dos autores, convendría repasar brevemente el ámbito, el lugar en el que realizan sus obras.

Sobre el cine alicantino se puede llegar a la conclusión de que no existe una identidad concreta bajo la que agrupar a los realizadores alicantinos, además de que su sistema de producción audiovisual, como apunta Pedro López en su libro *Alicantinos en el cine*, sigue siendo a día de hoy muy escaso y residual, limitándose a pequeñas productoras como Videogenic o Jaibo Films.

Los ámbitos geográficos más fáciles a la hora de analizar un tipo de producción audiovisual suelen ser los estatales o los autonómicos, por lo que la bibliografía dedicada a estudios sobre cine alicantino no es muy extensa.

El libro citado anteriormente *Alicantinos en el cine* y el libro monográfico *Alicante se rueda (1902-2014)*, editado por la UA, son algunos ejemplos de textos centrados en

la industria cinematográfica propia de la provincia. Por lo demás, una gran mayoría de textos está más dedicada a otras facetas fuera de la creación, como puede ser el ámbito de la exhibición (como en el libro de Paco Huesca *Los cines de Alicante* o varios artículos en la revista *Canelobre*) o sobre la utilización de Alicante como escenario para localizaciones ocasionales (como en el artículo de Antonio Dopazo, “Alicante, un sugestivo plató cinematográfico”, también publicado en la revista *Canelobre*).

Una vez comentados estos ejemplos bibliográficos paso a explicar el método que he seguido a la hora de realizar el trabajo. Para realizar el estudio de las obras de Aliaga e Ibarra, he optado por el formato de entrevistas, ya que la información obtenida de la mano de los propios autores me podía dar una visión inédita y más completa de las mismas. Las entrevistas constan de dos partes: una primera en la que se les hacen preguntas sobre su obra y una segunda, más breve, en la que se les pregunta sobre el panorama audiovisual alicantino de forma general.

A la hora de redactar las preguntas para realizar estas entrevistas, he estado visualizando todas las obras que he podido encontrar de ambos autores. Dichas obras se encuentran citadas en el apartado 6 de este TFG (*Filmografía*).

El resultado de estas entrevistas da lugar a una visión parcial de algo que requeriría un análisis más amplio; sin embargo, ambos son de una gran relevancia para este estudio, dado el carácter singular que hay en sus maneras de hacer cine, lo cual los convierte (en mi opinión) en dos interesantes referentes.

Han realizado obras personales con una marca de estilo propia, tienen reconocimientos internacionales en festivales (llegando a tener nominaciones en Sundance y Cannes en el caso de Ibarra) y han tenido la suerte de poder mantener una continuidad en sus trabajos (cosa que no ha sucedido con muchos directores primerizos, Fran Ruvira o Francisco Romá Olcina, que comenzaron como ellos y han corrido peor suerte).

Esta pareja de realizadores no ha sido elegida por ninguna afinidad común, ni temática ni estética. Quizás después de ver sus obras se pueden sacar algunos puntos de conexión, como pueda ser una cierta atracción hacia la marginalidad, aquello que se oculta en la cotidianidad (llegando a veces al extremo de lo fantasioso). Lo que no cabe duda es la condición que tienen de cineastas independientes, que tratan de sacar adelante obras alternativas situadas lejos de un cine más *mainstream*.

Otro aspecto importante, y que es la base de este trabajo, es la relación de sus obras con Alicante: existe, en el caso de Aliaga, una clara conexión con la tierra, el lugar en el que ha nacido (San Vicente del Raspeig y otras poblaciones de la provincia como Tabarca o Alicante), que le ha llevado, no solo a utilizar sus paisajes como localizaciones, sino a integrar esta pertenencia a un lugar como temática en su obra (especialmente en *Fishbone*). García Ibarra sería otro caso de realizador que ha optado por usar su ciudad, Elche, como lugar de rodaje para sus películas. Él mismo comentó en una entrevista que consideraba su ciudad natal como el lugar idóneo para ambientar su obra. A pesar de ello, y como se comprobará una vez leídas las entrevistas, ambos tienen una visión del cine que va mucho más allá de sus territorios de origen.

He optado, pues, por realizar este trabajo de investigación preguntando a los propios autores, buscando en sus respuestas ampliar información y entender mejor un cine que pocas veces nos es próximo (no lo solemos ver en las carteleras), a pesar de la proximidad geográfica que algunos tenemos con ellos.

Espero que este trabajo sirva, además, como fuente de información y de interés hacia estos dos directores, y para que anime a conocer a otros cineastas de Alicante que siguen siendo desconocidos.

### **1.1 Breve historia del cine en Alicante**

El cine llegó a la provincia de Alicante en el año 1896, ofreciéndose el 21 de noviembre la primera proyección con público, que tuvo lugar en el Teatro Principal. Una de las características que definirán la actividad cinematográfica en la provincia desde sus comienzos es la falta de una industria cinematográfica sólida. Juan Ríos explica en el libro monográfico *Alicante se rueda*, el poco peso que ha tenido Alicante respecto a la producción fílmica en relación con Valencia, la cual se convirtió, gracias a CIFESA, en los años 30 y 40, en un foco cinematográfico estatal relevante.

Así, en los primeros tiempos, hasta bien entrado el siglo XX, mientras en otras provincias (Madrid, Barcelona, Valencia) se iba formando una primeriza y artesanal industria del cine, la actividad empresarial alicantina relacionada con este ámbito se inscribía únicamente en dos facetas : la de la exhibición de películas, con una fuerte implantación

en todo el territorio de salas cinematográficas (testimonio recogido por el promotor cultural Paco Huesca en su libro *Los cines de Alicante*), y un segundo ámbito basado en el empleo de Alicante como lugar de rodaje ocasional (con ejemplos de rodaje de grandes producciones internacionales como *La fragata infernal* (1961) de Peter Ustinov o *El regreso de los siete magníficos* (1966) de Burt Kennedy), siendo muy marginales las grabaciones producidas íntegramente desde la provincia de Alicante, que se limitaban únicamente al ámbito del documental *amateur*.

Durante los años del franquismo, a partir de la década de los 50, la provincia de Alicante se consolidó como lugar de localizaciones para producciones nacionales e internacionales. La actividad creativa autóctona seguía siendo inexistente. Tampoco hubo ningún realizador alicantino que entrase a formar parte de los grandes movimientos del cine de los años 60 del cine español (Nuevo Cine Español, Escuela de Barcelona).

A mediados de los años 70 se creó la Asociación de Cine de Alicante (ACADA), la cual dio impulso a nuevos realizadores que empezaban a levantar el vuelo dentro del campo del cortometraje. Esta iniciativa fue fundada con el nombre de Asociación de cine Amateur de Alicante, por Vicente Sala, quien ejercía de profesor de cine. Dentro de esta escuela surgieron los cineastas primerizos como Enrique Nieto Nadal y Amadeo Beltrán, autores de cortometrajes experimentales.

Otra iniciativa importante fue la Bienal Nacional CajaAlicante, creada en 1986 y cuya finalidad era, en palabras de los organizadores, “recoger las inquietudes de los cineastas amateurs alicantinos y dar el salto hacia la implantación de un certamen de carácter nacional”. Dicho certamen estaba formado por cortos *amateurs* rodados en super 8. No obstante, la iniciativa tuvo una corta vida y desapareció en 1992 por la fusión de CajaAlicante con la Caja de Ahorros del Mediterráneo.

Pero si hay algo que haya dado un verdadero impulso al cine de la provincia y ha servido como medio de aglutinar y dar a conocer a los cineastas dentro del panorama audiovisual, son los festivales de la provincia, principalmente el Festival de Cine Independiente de Elche y posteriormente el de Alfaz del Pi.

Dentro de ellos han surgido varias generaciones de cineastas que se han servido de estos festivales como pista de lanzamiento para sus carreras.

Surgieron de esta forma en los 70 y los 80 los nombres de Cecilia Bartolomé, Gerardo Gomerzano, Manuel Iborra, Carlos Pérez Ferré, Domingo Rodes y Francisco Romá, a los que cabría añadir, dentro de un relevo generacional en los 90, los de Juan Luis Iborra, Miguel Albaladejo, Octavi Masiá, Pablo Llorenç, y más recientemente a Eugenio Mira, Verónica Cerdán, Jorge Torregrosa, Vicente Seva, Adán Aliaga y Xavi Sala, además de una larga lista de cortometrajistas (Miguel Herrero, Manuel Ferri Gandía...) que encuentran en este formato un medio fácil y libre para realizar sus obras.

A comienzos del siglo XXI surge de forma breve una de las iniciativas más ambiciosas que se hayan dado en el ámbito del cine en Alicante. Se trata de la creación de los estudios y centro de enseñanza cinematográficos Ciudad de la Luz, impulsado por el cineasta valenciano Luis García Berlanga.

Dicho estudio estuvo ubicado en las afueras de la ciudad de Alicante (en la zona de Agua Amarga) y se convirtió entre 2006 y 2012 en un lugar de rodaje al que acudían producciones nacionales y algunas internacionales. Algunos realizadores alicantinos pudieron rodar allí sus películas. Sin embargo, los estudios dejaron de funcionar desde mayo de 2012, debido al fallo legal que sentenció la Unión Europea, puesto que el terreno en el que se edificó fue tomado sin los permisos de los propietarios.

En la actualidad ha cogido también fuerza el Festival de Cine de Alicante (fundado en 2004), organizado por la productora Future Films. En sus inicios, este festival estuvo centrado en los cortometrajes, aunque posteriormente se ofrecieran largos, y es que el cortometraje ha resultado ser uno de los vehículos de expresión por los que más se está optando. El cortometrajista Guillermo Alcalá-Santaella explica, en un artículo publicado en el diario digital *Alicante Plaza*, que el apoyo a este formato en Alicante ha crecido mucho en los últimos años.

Se puede considerar al cortometraje, por tanto, como el medio de expresión por excelencia, a través del cual muchos autores tratan de realizar sus obras, dentro de un panorama alternativo, alejado de las grandes áreas de producción, como es actualmente el cine alicantino.





## 2. ENTREVISTAS

### 2.1 Adán Aliaga

San Vicente del Raspeig, 1969.

Director, guionista y productor de cine.

A los 20 años abandona el fútbol (al que se estaba dedicando en el Español de San Vicente) para centrarse en el mundo del cine. En los años 90 se traslada a Barcelona, donde estudia dirección cinematográfica en el Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya.

Licenciado en Historia y Estética por la Universidad de Valladolid.

A finales de los 90 vuelve a Alicante. Trabaja en publicidad y realizando documentales, hasta que el largo documental *La casa de mi abuela* (2005) le da reconocimiento en festivales de todo el mundo y comienza una constante carrera como director en la que alterna los documentales con algunas obras de ficción.

#### 2.1.1 Sobre la obra

**P:** Adán, naciste en 1969, en San Vicente del Raspeig. Tras formar parte como jugador de fútbol del equipo Español de S. Vicente, lo abandonaste para dedicarte al mundo del cine. ¿Cómo lo descubriste y qué fue lo que te hizo interesarte por este mundo?

**R:** Yo estaba estudiando un curso de FP de Mecánica y Electricidad del Automóvil en San Vicente, en lugar de entrar en el instituto, ya que llevaba varias asignaturas de EGB suspendidas. Hice el curso entero, que duró 6 o 7 años, pero lo que de verdad me interesaba y en lo que estaba centrado en ese momento era en jugar en el equipo de fútbol de San Vicente.

**P:** ¿Como profesional?

**R:** Bueno, era un equipo de tercera división y me daban un sueldo. Aún no me había ido a la mili, y lo que pensaba era en ser un profesional del fútbol. Tampoco aspiraba a jugar en primera división, pero sí en segunda contra algún equipo regional. Tuve suerte porque llegué a tener una carrera en juveniles.

Después hice la mili en Cartagena y allí me aficioné a la fotografía. Realicé varios trabajos fotográficos y llegué a ganar un concurso.

Me di cuenta de que me interesaba también el mundo audiovisual y, a raíz de ello, decidí apuntarme a un curso llamado El Taller de Imagen, que impartía la Universidad de Alicante y que creo que aún existe. Después di el salto a Barcelona y me apunté en el Centre d'Estudis Cinematogràfics.

**P:** Pasaste de considerar el cine como algo ajeno a ti a querer dedicarte a él.

**R:** El cine, de pequeño, me gustaba como a cualquier otro niño, lo consideraba un entretenimiento más. Fue a raíz de empezar a hacer fotografías cuando me interesé. Durante el año que estuve en la mili tuve tiempo libre, aunque, claro, aún era para mí como un *hobby*.

La rama de la fotografía que más me interesaba y en la que me centré era la fotografía social.

**P:** Resulta curioso eso que comentas, porque empezaste con la fotografía social para realizar después documentales. Tiene mucho sentido, porque los documentales podrían considerarse como este tipo de fotos, pero con movimiento.

**R:** Sí podría ser una asociación. Me interesaban mucho los retratos. Hice varios reportajes en Valladolid y también en Irlanda. De hecho, hubo una exposición en el Ayuntamiento de Alicante.

**P:** ¿Sobre qué tema?

**R:** Hice un reportaje de mi viaje por Irlanda. Te estoy hablando del año 1989.

**P:** En aquella época, el ambiente de hacer cine en Alicante, ¿cómo era?, ¿había gente interesada?

**R:** Sí que había. En el Taller de Imagen había un grupo de gente: Vicente Pascual y tres o cuatro directores. El Festival de la Caja de Ahorros del Mediterráneo estaba en Alicante

(luego se convirtió en el de Elche). Era un festival en el que pasaban muchos cortometrajes.

Los realizadores de estos cortos realizaban sus obras en super-8 y vídeo digital, pero, por supuesto, era muy distinto hacer cine en los 90 que ahora.

Hablando de esta generación de cineastas me acuerdo, por ejemplo, de que estudié en el Taller de Imagen de Alicante con Jorge Torregrosa, que es también de San Vicente y ahora es un director reconocido.

**P:** Estos primeros cortometrajes que realizaste en aquella época, ¿los sigues considerando como parte de tu carrera? Lo digo porque hay directores que reniegan de ellos.

**R:** Yo es que, de hecho, sigo realizando cortometrajes. Para mí el corto no es una herramienta para pasar al largo, es solo un estilo y una aproximación al audiovisual más especial, más libre y artística. Yo sigo y seguiré realizando cortos porque son un género en sí. De hecho, ahora mismo hemos terminado de hacer un cortometraje, treinta años después de mis primeros cortos.

**P:** Quizás para realizar los cortos actuales cuentas con más dinero.

**R:** No tiene por qué, al final son historias que me interesan. Si me dan subvención o no, los voy a realizar igualmente.

**P:** Es interesante lo que has comentado sobre los cortos, ya que hay gente que se especializa solo en el corto y hace una carrera a base de ellos.

**R:** Sí, por ejemplo Chema García Ibarra, que acaba de estrenar su primer largo, pero lleva detrás una carrera larga de diez años haciendo cortos con una trayectoria excelente, de las mejores de España (o incluso me atrevería a decir del mundo). Y mi socio en Barcelona, Juanjo Giménez, que sigue haciendo cortometrajes y ganó la Palma de Oro de Cannes, estuvo nominado al Oscar... en fin, hay mucha salida en ese campo.

**P:** En 2001 realizaste un proyecto llamado *Jaibo*, que se ha convertido, con el tiempo, en el nombre de tu productora. ¿De dónde procede este nombre?

**R:** Jaibo viene de la película de Luis Buñuel *Los olvidados* (1950). El antagonista de aquella película se llamaba Jaibo. Era, del grupo de niños marginales, el más malo, el que metía al protagonista en problemas. Me gustaba mucho el personaje y utilicé su nombre para mi productora.

**P:** Y te dedicaste a retratar el submundo (de la delincuencia y la droga) de San Vicente del Raspeig.

**R:** Sí. Sobre esta película debo decirte que aún no se ha terminado, aunque hayan pasado 25 años desde que empecé a rodarla. Si todo va bien, pienso terminarla pronto.

**P:** ¿En cuántos años está rodada *La casa de mi abuela* (2006)?

**R:** Creo que tardé, desde que comencé el primer año a rodar, unos seis años.

**P:** Se necesita a un buen montador para seleccionar el material de tantos años. ¿Quién se encargó de ello?

**R:** Del montaje se encargaron Miguel Garbí, que sigue trabajando con nosotros, y Nacho Ruiz Capillas, que es un montador de Madrid y que ha ganado un par de goyas.

**P:** Hay que tener en cuenta que, para montar, es necesario que todo tenga un sentido global, ¿no?

**R:** Sí, pero no es solo el paso del tiempo, también está la narración cinematográfica, que es muy compleja.

**P:** ¿Tenías una idea al empezar este proyecto diferente a lo que terminó surgiendo?

**R:** Yo tenía una idea más o menos clara, pero tuvimos que reescribir, de las treinta veces que rehicimos el montaje, treinta reescrituras de guion. Porque, al final, cada nuevo montaje es como una reescritura del guion.

**P:** Trabajaste en este documental con tu abuela y con tu prima como actrices. ¿Cómo fue?

**R:** Al principio, había un poco de vergüenza. Se preguntaban qué estaba haciendo, pero, pasado un tiempo, ya se olvidaron de la cámara: pensaban que, si quería grabar, pues que siguiese. Cuando pasaron los años invité a mi abuela a la proyección, ella no sabía de qué película le estaba hablando, a pesar de que la estuve grabando durante los últimos cinco años (*¿pero eso era una película?*). Y entonces fue al cine y vio todas las secuencias juntas. Fue muy emocionante.

**P:** Entonces el cámara puede hacerse invisible, ¿es eso posible?

**R:** Claro que es posible, con mi familia pasaba todos los días, todas las tardes con ellos. Tú piensa en años continuados haciendo eso. Al principio pensaban que estaba loco, pero al final ya no le daban importancia; de hecho, ni me miraban y funcionaba muy natural

todo. De todas formas, los niños, que aún no conocen la vergüenza, y la gente mayor, que ya la ha perdido, son muy interesantes visualmente para la grabación cinematográfica, porque son muy naturales.

**P:** Hablemos ahora de la parte temática. El tema de la familia te interesa mucho, ¿no?

**R:** Sí me interesa, aunque creo que me interesa aún más la gente que vive en el extrarradio, al margen de la sociedad. Aunque mi abuela no sea el caso, sí que contiene algo de vida al margen: la última casa antigua de una calle, que es como el último suspiro de una vida (y una forma de vivir) que se está terminando.

**P:** ¿La casa podría considerarse un personaje más de la película?

**R:** Claro, la casa está pensada como un personaje más. Tiene piel: la piel se va cayendo, se va desconchando, se hace vieja. Tiene ruidos, se escuchan ruidos por las noches. Es la casa que vio nacer a su hijo, donde murió su marido. Es una casa muy importante y es una protagonista más; de hecho, el título que tiene es por algo, en verdad es la protagonista de la historia.

**P:** No sé si está hecho a posta, pero hay una escena en la que la abuela también se renueva, le limpian las piernas, y la casa al final también se renueva.

**R:** Bueno, la casa, al final, se derrumba, para construir pisos, que es una constante de lo que está sucediendo en esta zona del levante.

**P:** Hay un plano en el que se ve el derrumbamiento de la casa a través de las gafas de la protagonista. ¿Cómo conseguiste ese plano (teniendo en cuenta que es un documental)?

**R:** Estaba ya pensado el intentar grabar el reflejo del derrumbamiento y al mismo tiempo la expresión de su cara. Tuve que rodar toda la secuencia de forma muy rápida para que me diese tiempo, ya que iba yo solo con una cámara y solo pude grabar un instante.

**P:** Los televisores aparecen en muchas de tus películas. Muestras a las personas viendo programas que puntualizan y dan un contexto sobre sus vidas. ¿Tiene este uso algo de consciente?

**R:** La verdad es que no lo hago conscientemente, pero sí que es verdad que en *El cuarto reino* también aparece una televisión. Simplemente los televisores están ahí, en los lugares en los que ruedo y los utilizo (forman parte del ambiente).

**P:** Tu segundo largometraje, *Estigmas* (2009), es muy distinto del primero. Está basado en un cómic de los italianos Mattotti y Piersanti. ¿Has intentado acercarte a la estética del cómic original?

**R:** Sí, esa era la idea que buscaba. Tuvimos claro que queríamos una película con una estética cercana al dibujo del cómic, por eso usé el blanco y negro. También nos ayudó el hecho de escoger a un protagonista, como Manolo Martínez, que se pareciese al personaje dibujado, aunque no fuese un actor profesional.

**P:** Entonces el blanco y negro intenta acercar la imagen a la textura gráfica.

**R:** Sí, claro, el cómic está hecho en blanco y negro y eso era un acuerdo por ambas partes de mantener el espíritu y la esencia del cómic.

También hay otro motivo: al final de la película hay mucha sangre (sobre todo en el cómic) y el blanco y negro también sirve para cambiar la visión de las escenas sangrientas. Ese fue el motivo, por ejemplo, que usó Hitchcock en *Psicosis* (*Psycho*, 1960), que en un principio se iba a rodar en color, pero al final usó el blanco y negro porque el rojo de la sangre le resultaba muy impactante.

En el caso del cómic de *Estigmas*, se utilizaba el negro para simularla, que está muy bien, nosotros intentamos, dentro de nuestros medios económicos y artísticos, hacer una adaptación digna del original.

**P:** Estábamos hablando sobre lo diferente que es *Estigmas* con respecto a tu primer trabajo; sin embargo, al mismo tiempo, te gusta mucho la parte realista de las historias. Dentro de esta película fantástica, ¿has querido mantener elementos ambientales más realistas (el bar, los feriantes)?

**R:** Sí, no hay tanto documental, pero hay alguna parte que sí que está improvisada y es realista: cuando aparecen las ovejas, en la feria...

Hay partes en las que sí, pero, claro, es difícil encontrar el tono justo a la hora de mezclar el documental y la ficción. Este segundo largo es muy diferente al primero, pero también presento un personaje al límite, que se encuentra solo, al igual que mi abuela: ahí se encuentra una parte social también similar. Otro aspecto en el que se asemejan es en la aparición de elementos de la religión cristiana, sobre todo los aspectos simbólicos.

**P:** ¿La religión la utilizas como elemento estético o para dar algún significado?

**R:** No, está siempre como una parte estética: usando especialmente motivos como la cruz y las canciones religiosas. Respecto a la parte narrativa, la más relacionada con la ideología política cristiana, ya la dejo para que cada uno haga su interpretación.

**P:** Puede que, como en Alicante, donde existe una tradición católica y vemos a nuestros antepasados utilizar estos elementos, tú lo que haces es reflejarlo como algo más de la cultura.

**R:** Sí, exacto.

**P:** Volviendo a San Vicente del Raspeig, y pasando ya a la siguiente película de ficción que haces, *El arca de Noé* (2014), en ella volviste a usar tu ciudad como lugar de ambientación.

**R:** Sí, David (Valero, el codirector) y yo estuvimos rodando allí. Se encuentran lugares muy interesantes: está la fábrica de cemento, que tiene esa parte de extrarradio de ciudad que nos gusta mucho.

**P:** Resulta curioso que, para este largometraje, que codirigiste con David Valero (también de San Vicente), utilizaste un tono cercano a la ciencia-ficción y al cine experimental. Los paisajes que muestras, tan raros como de otro mundo, tan exóticos, son, al mismo tiempo, lugares de tu propia ciudad, en la que has vivido y por donde habrás pasado muchas veces. ¿Cómo sientes esto?

**R:** Lo esencial es dónde pones el punto de vista de la cámara y qué óptica utilizas: las luces, por la noche, de la fábrica de cemento la hacen parecer una nave extraterrestre. Hay muchas formas de reflejar la realidad y de transformarla.

El tono en general es un poco de ciencia-ficción, pero sacada de los lugares cotidianos. Si te fijas, no hay coches, porque las calles llenas de coches enseguida te llevan a un lugar de la actualidad, conocido. El coche es una máquina del infierno porque de inmediato la marca y el estilo te meten en una fecha exacta, en una realidad cotidiana. Nosotros evitamos toda esta parte y fuimos a buscar lugares como bosques, casas en ruinas, fábricas... Visualmente usamos un estilo experimental, aunque la historia, al final, es muy clásica, pero está contada de forma abstracta.

Está hecha con gente real, con actores reales, aunque algunos de ellos sean no profesionales, como el escultor que aparece, que es un escultor real.



**P:** David Valero y tú, además de dirigir, fuisteis los directores de fotografía. ¿Cómo resultó el trabajo?

**R:** Fue una película que rodamos en verano durante tres o cuatro meses y pensamos que teníamos que hacerlo nosotros mismos porque era muy complicado traer a un equipo. Al principio hicimos unas pruebas, hasta que encontramos el estilo que queríamos: de plano fijo, con unos encuadres especiales, más desencuadrados de lo que es habitual. Fue fácil porque al final el resultado depende mucho de elegir los exteriores y la iluminación adecuada: la luz de la tarde, que es mucho mejor. Al mediodía, por ejemplo, no rodábamos nunca, porque la luz es mucho más directa, dura y más difícil de ajustar. El proceso resultó fácil también porque conozco a David de hace tiempo y hay buena sintonía.

**P:** Este interés que comentabas antes por los personajes marginales lo reflejas también en esta película. ¿Hay algo de comentario social?

**R:** Sí, bueno, hay una crítica, son dos guardias de seguridad que se quedan en el paro y terminan buscando una salida de este mundo: conseguir una máquina y buscar una salida de la crisis. Pero estoy hablando de una crisis no tanto social, que está bien apuntar, sino de una parte que la acompaña siempre, que es la crisis emocional. Hasta que no consigas solucionar esta parte, vivirás siempre en crisis, eso es de lo que habla *El arca de Noé*.

**P:** Anteriormente a este largo realizaste dos documentales. El primero lo hiciste (codirigido con Juanjo Giménez) en Barcelona, en el barrio del Clot, en el que te centrabas en la figura de un boxeador y que se llama *Esquivar y pegar* (2010). ¿Cómo surgió el proyecto?

**R:** A Juanjo y a mí nos gustaba mucho el boxeo y contactamos con Benito Eufemia, que es un boxeador que participó en las Olimpiadas de Barcelona del 92. Nos interesaba la parte estética del boxeo, pero también su vida personal y, al final, decidimos contar la historia de Benito, que es muy interesante.

**P:** Teniendo en cuenta su formato documental, ¿cómo fue grabar el torneo final?

**R:** Grabamos a dos cámaras, ambas super 8. Fue complicado, ya que no se podía parar, obviamente, teníamos que filmar lo que saliese.

**P:** Sobre la temática, encontramos que te interesa también enseñar la parte personal, familiar, del protagonista.

**R:** Me interesa la parte íntima, la parte emocional de los personajes que retrato, sobre todo de los reales. Por eso la familia forma parte de esta intimidad, aunque a veces no tienen por qué tener familia, pero, cuando la tienen, es una parte importante de la narración.

**P:** Otro recurso que tienes de mostrar esta parte íntima, que me parece que utilizas bastante, es la aparición de fotografías (normalmente en formato físico) de los personajes, en las que se muestra el pasado de ellos. En el caso que nos ocupa, el boxeador va a una tienda de fotos para que le hagan unas copias y se pone a enseñar algunas.

**R:** Sí, me interesa la realidad que está cortada, la realidad de la fotografía, que está segmentada, congelada. Además de que yo vengo del mundo de la fotografía, por eso, si se puede, hago servir la parte estética de las fotografías, que creo que tienen una capacidad evocadora muy fuerte.

**P:** *La mujer del Eternauta* (2011) es el otro documental que realizas por la misma época, este con un componente más político.

**R:** Sí, aunque al final es también el retrato de Elsa, una gallega que fue la mujer de un famoso escritor de cómics que escribió uno que se llamaba *El Eternauta* y que era y es uno de los cómics de referencia de ciencia-ficción, junto a la carga política que tiene.

Fue un encargo de la productora, que me llamó y fuimos a Argentina a rodar.

**P:** Y encontramos de nuevo la idea de la familia.

**R:** Sí, esta es, obviamente, la película más centrada en la familia. De hecho, en este caso se trata de su autodestrucción.

**P:** Después realizaste un cortometraje, *The Walker* (2015), en el que sigues el recorrido que realiza una persona por todas las calles de Nueva York.

**R:** Se trata de un corto que hice con la misma productora de *La mujer del Eternauta* y está inspirado en Matt Green, que es un ingeniero que está recorriendo todas las calles de Nueva York y haciendo como un esquema, una estructura emocional de la ciudad. Nos inspiramos en él y en los cómics de Jiro Taniguchi.

**P:** Y, cinematográficamente, ¿existe alguna referencia?

**R:** No, cinematográfica la verdad es que no pensé en nada, porque ya llevaba toda la referencia visual del cómic. Soy muy aficionado también a la novela gráfica.

**P:** Cuando realizas una película, ¿tiendes a seguir algún patrón estético?

**R:** No. *La casa de mi abuela* está realizada de una forma distinta a *El cuarto reino*. Depende de la historia. Las últimas películas sí que son más compositivas de plano fijo, trípode, pero, al mismo tiempo, *The Walker* está hecha con cámara en mano.

**P:** Y, en general ¿te interesa algún cineasta o algún estilo?

**R:** Es que me interesan muchos, no me gusta decir uno solo porque hay muchos estilos, muchos cineastas, muchas películas. Hay mucha riqueza, en cada país hay un cineasta o varias películas interesantes.

**P:** A lo mejor, a la hora de realizar cada película, te inspiras en cosas distintas...

**R:** Sí, al final, la pregunta de cuál es tu película favorita está para mí mal planteada.

**P:** ¿Cómo te resulta el hecho de rodar en localizaciones extranjeras (Buenos Aires, Nueva York)?

**R:** Es una experiencia muy enriquecedora el hecho de tener experiencias y conocer otras culturas y otra gente, pero creo que, al final, son las historias las que te van marcando, ¿no? Si yo viajo a otro lugar para filmar no es porque sí, es porque las historias que me interesaban se desarrollaban allí.

**P:** Resulta interesante que, obviamente, el Nueva York que muestras no sea el que estamos acostumbrados a ver en otras películas.

**R:** Sí, en el caso de *El cuarto reino*, todo pasaba en el centro de reciclaje Sure We Can, lo que sale de Nueva York solo son bolsas de basura. A pesar de ello, creo que es la película más humanista que he hecho.

**P:** Pasemos ahora a *Fishbone* (2018), ¿de dónde surgió la idea?

**R:** La inspiración surgió de la propia isla de Tabarca, que es para mí una isla muy importante y queríamos hacer una peli allí. Al final se me ocurrió establecer una unión entre la isla de Tabarca y la isla de Manhattan, porque yo en esa época estaba viviendo en Nueva York. Queríamos transmitir la magia de la isla, que nos parecía muy evocadora.

Mezclamos también mis dos grandes pasiones, que son la cocina, la gastronomía, con la parte mágica de la isla.

**P:** Claro, a veces ni reparamos (tan acostumbrados como estamos a verla en la ficción) en que Manhattan es una isla.

**R:** Claro, en realidad es una isla y también tiene la parte de las gaviotas, la parte mágica también. Aunque está lleno de turistas, también como Tabarca. Hay una parte de conexión que me interesaba.

**P:** ¿Cómo fue el trabajo con los actores? ¿Eran profesionales, no?

**R:** Sí, trabajé especialmente con Jaira Benzal y Alejandro Tous, que son los dos protagonistas, y la verdad es que lo hicieron muy bien, lo dieron todo, a pesar de que era una película muy difícil, rodada en inglés, y las condiciones fueron duras. Hay que tener en cuenta que la productora era muy pequeña y, a pesar de ello, conseguimos un nivel muy alto. Aunque después el estreno comercial fue muy malo y no tuvo mucha difusión.

**P:** ¿Qué principales diferencias ves respecto a trabajar con actores no profesionales?

**R:** Muchas. Cuando el actor está haciendo de él mismo tú no puedes darle tantas explicaciones, tienes que estar ahí, generar confianza y tener mucho tiempo de trabajo previo con la persona para que la actuación salga natural.

Con los actores de ficción, existe un protocolo, ya son profesionales que hacen su faena. También necesitan ensayos, pero es otra realidad, otra aproximación al trabajo.

**P:** En esta película haces múltiples conexiones: entre islas, entre gastronomías...

Es interesante cómo en la parte neoyorquina mezclas a personas de diferentes culturas y diferentes países y cómo, con la vuelta de la protagonista a sus orígenes (Tabarca), se crea su opuesto, el retorno a las raíces.

**R:** Sí, al final habla de eso, de una pérdida de identidad y de volver a las raíces. La conexión con la tierra desde un punto de vista mágico o esotérico. Existe esta parte de no saber quién eres, de estar un poco perdida y volver a tus orígenes sirve para conocerte a ti mismo y encontrar una armonía con la naturaleza y con la vida.

**P:** Al principio ella se siente prisionera en su isla de origen. Llegué a pensar que había tenido algún trauma del que al final se libra.

**R:** Sí, el trauma es que, de pequeña, su padre la tiró al mar. Para ella es un trauma porque quiere escapar de su destino, pero al final tú no puedes escapar de tu destino.

**P:** Esta tradición isleña que muestras en la película, ¿es real?

**R:** No, está inventada, es una ficción.

**P:** También estableces una relación entre las cocinas: la cocina del local de Tabarca y la de Nueva York.

**R:** Sí, la verdad es que fue difícil. Al final ambas cocinas están rodadas en Alicante. Las cocinas resultan ser dos formas y dos mundos muy diferentes de vivir y ver la pasión por la gastronomía.

**P:** Vincent Barriere es un músico que ha trabajado en todas tus películas.

**R:** Empezó realizando la banda sonora de *La casa de mi abuela* y ha seguido haciendo todas las bandas sonoras originales de mis películas. Hay una buena conexión en general y conoce muy bien todas las atmósferas. Le gustan las que yo voy buscando, con un estilo misterioso, mágico. Música de ambiente muy texturizada.

**P:** Otro colaborador habitual es Pere Pueyo, que ha sido el fotógrafo de muchas de tus obras.

**R:** Nos entendemos muy bien y, de hecho, muchas veces no hace falta ni que le dé indicaciones, él sabe lo que busco. Sin embargo, en el caso de los documentales de más larga duración, en los que hay que filmar mucho material, esta faena la hago yo mismo.

**P:** La fotografía de *El cuarto reino* (2019), por ejemplo, la realizaste junto con Álex Lora. ¿Cómo fue esta colaboración?

**R:** Yo empecé este proyecto como un corto. Tenía la idea de hacerlo sobre una asociación, un centro de reciclaje neoyorquino, porque conocía a Ana Martínez de Luco, la monja española que llevaba la dirección del centro. Yo estaba allí ayudando y colaborando en cuestiones de promoción: redes sociales, alguna pieza audiovisual... Le comenté a Álex, a quien ya conocía cuando estaba viviendo en Nueva York, la idea de hacer un largometraje. Pensamos que la mejor manera de que la gente conociera la historia de la asociación era haciendo una película.

**P:** ¿Cómo os repartisteis Lora y tú la faena?

**R:** Yo grabé más porque él estaba trabajando, y además tiene una minusvalía (le falta un brazo). Cuando él pudo venir a las sesiones de rodaje, rodamos algunas secuencias a dos cámaras, las más complicadas.

**P:** En esta historia se establecen relaciones entre personas de distintos lugares: el hombre mexicano, la monja vasca, los asiáticos... al final terminan formando toda una especie de familia.

**R:** Es una familia totalmente, ten en cuenta que allí pasan todo el día, la Navidad, los cumpleaños, todas las fiestas...

**P:** ¿Querías hacer un comentario sobre gente de diversos orígenes que se unen?

**R:** Vienen buscando el sueño americano, pero al final la realidad los lleva por diferentes caminos, los lleva a este centro de reciclaje que Ana Luco ha creado. También se ve su huella en el lugar que le da un carácter especial. Ella creó esta comunidad por la que pasan también artistas, van músicos, hay un poco de todo, es un centro abierto a la comunidad, al barrio.

**P:** En el centro del relato está la historia íntima de este mexicano que se convierte en protagonista. Él es un padre que vive lejos de su familia y ve a su hija por el móvil.

**R:** Ten en cuenta que todas las personas que están trabajando allí envían dinero a su familia que tienen lejos. El protagonista es René, ya que todo está contado desde su visión; sin embargo, eso fue una decisión de montaje.

**P:** Y al actor, que es no profesional, ¿le diste algún guion?

**R:** Es un proyecto que no está trabajado con guion. Usamos ideas, conceptos, pero el guion surgió con el montaje.

Sí que hay una historia muy compleja y varias historias que se van cruzando, pero eso va saliendo no solo en la postproducción, sino en el mismo rodaje: cada vez que grabábamos hacíamos un remontaje.

**P:** En este documental has introducido también una ambientación y algunos elementos cercanos al fantástico.

**R:** Hay una parte de distopía y de lugar mágico, como en *El arca de Noé*. Aparece la ciencia-ficción porque a ese lugar se aproxima gente interesada por los ovnis, escuchan programas de radio y tienen conversaciones donde aparece la ciencia-ficción.

**P:** En medio de la película has introducido una escena en la que se realiza una extraña ceremonia, ¿de qué se trata?

**R:** A lo largo de la peli hay tres de estos actos. Se trataba de una compañía de teatro que realizaba rituales teatralizados allí. Hicieron la misa de los locos, la pasión de Cristo y el *Macbeth* de Shakespeare.

**P:** Otro aspecto del film es que has utilizado varias lenguas.

**R:** Sobre todo castellano e inglés. También hablan algunos personajes que hablaban en chino, pero son más secundarios.

**P:** En un momento, hacia el final, construyen un proyector y tú muestras su proceso de construcción. Las escenas en las que ves a los actores a través de las lentes tienen similitud con un título anterior tuyo, *El arca de Noé*.

**R:** Sí, construyen una especie de proyector casero con una caja de cartón para proyectar las imágenes de un móvil. También hay una parte en la que la visión de las lentes le da a la imagen un elemento irreal; sin embargo, eso lo potencia mucho el montaje, esta parte irreal.

**P:** ¿De dónde surge la historia de *Peus i cors* (2020)?

**R:** Es un guion original que pensamos cuando vivía en Nueva York, pero al final lo adaptamos para rodarlo en Alicante. La verdad es que este corto está pensado más bien como el *teaser* de un largometraje.

**P:** La actitud que tiene la chica protagonista, ¿la has basado en comportamientos que has investigado?

**R:** No, su vida es una vida al límite, basada en experiencias que he estado investigando en Benidorm: gente que busca a turistas, los droga, los duerme con pastillas y les roba en los hoteles. Sobre eso existe documentación, hay una parte importante de gente que comete este tipo de delito y lo tiene organizado, lo ha ensayado previamente. Existen muchos casos, sobre todo en Benidorm, donde hay muchos turistas y pueden estar borrachos.

Al principio teníamos pensado ambientarlo en Nueva York, pero se tuvo que cambiar por Benidorm.

**P:** Has usado muchos planos de seguimiento también.

**R:** Sí, de cámara en mano, donde la imagen está más nerviosa.

**P:** Además, hay muchos planos de interiores que llegan a ser muy claustrofóbicos.

**R:** Sí, está rodado en formato cuadrado de 1:4. Hay una parte muy dura en el retrato de esta mujer, una parte subjetiva de angustia que ella lleva interiorizada.

**P:** En este corto tiene gran importancia la actriz protagonista, Isa Feliu, que aparece prácticamente en todos los planos. ¿Había tomado algún referente a la hora de hacer el papel?

**R:** Para su trabajo de actriz buscaba referencias, pero no hemos pensado en ningún caso concreto de actriz. Es un personaje al límite y tuvo su trabajo de investigación para prepararse el personaje.

### 2.1.2 Sobre el cine alicantino

**P:** Has ejercido de productor de tus trabajos y has creado una productora. Háblame de esta faceta y de cómo resulta autoproducirse.

**R:** Como productor tengo la productora Jaibo Films, a través de la que producimos también otros trabajos, como el primer corto de David Valero, por ejemplo.

Respecto al hecho de autoproducirme, yo tengo mi socio, que es productor oficial y se encarga del diseño de producción, de la parte más económica, y yo me encargo de la parte de la producción más artística. Las tareas que desempeño en mi productora son la selección de proyectos y la parte más artística, de consulta.

Por ejemplo, cuando le estuvimos produciendo a David Valero *Los increíbles* (2012), estuve trabajando mucho el montaje con la montadora, haciendo el asesoramiento artístico.

**P:** ¿Crees que existe una industria del cine en Alicante?



**R:** Yo sé que hay otros cineastas que llevan también sus propias productoras, sin embargo, no podría decirte cuántas productoras hay.

**P:** ¿Existe un cine alicantino?

**R:** Conozco a gente del cine que está rodando en la provincia. En cada provincia hay unos cuantos directores. No sé qué decirte, porque depende de cómo entiendas tú eso de “cine alicantino”. Hay cineastas que viven aquí en Alicante, como David Valero, Ben Fernández, que producen sus cortos de animación, que están muy bien, Maxi Velloso y su grupo, Ángel Puado... hay mucha gente.

**P:** ¿Y existe una especie de afinidad entre todos los que dirigís?

**R:** Alicante es muy pequeña, yo creo que el quid de la cuestión es qué es el cine de Alicante: ¿hay cine valenciano?, ¿hay cine en Alicante, hay cine en Elche?

Creo que sí que se hace un cine en Alicante, cine muy interesante, pero industria como tal (coproducciones).

**P:** ¿Al final es solo una delimitación geográfica?

**R:** Hoy en día tú puedes hacer una película sin dinero, pero con una historia muy potente, y llegar a todo el mundo, en eso no hay límite.

Yo me considero un cineasta sobre todo del mundo. Las fronteras a mí no me gustan, yo soy de San Vicente, de Valencia, de España, del mundo y de la Vía Láctea. Las fronteras no son determinantes a la hora de hacer cine, desde mi punto de vista. Ves cosas que ha hecho un cineasta chino o uno filipino y te quedas alucinado. Ahora mismo estamos viviendo un momento muy importante en la creatividad en el cine, no solo en Alicante sino en Valencia y en toda España, un momento muy creativo y muy potente. No sé cómo seguirá de aquí a unos años, pero, para mí, estamos viviendo un buen momento. Artísticamente estoy hablando, no quiero decir de grandes producciones.

**P:** Y respecto al futuro de hacer cine en Alicante, ¿cómo lo ves?

**R:** Actualmente creo que tiene menos importancia el lugar donde estás, aunque también es más fácil estar en Madrid y tener una red de productoras y gente que está trabajando, puedes ganarte la vida más fácilmente. Pero hoy en día, dependiendo del tipo de cine que quieras hacer, si tienes una buena historia y cámaras y equipo decentes, puedes contar historias. Aunque sí, está esa parte que se dice de que la gente en Alicante solo hacemos

cine de autor independiente, pero es que no se puede llegar a producciones más grandes. Si hubiese seguido la Ciudad de la Luz, pues estarías hablando de otra cosa. Habrá que ver qué pasará en los próximos años.

## 2.2 Chema García Ibarra

Elche, 1980.

Director, guionista y productor.

Licenciado en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad de Alicante.

Tras sentirse atraído por el mundo del cine, comienza a realizar pequeños cortos con amigos y familiares en su ciudad natal, Elche.

Con el cortometraje *El ataque de los robots de Nebulosa-5* (2008) consigue una gran popularidad, siendo galardonado en 110 festivales de todo el mundo. (Cannes, Sundance...). De esta forma Chema logra establecerse como cineasta independiente a través de la realización de cortometrajes con un lenguaje, con unos temas similares, y con la ciudad de Elche como telón de fondo.

### 2.2.1 Sobre la obra

**P:** Naciste en 1980 en la ciudad de Elche y te licenciaste en Publicidad en la Universidad de Alicante. Luego empezaste a hacer cortometrajes en la década de los 2000. ¿Cómo surgió tu afición al cine?

**R:** Empecé a interesarme por ser cineasta gracias a un programa que hubo en la televisión pública española desde mediados de los 90 hasta principios de los 2000, que se llamaba *¡Qué grande es el cine!* y que llevaba un director de cine español, José Luis Garci, que cada lunes ponía un clásico de la historia del cine.

Lo que tenía ese programa de especial no era solamente que había la emisión de una película, sino que después, durante 45 minutos, se hacía un debate con críticos y cineastas.

Descubrí que me interesaba muchísimo ese debate. Hasta ese momento una película para mí era una especie de objeto de entretenimiento y, a raíz de ver aquel programa, descubrí que una película podía estar dentro de una escuela, que había un cineasta detrás al que le interesaban unos temas particulares y los desarrollaba a lo largo de una filmografía, que se había rodado de determinada forma por algún motivo.

**P:** Como cinéfilo te iniciaste con *¡Qué grande es el cine!* ¿Y como cineasta?

**R:** Empecé a apreciar el cine como espectador y a querer hacerlo simultáneamente. Yo iba al instituto y tenía una asignatura optativa llamada Imagen y Sonido que impartía un profesor de Biología aficionado al cine y a la fotografía. Era realmente cinéfilo y conocía algo con lo que yo no estaba familiarizado aún, que eran los cortometrajes, porque para él era muy fácil ponerlos en el horario de clase. Yo no había visto un cortometraje en mi vida, sabía que existían, pero no era algo que se pusiera en televisión. Ahí vi que se podían hacer estas películas cortitas y que yo podría intentar hacer alguna.

**P:** Teniendo en cuenta que la mayoría de directores hacen cortometrajes para pasar luego a realizar largos, tú eres un director que se ha mantenido bastante en el corto. Muchos no consideran el cortometraje algo a tener tan en cuenta.

**R:** Yo creo que eso ya se ha superado un poco. Ha habido muchos casos de cineastas consagrados en el largo que han vuelto a hacer cortometrajes sin ningún problema. Yo intento no utilizar la palabra “cortometraje” y prefiero hablar de “películas”.

**P:** Llegamos a 2008, cuando realizas *El ataque de los robots de Nebulosa-5*, que marcó un antes y un después en tu carrera. Cuéntame cómo fue hacer este corto para ti.

**R:** Yo estaba buscando una identidad como cineasta. Hasta ese momento solo había replicado a otras películas en cortos *amateurs* con amigos. Me pregunté qué podrían tener mis películas que solamente hubieran podido ser hechas por mí. Decidí entonces hacer algo en el sitio en el que vivía, con la idiosincrasia del lugar donde vivo, con las personas que me rodeaban, sin usar actores. Una película que solamente podría haber surgido de mí. Nunca hablamos de si es buena o mala, eso en realidad no me interesa, sino que esta película, si yo no la hago, no la hace nadie.

Los anteriores cortos que ya había hecho eran los típicos de un par de chavales que matan a uno. Ese tipo de corto, si yo no lo hago, lo hacen mil personas, porque son cosas que el cine ha estandarizado.

Así fue como empecé a pensar en la idea que luego fue ese cortometraje, que está hecho en mi casa, el protagonista es mi primo y contiene una serie de cosas que me interesan mucho como la ciencia-ficción y el contraste entre el humor y el drama o entre el humor negro y el drama divertido.

**P:** Sin embargo, no se trata únicamente de hacer un corto con tu familia, sino que está trabajado, tiene planos pensados: un uso constante de la toma fija (como en muchos de tus trabajos) y una particular estética con el uso del blanco y negro. ¿Lo utilizas para distanciar a los espectadores con lo que están viendo?

**R:** El distanciamiento, Bertolt Brecht... Pues... mira, no. Se hizo en blanco y negro por motivos que van más allá del distanciamiento, que es un concepto que, aun así, me interesa mucho. Se rodó en un formato de vídeo un poco básico, los colores eran muy feos, el uso del blanco y negro me daba más posibilidades expresivas para hacerlo más estético.

Se titulaba *El ataque de los Robots de Nebulosa-5* y yo quería que, si te enfrentabas al corto sin haberlo visto (solo a partir del título, la sinopsis, las imágenes) pareciese una obra de ciencia-ficción (como las de Ed Wood). Me gustaba esa especie de broma, de hacer creer al espectador que va a ver algo distinto de lo que luego le ofrezco. El hecho de usar imágenes en blanco y negro me ayudaba a pillar al espectador desprevenido (“Vamos a ver este corto que se llama así, que seguro que es una cutrez...”).

**P:** Nada más empezar este corto escuchamos una voz en *off*, recurso que va a ser muy importante en tu cine. ¿Te interesa para crear un contraste entre lo que se dice y lo que se ve?

**R:** Lo usé como herramienta práctica porque era la forma más sencilla de hacer esa película, que está hecha sin actores. Usar diálogos hubiese sido más complicado. El recurso de la voz en *off* lo he explotado ya bastante y no creo que lo vaya a usar más.

**P:** *Protopartículas* (2010) y *El ataque de los Robots...* se parecen mucho (blanco y negro, voz en *off*).

**R:** Sí. Tienen la misma textura, están narradas de una forma similar... *Protopartículas* tiene mejor calidad de imagen.

**P:** Están narradas como en viñetas. ¿Por qué usas este encuadre?

**R:** Pensaba en un encuadre que tuviera “peso”, que no fueran encuadres hechos a la ligera, sino que estuviera todo muy pensado. Para darle más peso a esos encuadres, intentaba que contuvieran la mayor cantidad de secuencia posible. Me gusta mucho eso del “peso”, porque me da la sensación de que tiene peso físico. Si en una película los planos pasan rápido son planos muy ligeros, se van volando.

Me gusta eso, intentar darle el mayor peso posible al encuadre introduciendo en él la mayor cantidad de secuencia, y, si esta se puede resolver en un solo un encuadre, mucho mejor.

**P:** A la hora de crear esta estética, ¿tiene algo que ver tu director de fotografía, Alberto Gutiérrez?

**R:** Gutiérrez fue el director de fotografía de los cortos que he hecho en formato digital. Entre los dos empezamos a ver este estilo. Yo iba con los encuadres muy pensados. Él es una persona que domina la técnica a la perfección y entre los dos fuimos aprendiendo cómo queríamos que fueran los cortos, hasta el punto de que, según íbamos haciendo películas, las referencias eran ya las propias películas que habíamos hecho antes. Intentar ir perfeccionando esta forma de narrar con uno o dos planos únicamente.

**P:** ¿Qué referencias visuales tienes a la hora de usar este estilo?

**R:** Bueno, Ulrich Seidl, Werner Herzog o Roy Andersson son directores como muy “centroeuropeos” que tienen este valor del encuadre.

**P:** ¿En España no se da?

**R:** Pues sí hay gente interesante. Santiago Lorenzo tiene una película, *Mamá es boba*, que tiene un montón de cosas que yo valoro muchísimo.

**P:** Volviendo a *El ataque de los Robots...*, utilizas recursos de comedia, toques de humor e ironía, pero, al mismo tiempo, es un relato triste, sobre la soledad de un chico que es diferente. ¿Hasta qué punto crees que es una comedia o un drama?

**R:** Yo me siento muy cómodo y liviano quitándome cualquier tipo de obligación de categorizar las películas en un género. No tengo ninguna necesidad de saber si es una comedia o un drama. Al final, eso son géneros como del videoclub. No hay ningún tipo de necesidad de hacer esas categorías ya, o al menos yo no la siento. Eso me libera mucho

a la hora de hacer películas: crear estas obras que están a mitad de géneros, estas comedias tristes o estos dramas divertidos.

**P:** ¿Hasta qué punto era importante hacer que la gente reflexionara?

**R:** Lo que yo quería era que la gente riese y se sintiese culpable luego de haberse reído, o estar destrozado por el corto porque es algo terrible y, al mismo tiempo, estar riéndote. Es justo ahí donde quiero llevar a la gente, donde no sabes muy bien qué tienes que hacer, ese tipo de películas transgénero que están atravesando todos los géneros, o postgéneros o antigéneros.

**P:** *Protopartículas* podría ser el relato de un viaje espacial de alguien que está en otro planeta. Ninguna de las personas que están alrededor del protagonista (que viste traje espacial) parece extrañarse. ¿Qué indicaciones diste a los actores?

**R:** Lo principal es que no son actores, eso es muy importante, que no tengan ninguna formación actoral ni cinematográfica. Lo que hago es que las instrucciones sean las mínimas. Les doy una serie de normas, que son que el plano no se corta nunca, pase lo que pase hay que seguir, aunque se equivoquen y me digan que corte, eso solo lo decido yo (por ejemplo, si a alguien se le cae algo, lo recogemos y seguimos, si se olvida una frase que digan otra). Eso hace que sucedan pequeños accidentes que aportan naturalidad, que es lo que yo busco. Intento que no se estudien el texto, que sepan las ideas generales y las digan con sus propias palabras.

**P:** No repites, entonces...

**R:** Si hay que repetir se repite, pero soy de quedarme con las primeras.

**P:** ¿Y con la voz en *off*?

**R:** Eso es otra cosa. No hay una interpretación delante de la cámara. En ese caso no suelo buscar tanto la naturalidad. Es más similar a cuando estás leyendo un cuento y es tu propia voz la que lee ese texto, el narrador no es exactamente un actor.

**P:** ¿Te interesan los fenómenos paranormales?

**R:** Me interesan las consecuencias que tienen en las personas que se ven envueltas en esos fenómenos, desde la persona que lo ve, hasta la persona que está al lado del que lo ha visto y no se lo cree, o hasta el que se lucra con un medio de comunicación que habla de esos fenómenos. Eso es lo que me interesa más que el fenómeno en sí.

**P:** Vamos ahora con *Misterio* (2013); en este corto aparecen elementos paranormales mezclados con la religión. ¿Estabas pensando en el Misteri d'Elx?

**R:** Totalmente. Si conoces el Misteri, es una representación de las últimas horas de la Virgen María, que es ya una anciana y decide morir y hace una especie de tránsito de lo terrenal a lo divino, subiendo en cuerpo y alma. Siempre me ha interesado mucho esa narración, que es una influencia bastante grande para la película, en la que también hay una especie de tránsito.

**P:** ¿Esta mujer está intentando seguir los pasos de la Virgen?

**R:** No, en realidad es una pobre mujer, inspirada en varias personas que conozco, trabajadores del calzado, que vive un poco precarizada y con una familia que quizás sea un problema más que un apoyo.

Me interesaba mostrar cómo en ese mundo muy doméstico se introducía, de forma totalmente natural, lo sobrenatural. Hay una persona que habla de la aparición de la Virgen y, sin embargo, no hay ningún tipo de sorpresa ante lo que está diciendo. Eso es algo que yo he vivido en el barrio de Carrús, que es un barrio de trabajadores del calzado. Recuerdo una amiga de mi abuela que se cruzaba con ella por la calle y le contaba “Esta tarde he ido a la carnicería, voy a recoger al chaval, luego voy a ir al curandero que me va a mirar, me va a hacer un sortilegio...”, es decir, como estaba inserto en una narración de cosas absolutamente banales algo sobrenatural, que ya deja de ser “sobre”, pues no hay nada fantástico y se vuelve entonces natural. A mí de pequeño me fascinaba, puesto que yo he sido siempre muy escéptico y me preguntaba cómo era posible que se hubiese insertado en la realidad esto de lo sobrenatural. El corto *Misterio* está inspirado en el encuentro con esa señora.

**P:** Dicen que haces ciencia-ficción costumbrista, ¿estás de acuerdo?

**R:** Sí, de hecho, creo que lo dije yo. Me gusta usar “ciencia-ficción doméstica” o casera. Creo que el término habla muy bien de los dos mundos que quiero unir: los conceptos cósmicos de la ciencia-ficción, con una persona en un taller cosiendo un zapato.

**P:** La religión está vista como algo que forma parte de la sociedad, sin su elemento espiritual.

**R:** Creo que, precisamente, como está tan metida en lo ordinario, ya no se ve como ningún tipo de fuga espiritual ni nada. La religión ya forma parte de algo superdoméstico, o al menos formaba, creo que se está diluyendo un poco.

**P:** En *Misterio* hay varios planos en los que se ve un escenario tan típico de Elche como es un taller de calzado. Hablemos de los escenarios que utilizas. En el final de *Protopartículas* aparecen muchos escenarios ilícitos.

**R:** Aparecen diferentes lugares de la ciudad de Elche, su parte más obrera, que es la que me interesa (concentrada en el barrio de Carrús, en el norte, un barrio de trabajadores del calzado). Las casas que aparecen al final de *Protopartículas* pertenecen a un antiguo barrio chabolista que está al norte de Carrús.

**P:** El hombre con el equipo espacial de *Protopartículas* está viendo entonces paisajes que te son conocidos de Elche, pero con otros ojos.

**R:** Sí, me gustaba poner en medio de un ambiente costumbrista, de barrio, a un astronauta. Y a todo el mundo le parece normal. Lo tratan como a un ciudadano más del barrio, un ciudadano más de la película, que no haya ningún tipo de sorpresas alrededor ni nada.

**P:** En *Uranes* (2013) salen los paisajes desérticos de la zona de Torrellano.

**R:** Sí, está filmado en la partida de Salades, al lado de Torrellano.

**P:** Se trata de un ambiente tranquilo que, sin embargo, esconde detrás una historia turbia. En esta película creas algunos planos en los que eludes la acción principal, más importante, y muestras en su lugar una puerta, un porche, lugares que serían plácidos si no fuera porque la voz en *off* nos está informando de cosas terribles.

**R:** Una vez más, es el contraste lo que me interesa. Hacer una escena de acción, pero lo que ves es una puerta, te lo está contando todo la voz. Creo que ese contraste le da misterio. Me interesa cómo el cine nos da esas posibilidades de crear una secuencia de acción con un plano fijo de la nada, con una puerta cerrada.

**P:** En un plano de la película se ve al fondo una montaña con una extraña forma piramidal. No sé si está elegido el lugar a propósito...

**R:** No eres el primero que me lo dice, pero es una casualidad. No se eligió el encuadre por eso, pero me gusta que esté. Tiene forma de la típica montaña que han hecho escalonada para cultivar, no es que sea nada misterioso.



**P:** Este plano que estamos comentando se repite posteriormente, pero desde otro punto de vista. Resulta curioso cómo has mantenido durante casi todo el metraje el uso de planos fijos y estáticos y cómo en el último cuarto de hora cambias y nos muestras lo que ya hemos visto, pero con el punto de vista de otra cámara. Este cambio coincide, además, con otro cambio como es el conocimiento de determinada información que antes desconocíamos.

**R:** La idea era hacer dos películas en la misma película: una es la que estás viendo y otra la que está haciendo el protagonista. Y conseguir dos sentidos distintos en lo que estás viendo: por un lado, esa historia familiar siniestra, y luego el relato de ciencia-ficción.

**P:** ¿Tú le diste la cámara a José Manuel (Ibarra, el actor) y le dijiste que grabase lo que quisiera?

**R:** No. Hay una simulación de que grababa, pero la cámara no estaba funcionando.

**P:** ¿Y sobre la canción que canta?

**R:** La canción te diré orgullosamente que la compuse yo. La letra loquísima también se la aprendió mi primo.

**P:** Cuentas la historia de una familia destrozada en la que hay secretos que sacar.

**R:** Había una apariencia familiar normal de la que luego vas descubriendo su turbiedad.

**P:** A la mujer del anciano la rodeas de elementos extravagantes, como esos grandes auriculares que le dan aspecto extraterrestre, o esos planos de ella metiendo las manos en vasos llenos de agua.

**R:** Lo mismo que ya hemos comentado antes, se trata de lo misterioso dentro de la cotidianeidad y su contraste. Luego todo tiene una explicación, aunque esta hace que todo sea incluso más extraño.

**P:** Hay un plano muy largo en el que el hombre del que abusaron de pequeño vuelve al lugar de su infancia. Decides crear un solo plano en el que vas mostrando esa duda: él llega en un coche, haces una panorámica hacia la derecha, luego hacia la izquierda y, de nuevo, a la derecha.

**R:** Ese plano es el más largo que he rodado nunca, recuerdo que duraba 14 minutos, y creo recordar que se hicieron solamente dos tomas y la que quedó al final fue la primera.

**P:** ¿Cómo se te ocurrió la idea para hacer *Uranes*?

**R:** Era un encargo. Se hizo para un canal de televisión llamado Calle 13, que seleccionó a trece cineastas. La idea era hacer una película en torno al número trece (rodaje en trece horas, con trece personas en el equipo...). Está hecha muy rápido porque la idea era esa. Calle 13 está especializado en *thriller* y policíacos y tenía que cumplir con esa temática, que a mí no es que me interesase demasiado. La idea surgió de cómo podía hacer una película que, a la vez, cumpliera ese encargo y me satisficiera a mí como persona que quiere hacer una película de ciencia-ficción.

¿Podía usar las mismas imágenes para hacer dos películas distintas? Fue el propio encargo el que generó que la película fuera así.

**P:** Al comienzo has usado fotos estáticas como modo de presentación. ¿Estas fotos, que tienen estética de los 80, son realmente de aquella época?

**R:** Son fotos reales de mi primo. Me interesaba mucho una en concreto, la última, en la que se ve, en una esquina, a una persona desconocida que está de espaldas y al borde de la foto. Me imaginé si sería posible que fuera un personaje más de la historia.

**P:** En el año 2016 participaste en un proyecto turco, que se llama *In the Same Garden*. ¿Qué te hizo participar en él? (con el fragmento *La disco resplandece*).

**R:** Fue una propuesta de una productora turca que seleccionó a 10 cineastas para hacer una película de episodios. Los cortos tenían que centrarse en las relaciones entre turcos y armenios, que antiguamente formaban parte del mismo país, pero sucedió el genocidio armenio y se enemistaron.

En esta propuesta quedaba todo muy abierto, hubo directores que simulaban la relación turco-armenia haciendo interactuar a una pareja, otros usaron solo colores...

Yo venía de hacer *Misterio*, que es un corto con muchas señoras mayores, y me apetecía mucho trabajar con adolescentes. Se me ocurrió la idea de juntar a un grupo de cinco chavales, que por ahí hubiera una chica armenia, un chico turco y que terminara el corto en una conmemoración que se hace en Alicante (allí se encuentra la asociación de armenios más grande de España). En el parque del Palmeral de Alicante, como iniciativa de esa asociación de armenios, hay un monolito (en forma de cruz) en recuerdo del genocidio (que no está reconocido por Turquía). La pelea del pueblo armenio es que se

reconozca que los turcos fueron los culpables del genocidio. Cada 19 de abril celebran allí un acto en recuerdo de ello.

Me reuní con la asociación de armenios de Alicante y les pregunté si a ese acto que hacen anualmente iban turcos (porque quizás quieran admitir su culpa) y me dijeron sorprendidos que no, que era imposible que asistiese ningún turco (de hecho, algunos, incluso, se dedicaban a boicotear el acto).

Decidí a raíz de ello hacer un cortometraje en el que un grupo de chavales hiciese un botellón, se lo pasasen bien y que en el grupo hubiese un chico turco y una chica armenia, y la película concluyera con los amigos asistiendo a ese acto, de manera que asistiese un turco.

**P:** ¿Una manera de confraternizar?

**R:** O no. Él no sabe muy bien lo que está pasando, tampoco importa. Los chavales están ahí porque están acompañando a su amiga y ya está.

**P:** La estética que utilizas en la escena de la discoteca improvisada, ¿estaba pensada para hacerla parecer irreal?

**R:** Puede ser. A diferencia de los anteriores cortos, este se rodó en celuloide, en 16mm. Con este formato, la película tiene una recepción muy especial a lo que son las luces artificiales, los neones, que se quedan plasmadas en el celuloide de una forma un poco fantasmagórica que me gusta y que el digital no consigue.

Me interesaba tener ese lugar oscuro iluminado solo por luces artificiales: hay unas zapatillas que brillan, alguien tiene una linternita de luces. Utilizar estos recursos para sacar la belleza.

**P:** Salvo *Misterio*, este es tu único corto en el que no usas la voz en *off*.

**R:** Este corto se basaba en el costumbrismo, con situaciones en las que no pasaba nada específico, solo los chavales hablando de sus cosas y haciendo su botellón. Me interesaba quitarme la parte argumental.

**P:** El corto está lleno de símbolos (quizás porque la cultura está llena de ellos).

**R:** Pero símbolos en tanto que yo he puesto algo para que signifique otra cosa, no. Hay elementos de la cultura egipcia (como las pirámides), pero responde más a una intención

plástica, no de significado. El tono de color tierra (dorados, marrones, naranjas), el secarral, que son elementos del lugar en el que está realizado, la Vega Baja. Este paisaje me interesaba mucho, que es como de *western*, pero español.

**P:** En este corto, al igual que en el último que has realizado, *Leyenda dorada* (2017), colabora como fotógrafo el también director Ion De Sosa. ¿Te ha influenciado en algo?

**R:** Sí, en bastantes cosas. Principalmente en lo relacionado con la visión de un encuadre, más elaborado todavía que como yo lo pensaba antes. Él está especializado en el rodaje con celuloide, y conocer cómo trabajaba él me ha servido para iniciarme en el rodaje con este tipo de material.

**P:** ¿Se sigue usando?

**R:** Sí, claro. Yo acabo de realizar un largo en 16mm (*Espíritu Sagrado*). Se utiliza actualmente, sobre todo en videoclips y anuncios.

**P:** ¿Y qué más puedes comentar de este corto?

**R:** *Leyenda dorada* es mi trabajo menos narrativo, el protagonista no es una persona, sino que es un objeto, una piscina, y lo que hay alrededor de ella. Hay mucho misterio en saber lo que está sucediendo, aunque la película, en realidad, no va de eso, sino de dejarte impregnar por la atmósfera misteriosa y hechizante que se desprende.

### 2.2.2 Sobre el cine alicantino

**P:** ¿Para ti, “cine alicantino” quiere decir algo?

**R:** Es solo una delimitación geográfica. Quizás existe una manera de hacer y de ver el cine y la cultura que tiene que ver más con el Levante (Murcia, Alicante, Valencia), que puede, a su vez, tener algo en común con Túnez, el norte de África o Italia. Esa especie de carácter Mediterráneo, quizás por ahí se puedan encontrar algunas similitudes.

**P:** Y respecto a la industria alicantina del cine, ¿sigue siendo bastante precaria?

**R:** Depende con qué la compares. Pero es una obviedad que el lugar en el que están concentradas gran parte de las industrias son las capitales estatales.

**P:** ¿Y se puede hacer algo desde Alicante o Elche?

**R:** Bueno, yo no he hecho otra cosa. Para hacer el tipo de cine que yo hago, que se basa mucho en el costumbrismo, el hecho de trabajar en Elche no lo considero nada perjudicial, al contrario, es una ventaja. Conozco a mucha gente que hace el mismo tipo de cine que hago yo, que viven en grandes capitales y lo pasan mucho peor que yo para hacerlo.

**P:** Y te has autoproducido. ¿Cómo es autoproducirse?

**R:** No tiene mucho misterio; al final, un productor no resulta ser alguien que tenga dinero, sino quien lo consigue, lo gestiona. En España están las ayudas, las televisiones, las coproducciones internacionales... hay muchas formas. Un productor es el que gestiona todos esos trocitos de financiación y los pone al final en la película.

**P:** A la hora de hacer tu primer largo has utilizado a varias productoras...

**R:** Porque es una película de un millón y medio de presupuesto y, evidentemente, está implicada TVE, Movistar +, el Ministerio de Cultura español, francés y turco. Evidentemente, tenía que encargarse de ello gente profesional, una productora.

**P:** ¿Existe una sintonía entre los cineastas de la provincia de Alicante? ¿Una especie de industria?

**R:** Sí, al final el cine requiere pedir muchos favores. Siempre hay que ayudar porque muchas veces tú vas a ser también ayudado. No existe nada parecido a una competición, afortunadamente. No hay ningún tipo de mentalidad competitiva, lo que hay es mucha comunidad, no solo en Alicante, sino dentro de lo que es el cine independiente. Al final, uno se va uniendo con la gente que quiere hacer un cine similar al tuyo.

Creo también que, con la pandemia reciente del Covid, el lugar físico está desapareciendo y se van diluyendo también estas fronteras que separan el cine. Actualmente, aquello que se decía antes de que para hacer cine tenías que ir a Los Ángeles quizás ya no sea tan necesario.

### **3. CONCLUSIONES**

Una vez leídas las entrevistas, se pueden establecer mejor las líneas de unión entre ambos autores y su relación-pertenencia al ámbito geográfico en el que se les ha inscrito. Como se habrá podido comprobar, el hecho de llevar el atributo de “alicantino” en sus obras no pasa de ser un elemento más, que define el paisaje en el que se desarrollan sus historias y le imprimen un determinado carácter, aunque sea a través del estilo de vida de los personajes. Sin embargo, y como los propios autores han señalado, este carácter es algo circunstancial: si algo les une más allá de su territorio es su forma de ver el cine alejada de lo convencional y la búsqueda nuevas formas, aquello que, con menor o mayor fortuna, realizan los cineastas independientes.

En el caso de García Ibarra, con unas pautas visuales más marcadas, basadas en utilizar un estilo de plano habitualmente fijo y contemplativo, situando su cámara en aquellos lugares y momentos que otros hubiesen obviado; en el de Aliaga, siguiendo un camino más variado estilísticamente, pero tratando siempre de cuidar la estética fotográfica (que parte de su afición por el cómic y la fotografía), además de centrar su atención en los seres humanos que pueblan sus imágenes, tanto en los documentales como en las ficciones.

Se establecen también algunos paralelismos temáticos, parece ser que de forma inconsciente: una atracción hacia lo sobrenatural y lo inusual que puede partir de la idea de ofrecer un cine alejado de las convenciones genéricas, donde la cotidianidad se mezcla con el fantástico y donde un género tan realista como el documental puede contener trazos de ciencia-ficción.

Otro aspecto interesante sobre el que se pueden sacar conclusión una vez realizadas ambas entrevistas es que sí que existe un vínculo entre los alicantinos que hacen cine (de hecho, en un determinado momento, Aliaga cita a Chema como un referente a tener en cuenta), de manera que, además de establecerse entre ellos un diálogo de colaboración profesional (a través de ayudas en las producciones, estableciendo coproducciones Jaibo Films con algunos trabajos de Ibarra), existe también un lenguaje cercano en la manera de hacer cine. Aliaga comenta, con relación a *El cuarto reino*, que buscaba crear un ambiente de extrañeza cercano a la ciencia-ficción dentro de un lugar real, aspecto que tiene mucho en común con el cine de Ibarra.

Además, se encuentra en ambos la búsqueda de nuevas formas de grabar que se alejan del tradicional plano-contraplano. Chema explica que lo que a él le gusta es que sus planos tengan “peso”, es decir, en lugar de cortar la escena en distintos planos opta por dar una

continuidad a la toma. Esto obliga a los espectadores a situarse fuera de su hábitat común y a imaginar en muchas ocasiones aquello que el director no nos muestra.

De una forma diferente, pero buscando también un estilo diferenciador, Aliaga opta también por dejar “respirar” los planos, aunque, en su caso, como él mismo ha comentado a lo largo de la entrevista, el elemento primordial de la creación, aquello que le da sentido y atmósfera, es el montaje, la manera en la que juntas las piezas que has realizado para darle un sentido.

Son, pues, dos formas de hacer cine que se alejan de lo convencional y que dialogan entre ellas. Estas maneras de hacer cine parecen querer trascender su lugar de origen, Alicante (que era el punto de partida de este trabajo), para llegar a la conclusión de que, más que existir una forma alicantina de hacer cine, existe un cine independiente internacional, que tiene varias formas de hacer cine, pero que establece entre sus integrantes una especie de diálogo. Por las declaraciones de ambos directores se puede extraer que el cine alicantino será independiente o no será (al menos por el momento).

Para finalizar, hay que añadir que, al empezar este trabajo, no tenía en mente los nombres de estos dos realizadores. Aquello que buscaba era dar a conocer e investigar sobre un tipo de cine que suele permanecer oculto: el que se realiza en provincias como Alicante, que, a pesar de contener todos los elementos para haber desarrollado una fructífera industria, ha quedado en directores individuales que, movidos por su empeño, han conseguido seguir trabajando.

#### **4. ANEXOS**

El presente anexo contiene los enlaces a las entrevistas realizadas para este trabajo:

Adán Aliaga (solo audio)

<https://drive.google.com/file/d/1dXZNy4z49cP6YRjPVh5f790FEOk42D7K/view?usp=sharing>

Chema García Ibarra (vídeo)

[https://drive.google.com/file/d/1DzKkzF3Kb2qhx5aiuuiFCa-ToV\\_58i6/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1DzKkzF3Kb2qhx5aiuuiFCa-ToV_58i6/view?usp=sharing)





## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Cantavella, J (1996). *Manual de la entrevista periodística*. Ed. Ariel.
- Caro, J (2019). *El cortometraje está muy vivo en Alicante*. Artículo publicado en el periódico digital *Alicante Plaza*.
- Dopazo, A. (1997). *La provincia, un sugestivo plató cinematográfico*. Artículo publicado dentro de la revista *Canelobre*. Instituto Juan Gil Albert / Diputación de Alicante.
- Gasca, L. (1998). *Un siglo de cine español*. Ed. Planeta.
- Huesca, P. (2019). *Los cines de Alicante*. Ed. Sargantana.
- López, P. (2011). *Alicantinos en el cine. Cineastas en Alicante*. San Vicente: Ed. Club Universitario.
- Narváez, D. (2000). *Los inicios del cinematógrafo en Alicante*: Ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana/ Instituto Juan Gil Albert.
- Revista *Canelobre*. (1997). *Alicante, cien años de cine*. Instituto Juan Gil Albert / Diputación de Alicante.
- VV.AA. (2016) *Alicante se rueda (1902-2014)*. Instituto Juan Gil Albert/ Museo de la Universidad de Alicante.
- VV. AA (1990). *Jornadas Cajalicante de Cine Amateur*.

## 6. FILMOGRAFÍA

- Aliaga, A, Giménez, J, Zapata, X (productores) & Aliaga, A (director) (2006). *La casa de mi abuela* [cinta cinematográfica]. España: Ignacio Benedeti Cinema, Salto de Eje.
- Aliaga, A, Giménez, J, Molina, M, Zapata, X (productores) & Aliaga, A, Giménez, J (directores) (2010). *Esquivar y pegar* [cinta cinematográfica]. España: Nadir Films, Jaibo Films.
- Aliaga, A, Feliu, I, Molina, M (productores) & Aliaga, A (director) (2020). *Peus i cors* [cinta cinematográfica]. España: Jaibo Films.

Barquín, J, Espinosa, MC, Rancaño, JL (productores) & Aliaga, A (director) (2018). *Fishbone* [cinta cinematográfica]. España: Jaibo Films, Kinatro, La Dalia Films.

Barriera G, Feliu, I (productores) & Aliaga, A, Lora, A (directores) (2019). *El cuato reino. El reino de los plásticos* [cinta cinematográfica]. España: Jaibo Films

Benedeti, I, Giménez, J, Molina, M, Zapata, X (productores) & Aliaga, A (director) (2009). *Estigmas* [cinta cinematográfica]. España.: Ignacio Benedeti Cinema, Jaibo Films, Nadir Films, Salto de Eje.

Erbany, M (producer) & García, C (director) (2019). *La disco resplandece* [cinta cinematográfica]. España-Turquía: Erbay Medya ve Prodüksiyon, Otto Films, Moviebar.

Frade, S, Giménez, J (productores) & Aliaga, A, Valero, D (directores) (2014). *El arca de Noé* [cinta cinematográfica]. España: Nadir Films, Jaibo Films, Kamestudio, Polars Films, Frida Films.

García, C (producer) & García, C (director) (2008). *El ataque de los robots de Nebulosa-5* [cinta cinematográfica]. España: Chema García Ibarra.

García, C (producer) & García, C (director) (2009). *Protopartículas* [cinta cinematográfica]. España: Chema García Ibarra.

García, C, Díaz, L (productores) & García, C (director) (2013). *Misterio* [cinta cinematográfica]. España: Chema García Ibarra.

Romeo, L, Frade, S (productores) & Aliaga, A (director) (2011). *La mujer del Eternauta* [cinta cinematográfica]. España: Frida Films.

Viana, H, Maqueda, P (productores) & García, C (director) (2013). *Uranes* [cinta cinematográfica]. España: Calle 13 Universal.