

El sello del estilo visual de Dick Pope y Mike Leigh: análisis de su obra cinematográfica

Laura CORTÉS-SELVA
Universidad Católica San Antonio (Murcia)
Lcortes@ucam.edu

Resumen:

El estilo visual como parte integrante del estilo cinematográfico, revela la necesidad de reflexionar sobre lo que otros creadores cinematográficos –como el director de fotografía– aportan a un filme. Para ello, se analiza el estilo visual de la obra del director de fotografía Dick Pope junto al director Mike Leigh. En primer lugar se establecen las bases teóricas que definen la estilometría, el estilo visual y las variables fotográficas cuantificables que lo componen. Se realiza –posteriormente– un análisis con una metodología que hibrida la aproximación cualitativa con la cuantitativa.

Palabras Clave: Estilo visual; comunicación visual; fotografía cinematográfica.

The visual style of Dick Pope and Mike Leigh: An analysis of their films.

Abstract:

Visual style as part of cinema style reveals the necessity of considering what other cinema creators –like cinematographers– provide to a film. For though, visual style of Dick Pope and Mike Leigh films is analyzed. Firstly, theoretical basis that define stylometry, visual style and quantifiable photographic variables that are part of it, are established. Later on, with a methodology that combines a qualitative and a quantitative approach, an analysis is conducted.

Key Words: Visual style; visual communication; cinematography.

Referencia normalizada:

Cortés Selva, L. (2013) El sello del estilo visual de Dick Pope y Mike Leigh: análisis de su obra cinematográfica. *Historia y Comunicación Social*. Vol. 18 N° Especial Octubre. Págs. 491-501.

Sumario:

1. Introducción. 2. Metodología 3. El estilo cinematográfico: origen de la definición del estilo visual. 3.1. El sello del director de fotografía en las obras cinematográficas. 4. Análisis. 5. Conclusiones. 6. Referencias Bibliográficas. 7. Notas.

1. Introducción

La escasa reflexión teórica en relación a la práctica cinematográfica, junto con la consideración del director del filme como único autor de la obra audiovisual se encuentran entre las causas principales que promueven esta investigación.

La consideración del cine como un arte colaborativo nos lleva a reflexionar sobre la impronta que otros creadores –como los directores de fotografía– imprimen en las obras audiovisuales en las que participan.

Este estudio defiende la hipótesis de que el director de fotografía Dick Pope y el director de cine Mike Leigh son co-autores de un conjunto de obras audiovisuales en las que imprimen un sello propio caracterizado por unos patrones comunes que se repiten y que definen su estilo visual. Para ello, se analizan las ocho películas en las que participan ambos autores: *Life is sweet* (1990), *Naked* (1993), *Secrets & lies* (1996), *Career girls* (1997), *Topsy-Turvy* (1999), *All or nothing* (2002), *Vera Drake* (2004) y *Happy go lucky* (2008).

La continuidad de su obra cinematográfica, así como la excelencia del director de fotografía Dick Pope, demostrada a través de los numerosos premios recibidos en festivales especializados, son las principales causas que justifican la elección de estos creadores.

La búsqueda del estilo visual propio de Dick Pope y de Mike Leigh es uno de los objetivos principales de esta investigación. Para ello, se buscan aquellos patrones comunes revelados a través de un análisis exhaustivo del conjunto de su obra.

Para abordar esta investigación es necesario –en primer lugar– desarrollar un corpus teórico en el que se define el estilo cinematográfico, así como el estilo visual y la fotografía cinematográfica. Posteriormente se exponen los resultados obtenidos mediante el análisis efectuado, así como las conclusiones derivadas del mismo.

2. Metodología

La metodología empleada en esta investigación híbrida lo cualitativo con lo cuantitativo. La metodología cualitativa está presente en la amplia revisión de los principales autores que estudian el estilo cinematográfico, y que son el fundamento para sentar las bases teóricas que se precisan para abordar el análisis.

En el caso del análisis de la obra conjunta de Dick Pope y Mike Leigh, se ha combinado la metodología cualitativa a través del análisis exhaustivo de revistas especializadas como *American Cinematographer* (referente internacional en cuanto al desarrollo tecnológico y sus principales aplicaciones expresivas en los filmes), y la metodología cuantitativa con base estadística, que permite analizar las variables fotográficas –plano a plano– de los filmes abordados.

Es necesario añadir que para abordar el análisis, los filmes escogidos deben encontrarse en un soporte similar, ya que sólo así es posible comparar los resultados obtenidos de un modo preciso. En esta investigación, y aun conociendo las limitaciones inherentes al DVD, se ha optado por este formato –entre otras causas– debido a la

posibilidad de encontrar todos los filmes en dicho soporte, así como a la sencillez en el acceso a sus archivos.

Las características fotográficas medibles y únicas de los planos que construyen cada filme, ha sido determinante para su elección como unidad de análisis. El procedimiento ideal sería analizar la totalidad de los planos que componen un filme, no obstante, la exhaustividad del análisis planteado provoca que dicho propósito sea desmesurado para los objetivos de esta investigación. De ahí que la estadística haya supuesto una herramienta indispensable, ya que con ella, es posible calcular la cantidad de planos que es necesario analizar –de forma aleatoria en cada filme– para que los resultados sean extrapolables a la totalidad de los mismos (Pérez, 2009).

La tabla 1 refleja con detalle, el total de planos que cada filme posee (también denominado Universo Objeto de Estudio), la cantidad de planos que es necesario analizar o muestra, y el error muestral que se deriva del tamaño muestral calculado.

Tabla 1

Título del filme	Universo Objeto de Estudio (UOE) (Número total de planos de cada filme)	Muestra (Planos a analizar)	Error muestral (errores parciales y totales)
Life is sweet	598	210	5,45%
Naked	950	242	5,44%
Secrets and lies	1086	241	5,57%
Career girls	966	243	5,44%
Topsy-Turvy	1525	268	5,44%
All or nothing	909	239	5,45%
Vera Drake	896	238	5,45%
Happy-go-lucky	952	242	5,44%

Fuente: Elaboración propia

Las variables que definen el estilo visual y que son responsabilidad del director de fotografía son aquellas en las que están presentes la cámara y la iluminación.

Específicamente derivadas de la cámara cinematográfica, se contempla la escala de plano o la altura y anchura del encuadre, para lo que se recurre a la metodología propuesta por Salt (<http://www.cinematics.lv/salt.php>), que posee como referencia a la figura humana. De ahí que se estudie el plano detalle o PD, que muestra el detalle de una parte concreta de la figura humana o un objeto. En el PPP o primerísimo primer plano, el encuadre se centra específicamente en la cabeza de la figura humana. PP es un primer plano acotado por la cabeza y los hombros del personaje. Un primer plano medio o PPM incluye hasta la cintura del personaje, y el PM o plano medio, desde debajo de la cadera. PA corresponde a un plano americano que muestra el cuerpo del personaje desde las rodillas. Un plano general o PG abarca la totalidad de la figura

humana, frente al plano general largo o PGL, en el que la citda figura humana aparece conun tamaño reducido en el encuadre.

Es necesario añadir que para los planos en los que conviven diferentes tipologías porque se produce un desplazamiento de la cámara y/o de los actores, se ha creado la tipología denominada “varios”. Las dimensiones del encuadre al inicio del plano, en su mitad y al final, han sido los factores que se han tenido en cuenta para su cuantificación.

La variable que alude al movimiento de cámara, especifica aquellos desplazamientos que están presentes con mayor énfasis. Las categorías que se contemplan están inspiradas –con ciertas modificaciones– en las que propone Salt (<http://www.cinematics.lv/salt.php>). Principalmente incluyen desde el estatismo de la cámara hasta los movimientos más complejos. De este modo se contempla la ausencia de movimiento, la panorámica (horizontal, vertical, y la que combina ambas), la cámara al hombro, el desplazamiento de la cámara (de derecha a izquierda, hacia delante o hacia atrás, hacia arriba o hacia abajo, y circular).

Otras variables fotográficas analizadas, y relacionadas con la cámara cinematográfica son el formato de grabación (vídeo o celuloide). En el caso del vídeo, se considera si es analógico o digital, y si se trata de emulsión, si es 35 mm., 16 mm., 8 mm., etc., su sensibilidad, si es específico de luz de día o de tungsteno, y si es color o blanco y negro. Las características de las ópticas empleadas como su distancia focal o apertura de diafragma, así como la utilización de diferentes filtros, también se tienen en cuenta para el análisis.

En referencia a la iluminación, se analiza el brillo de la imagen, la calidad de la luz, así como su naturaleza artificial o natural.

El empleo del Internegativo Digital (ID)¹, sus principales aplicaciones, así como la existencia de procesos de laboratorio, forman parte de las variables fotográficas relacionadas con la postproducción cinematográfica.

3. La estilística cinematográfica: punto de partida de la definición del estilo visual

Colin Burnett (2008, 127-149) destaca como las tres escuelas más importantes que estudian el estilo cinematográfico: la británica, la francesa y la norteamericana.

La escuela británica encabezada por Perkins (1997) –y que en la actualidad continúan autores como Gibbs (2002) y Buckland (2006)– confía en la capacidad espectral para percibir la unidad orgánica de la forma y del contenido del filme.

Burch (1969) lidera la escuela francesa, cuyos postulados se inspiran en la semiología de Christian Metz de los años sesenta, y que continúa Bellour (1966: 161-178)

quien aporta una dimensión analítica focalizada en el estudio detallado y en la descripción de textos que ejemplifican los estilos de los autores.

La escuela formalista norteamericana liderada por Bordwell (2007, 2006, 2005, 1997), se centra desde sus inicios, en la evolución del estilo cinematográfico. Entre las influencias de esta escuela se encuentra la obra de Salt (1992), quien define el estilo como un fenómeno relacional en el que, para hacer afirmaciones sobre normas e innovaciones, es prioritario el estudio específico de una cantidad significativa de filmes. Centrado en las contribuciones que cada creador aporta en sus obras, plantea un método de análisis estadístico que permite el estudio de las variables cuantificables que conforman el estilo cinematográfico.

Influídos por Salt y por el esquema problema-solución propuesto por Gombrich y aplicado a la historia del arte, la escuela neoformalista introduce –posteriormente– la intencionalidad de los creadores cinematográficos como potenciadora del cambio estilístico. Por lo tanto, es un requisito indispensable analizar las elecciones llevadas a cabo por los creadores al enfrentarse a un problema en la práctica cinematográfica, para crear una historia que refleje la evolución del estilo cinematográfico.

Bordwell (1997: 4-11) se centra en detectar y explicar patrones que identifiquen el cambio y la continuidad en la estilística, ya que define el estilo cinematográfico como el empleo sistemático y significativo de los elementos formales de la puesta en escena. Las opciones por las que se decantan los creadores cinematográficos y que están sometidas a limitaciones históricas, presupuestarias y narrativas, configuran su estilo.

Bordwell & Thompson (1995: 334-338) insisten en que aunque el estilo también es generador de significado, no todo rasgo estilístico significa.

El término puesta en escena o *mise-en-scène* –de origen teatral– se extiende a la forma cinematográfica y hace referencia –según autores como Bordwell y Thompson (1995: 145-146) o Gibbs (2002: 5)² a ciertos elementos como la iluminación, el decorado, el vestuario o el comportamiento de los actores.

La puesta en plano o *mise en shot* es introducido por Sergei Eisenstein para diferenciar los elementos presentes en el plano cinematográfico y que forman parte de las cualidades intrínsecas del cine, de aquellos pertenecientes a la escena teatral: “If *mise en scène* means staging on a stage, the arrangement of the stage, then staging in the shot let us henceforth call *mise en shot*” (Nizhny, 1962: 139).

La teoría de la práctica cinematográfica es el modo más preciso para determinar los elementos que dependen de cada autor cinematográfico de modo individual –o que comparten con otros creadores– lo que posibilita el análisis exhaustivo del estilo de cada uno de los creadores que participa en una producción cinematográfica.

Tradicionalmente focalizado en el estudio de los directores de filmes, Petrie (1996: 2) especifica que la discriminación de las aportaciones de otros creadores audiovisua-

les –como el director de fotografía– empobrece la reflexión sobre elementos importantes de la forma cinematográfica.

3.1. El sello del director de fotografía en las obras cinematográficas

El estilo visual de una obra cinematográfica es responsabilidad del director de fotografía. Su ámbito creativo se divide entre el diseño de la luz y –dependiendo del ámbito geográfico– de la cámara. El director de fotografía se apoya en un conjunto de profesionales que conforman su equipo, y que le ayudan a ejecutar su concepción o universo estilístico. Por lo tanto, el director del filme discute con los diferentes jefes de equipo todas las cuestiones relativas a la construcción del filme, y acepta o rechaza las propuestas realizadas en torno al estilo visual. No obstante, el diseño o concepción en cuanto a idea, de la fotografía cinematográfica de un filme, forma parte de la expresión artística del director de fotografía. Por lo tanto, es posible analizar la impronta o sello que otros creadores –además del director– imprimen en sus obras.

“La forma particular, personal e intransferible, aunque sí imitable [...] que un creador tiene de plasmar consciente o inconscientemente su aportación personal en todos y cada uno de los elementos confortantes de ese todo que llamamos obra y que como tal, nos permite tomarla como objeto de nuestro estudio”. (Caldevilla, 2005).

Para abordar el estudio que cada autor imprime en una obra cinematográfica es necesario conocer los elementos con los que se expresa y que distingue a los departamentos de una producción audiovisual: “para comprender la forma en cualquier arte debemos estar familiarizados con el medio que utiliza” (Bordwell y Thompson, 1995: 144).

La consideración del cine como un arte coral, presente en esta investigación, provoca que se plantee la teoría de la práctica cinematográfica como una aproximación más certera para determinar los medios de los que dispone cada agente creador de una producción cinematográfica.

Este estudio se centra en el medio que controla el director de fotografía, en exclusiva o compartido con el director del filme. El estilo visual se define como el grupo de elecciones tanto conscientes como inconscientes que el director de fotografía idea, y que hace referencia a los elementos técnicos vinculados con la iluminación y el diseño de cámara cinematográficos.

El análisis de la obra completa de uno o de un conjunto de creadores es determinante para averiguar la existencia de variaciones y constantes en el desarrollo de la misma.

4. Análisis

El análisis de la obra conjunta llevada a cabo por Mike Leigh y Dick Pope indica que el director de fotografía se inserta dentro de la tradición europea, ya que planifica tanto la iluminación cinematográfica como el diseño de cámara.

En el ámbito de la iluminación cinematográfica, Pope es un director de fotografía que se caracteriza por justificar las fuentes de luz en sus obras. No muestra una inclinación estilística hacia el empleo exclusivo de una calidad lumínica concreta (en relación a la suavidad o dureza de las fuentes), ni en cuanto a la artificialidad o naturalidad de la luz, sino que hibrida ambas en función de la narración. No obstante, supone una excepción en el conjunto de su obra el filme *Topsy-Turvy*, puesto que no existen elementos que formen parte del decorado que permitan justificar las fuentes de luz. La práctica totalidad de la película transcurre en un recinto teatral y por lo tanto, cada escena es iluminada artificialmente.

El universo lumínico del tándem Pope-Leigh es mayoritariamente oscuro. La clave baja está presente de modo sobresaliente en tres de sus ocho películas que –además– se suceden cronológicamente: *Topsy-Turvy*, *Vera Drake* y *All or nothing* (aunque ésta última es anterior a *Vera Drake*). Es curioso que –*Naked*– la obra más nihilista desde el punto de vista narrativo de toda su carrera, sea el cuarto filme más oscuro de toda su filmografía.

Constituye un patrón presente en su obra, si consideramos la primera película y la última, el descenso del brillo medio, patrón similar al de los filmes hollywoodienses de los últimos 75 años. Dicha tendencia se invierte aumentando el brillo medio, si tenemos en cuenta el inicio y el final desde el punto de vista narrativo, de cada filme de forma individual.

Los resultados obtenidos en cuanto a los elementos que forman parte de la cámara cinematográfica nos hablan de un sello estilístico que se caracteriza en primer lugar por el empleo sobresaliente de planos medios y primeros planos, dado que las tipologías más utilizadas de mayor a menor son: PPM, PM y PP. Frente a ello, destaca al escasa utilización de los planos generales y de los planos detalle (PGL, PD y PG).

En segundo lugar, predomina el estatismo de la cámara, y los escasos desplazamientos presentes destacan por su sencillez: panorámica horizontal con el 7,9%, vertical con el 5,2%, y la cámara al hombro con el 4,2%. En este sentido sobresale del resto de la filmografía *Career girls*, por la alta presencia de movimientos de cámara en comparación con el resto de películas.

Su obra tampoco se caracteriza por la utilización constante de un modelo de cámara cinematográfica, sino que lo varía en función del objetivo narrativo.

Emplea mayoritariamente el formato de 35 mm., aunque entre las excepciones se sitúan *Happy-go-Lucky* y *Vera Drake*. En la primera elige el Super 35 mm. e incluye algunas escenas con soporte videográfico, y en la segunda escoge un formato poco común en la exhibición de cine comercial –el Super 16 mm.– no sólo por cuestiones

económicas, sino porque las características del mismo ayudan a crear una atmósfera más próxima a lo narrado en el filme.

Las películas analizadas destacan por el empleo mayoritario de una relación de aspecto panorámica de 1.85:1, aunque los primeros filmes *Life is sweet* y *Naked*, más focalizados a su exhibición televisiva, poseen dimensiones más cuadradas (1.66:1), y su último filme *Happy-go-Lucky* destaca por sus proporciones más panorámicas que el 1.85:1, es decir, 2.35:1.

No se decanta por un rango determinado de ópticas (teleobjetivas, angulares, normales), ni por una distancia focal (fija o variable), así como tampoco están presentes ópticas especiales que ofrecen resultados pictóricos e irreales. Resulta una excepción la utilización del teleobjetivo antiguo —Cooke Classic de 152 mm.— para los primeros planos de *Topsy-Turvy*, utilizados con la intención narrativa de trasladar al espectador a la época que se narra en el filme.

El sello autorial que Pope y Leigh imprimen en su obras en relación al celuloide, se caracteriza por la emulsión en color equilibrada para luz de tungsteno, con una sensibilidad máxima de 500 ISO. Emplea como máximo tres emulsiones de diferentes características que ofrecen resultados realistas, nunca teatrales ni espectaculares. Tampoco los escasos filtros que aplica en sus obras suelen ofrecer ese tipo de resultado, sino que simplemente corrigen la temperatura de color, y en ocasiones difuminan la imagen.

El estilo visual relacionado con los elementos que el director de fotografía controla en la postproducción, en el caso de Dick Pope, no se caracteriza por una aplicación sistemática de procesos especiales, ni en el entorno analógico ni en el digital. De hecho, en los procesos analógicos llevados a cabo en el laboratorio, Pope aplica en exclusiva en dos de sus filmes (*Naked* y *Career girls*) un proceso denominado *bleach by pass*, que consigue intensificar el negro de la imagen, aumentando el contraste y produciendo un descenso de la saturación. En el caso de la postproducción digital Pope emplea el *Intermediate Digital* para obtener la máxima calidad en el cambio de formato de filmes como *Vera Drake* (cambia del formato de Super 16 mm. al de 35 mm.) y *Happy-go-Lucky* (Super 35 mm.).

5. Conclusiones

El estilo visual de Dick Pope en las obras cinematográficas junto a Mike Leigh configura o define su estilo fotográfico junto al citado director.

Se puede afirmar —en primer lugar— que Pope es autor de la fotografía cinematográfica y co-autor —junto a Mike Leigh— del conjunto de los filmes analizados.

El objetivo del estilo visual de Dick Pope no es la consecución de una marca estilística estridente, producir un impacto visual evidente causado por el empleo de elementos fotográficos que produzcan un resultado teatral, irreal o espectacular. El

resultado de sus imágenes denota la búsqueda de una fotografía que se sitúe al servicio de la narración cinematográfica.

La sencillez e invisibilidad de los elementos técnicos relacionados con la fotografía, presentes en su obra, reflejan un estilo alejado del lucimiento del autor de la misma.

Las características expuestas no implican que Pope y Leigh se decanten por un estilo naturalista (entendido el término como lo que los sentidos perciben como real), en cuanto a la no intervención mediante los recursos expresivos que forman parte de la fotografía cinematográfica.

Su estilo visual se caracteriza por prestar una especial atención sobre las caras de los actores, en sus diálogos y movimientos, no en la acción propiamente dicha. Este hecho junto al estatismo de la cámara, provoca que el espectador tenga que decidir hacia dónde fijar la atención. Al encontrarse la cámara al servicio de los personajes y de sus acciones, el espectador se sitúa como observador y no como participante de la acción.

La preeminencia del inmovilismo de la cámara convierte su estilo en contrario a la tendencia imperante –especialmente en el cine comercial norteamericano– que muestra especial interés en enfatizar los movimientos de cámara de modo superlativo.

El tándem Pope-Leigh posee un estilo visual caracterizado por el empleo de la emulsión cinematográfica de 35 mm., en color y específica para luz de tungsteno. No aplica más de tres celuloideos diferentes, y prevalece la relación de aspecto panorámica de 1.85:1.

Su estilo se caracteriza por hibridar diferentes modelos de cámara y de ópticas cinematográficas, de acuerdo con el contenido de la narración.

Del mismo modo, sí se decanta hacia la utilización de aperturas de diafragma más bien abiertas, que por un lado limitan la profundidad de campo, pero por otro no necesitan niveles lumínicos tan altos como las aperturas más cerradas.

El estilo lumínico de Pope se caracteriza por la justificación de las fuentes lumínicas, la hibridación de la luz natural y la artificial, y de la iluminación suave y dura. La clave baja en la que prevalecen los tonos oscuros –propia de películas del género dramático– domina su obra.

6. Referencias bibliográficas

- BELLOUR, R. (1966). "Pour une stylistique du film". En *Revue d'esthétique* n°19 (2), París: Librairie C. Klincksieck. p. 161-178.
- BURNETT, C. (2008). "A new look at the concept of style in film: the origins and development of the problem-solution problem". En *New Review of Film and Television Studies* n° 6 (2), London: Taylor & Francis. p. 127-149.

- BORDWELL, D. (2007). *Poetics of cinema*. New York: Routledge.
- (2006). *The way Hollywood tells it: Story and style in modern movies*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- (2005). *Figures traced in light: On cinematic staging*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- (1997). *On the history of film style*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. (1ª edición 1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós Comunicación Cine.
- BUCKLAND, W. (2006). *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the contemporary Hollywood Blockbuster*. New York: Continuum.
- BURCH, N. (1969). *Theory of film practice*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, D. “El sello Spielberg”. Disponible en: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame5/estudios/1.6.pdf>. [11-09-2013].
- GIBBS, J. (2002). *Mise-en-scène: Film style and interpretation*. New York: Columbia University Press.
- NIZHNY, V. (1962). *Lessons with Eisenstein*. New York: Hill & Wang.
- PÉREZ, C. (2009). *Técnicas de muestreo estadístico*. Madrid: Garceta.
- PERKINS, V. (4ª edición 1997). *El lenguaje del cine*. Madrid: Ediciones Fundamentos.
- PETRIE, D. (1st edition 1996). *The british cinematographer*. London: British Film Library.
- SALT, B. (2nd edition 1992). *Film style and technology: History & analysis*. London: Starword.
- “Statistical style analysis”. Disponible en <http://www.cinematics.lv/salt.php>. [06-09-2013].

Notas

- 1 Proceso que surge a finales de la década de los noventa, en el que está involucrado el escaneado del negativo, su manipulación a través de plataformas digitales, y su impresión posterior en una emulsión sensible.
- 2 Bordwell y Thompson consideran que el estilo cinematográfico está compuesto por los elementos de la puesta en escena del plano (decorados, vestuario y maquillaje, iluminación, expresión y movimiento de los actores, y su desarrollo en el espacio y en el tiempo); el plano y sus cualidades fotográficas; el montaje; y el sonido. Frente a ello, Gibbs define la puesta en escena como la relación el contenido del encuadre (el vestuario, el decorado, el atrezzo, los actores, el montaje, el sonido y la iluminación) y la disposición del contenido en función de la cámara (el encuadre, los movimientos de cámara, las ópticas empleadas o la colorimetría).

La autora

Laura Cortés-Selva es profesora asociada al Área de Comunicación Audiovisual de la Universidad Católica San Antonio, en la que desde el 2003, compagina docencia e investigación.

Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Navarra y en Dirección de Fotografía por la Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña. Desde el 2012, es Doctora Cum Laude —con mención internacional— en Comunicación Audiovisual, especializada en comunicación visual y fotografía cinematográfica.

Ha trabajado como directora de fotografía en numerosos proyectos entre los que destaca el documental *Sumisos*, seleccionado en el festival *Nordische filmtage Lübeck* e incluido en *Internet Movie Data Base*. También ha co-dirigido la pieza de videoarte *El caminante*, exhibida en la fundación *Gabarrón* de Nueva York.

En el ámbito de la investigación científica es autora de las obras *The influence of cinematography in the visual style of films*; *The influence of celluloid digitization in the visual style of films*; *El director de fotografía*, co-autor de la obra cinematográfica; *La influencia del estilo visual cinematográfico en las series de ficción televisivas* y *Principales aplicaciones expresivas derivadas de la hibridación analógico-digital: El estilo visual realista*.