

REVISTA TÉCNICA CINEMATográfica

camera & light

**ARRI ACADEMY
MASTER CLASS
CON ISAAC VILA AEC
EN EL #67SSIFF**



**ALEJANDRO AMENÁBAR Y ÁLEX CATALÁN AEC
RUEDAN 'MIENTRAS DURE LA GUERRA' CON ARRI**

FUJINON PREMISTA
28-100MM T/2.9
VISTAVISON FF ZOOM

RETROSPECTIVAS
LUCA BIGAZZI
CRISTIAN BERGER

LO QUE ARDE
ENTREVISTA A
MAURO HERCE



Energa CAMERIMAGE

27.
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

9-16.11.2019
TORUŃ
POLAND



CO-FINANCED BY THE CITY OF TORUŃ, KUJAWSKO-POMORSKIE REGION, THE MINISTRY OF CULTURE AND NATIONAL HERITAGE FROM THE CULTURE PROMOTION FUND AND POLISH FILM INSTITUTE

HOSTED BY: CITY OF TORUŃ

MAIN PARTNER: KUJAWSKO-POMORSKIE REGION

Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland: POLSKA AGENCJA WSPARCIA KULTURALNEGO

OFFICIAL SPONSORS AND PARTNERS: ARRI HAWK PANAVISION ZEISS SONY Canon Panasonic CINEMA CITY VARIETY TVP

INDUSTRY SPONSORS AND PARTNERS: FITE SAMYANG KEEN KNO LEAF PANALUX OTTO HEINLE BVK cinec

MEDIA PATRONS: camera.light CINEMATOGRAPHER Film & TV Kamera cinearte Cinematographer ICG MediaVision TVP

European Funds Regional Programme: European Union European Regional Development Fund

Republic of Poland: Republic of Poland

Kujawsko-Pomorskie Region: Kujawsko-Pomorskie Region

PROJECT IS CO-FINANCED BY THE EUROPEAN REGIONAL DEVELOPMENT FUND WITHIN THE REGIONAL OPERATIONAL PROGRAMME FOR KUJAWSKO-POMORSKIE REGION FOR THE YEARS 2014-2020

www.visitTorun.com

www.energacamerimage.pl

facebook.com/camerimage

[camerimage.festival](https://instagram.com/camerimage.festival)

6

MIENTRAS DURE LA GUERRA

CLAROSCUROS DEL PASADO RECIENTE

18

LO QUE ARDE

Entrevista al director de fotografía Mauro Herce sobre su último trabajo junto a Oliver Laxe, premio del Jurado en el pasado festival de Cannes. Rodada en 16mm, la premisa principal del operador fue capturar la belleza de lo simple.



28

LUCA BIGAZZI

Conversamos con el Director de Fotografía Luca Bigazzi sobre su trayectoria profesional, sus trabajos junto a Paolo Sorrentino, y su concepción del cine como un arte en continua evolución que exige una renovación constante.



46

FUJINON PREMISTA

Juan A. Fernández AEC, Director de Fotografía miembro del Comité Técnico de Imago, comparte sus impresiones acerca de las nuevas ópticas Fujinon Premista, de las que destaca su calidad técnica, gran resolución y contraste.



34 // RETROSPECTIVA

» Christian Berger y el Cine Reflect Lighting System

40 // HISTORIA DEL ESTILO VISUAL CINEMATOGRAFICO

» Breve historia de la luz cinematográfica (II)

54 // NOTICIAS

» Avance IBC 2019

61 // RODAJES

EDITORIAL

Tras el asueto estival, iniciamos un nuevo curso con dos de nuestros eventos favoritos a la vista: la feria tecnológica IBC Show de Ámsterdam (13-17 de septiembre) y el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, que este año celebra su edición 67 del 20 al 28 de septiembre.

En portada encontramos a dos de los protagonistas del certamen vasco: Alejandro Amenábar y Álex Catalán AEC presentan en Sección Oficial *Mientras dure la guerra*. El que supuso el regreso al cine en español de Alejandro Amenábar se rodó con cámara y ópticas ARRI, fabricante que también participará en la zona de la Industria del festival. La ARRI Academy Master Class tendrá como protagonista en esta ocasión al director de fotografía Isaac Vila AEC, quien impartirá una clase magistral.

El director de fotografía Álex Catalán explica en el artículo que inaugura esta edición cuál fue su aproximación a un hecho histórico tan relevante como el alzamiento militar que derivó en la Guerra Civil Española. Miguel de Unamuno, Francisco Franco, los Generales Mola y Millán-Astray son algunos de los personajes de esta película, un filme que apuesta por la renovación estética de los referentes previos que habitan en nuestro imaginario y que subraya, además, las eternas rencillas por las diferencias ideológicas que, como ayer, todavía dificultan la convivencia en la sociedad española.

Lo que arde, la nueva colaboración entre el director Oliver Laxe y el director de fotografía Mauro Herce, también podrá verse en San Sebastián, aunque en este caso será en Perla, la sección que trae a España la mejor selección de otros festivales. *Lo que arde* ganó el premio del Jurado en Cannes y está nominada a los Premios del Cine Europeo. Y, efectivamente, se trata de una Perla. Mauro Herce nos explica con todo lujo de detalles cómo fue este rodaje en el 'infierno de las llamas'.

Gracias a la Escuela EFTI, tuvimos el honor de entrevistar a dos directores de fotografía de renombre internacional, Luca Bigazzi y Christian Berger.

Bigazzi nos contó lo poco interesado que está en acumular una experiencia que solo le lleva a repetirse y la necesidad de carecer de un estilo propio como Director de Fotografía. Para el operador italiano las máximas en su trabajo son la renovación, la rapidez y la fotografía al servicio de la historia.

Christian Berger, interesado en la observación de la luz desde sus tiempos como documentalista, nos explica las motivaciones que le llevaron a desarrollar el Cine Reflect Lighting System, un sistema de iluminación que refleja la luz de manera controlada para mantener la belleza de la luz natural.

Publicamos también la segunda entrega de la Historia Visual del Estilo Cinematográfico, que analiza la evolución de la iluminación cinematográfica desde los años 30.

En el apartado más técnico, el Director de Fotografía Juan A. Fernández AEC comparte su opinión de las nuevas ópticas Fujinon Premista, después de haber 'jugado' con las primeras unidades que visitaron Madrid y Barcelona este verano. Si hasta hace muy poco, la tendencia de los exhibidores de IBC era esperar al primer día de feria para anunciar sus novedades, en la actualidad son ya muchos quienes desvelan sus primicias antes de la exhibición, mientras otros se limitan a crear expectación anunciando que 'habrá primicia'. En cualquier caso, ofrecemos un avance de lo que podemos esperar este año en Ámsterdam.



camera & light

NÚMERO 103 - SEPTIEMBRE 2019

Edita: Confecciones Creativas
c/ Conde Duque, 44
28015 Madrid - Spain
Tel.: (+34) 910 259 922

Directora editorial: Carmen V. Albert
carmen@cameraandlightmag.com

Jefe de redacción: Fernando de la Fuente
redaccion@cameraandlightmag.com

Departamento de contabilidad
facturacion@cameraandlightmag.com
Tel. (+34) 910 259 922

Publicidad
advertising@cameraandlightmag.com
Tel. (+34) 910 259 922

Redacción:
Juan Carlos Rodríguez, Cristina Martín,
Manuela Viñas

Firmas:
Marcos del Villar, Laura Cortés Selva,
Rosa García-Merino, Juan A. Fernández

Departamento creativo:
Crea Comunicaciones / Humberto Villar

Desarrollo Web: Luis Moreno-Manzanaro

Imprime: Nueva Imprenta

Depósito Legal: M-20237-2006

ISSN: 2253-718X

La revista Camera & Light no tiene por qué coincidir con la opinión de los profesionales que colaboren en la redacción de la revista.

Camera & Light prohíbe expresamente cualquier tipo de reproducción ya sea total o parcial de los contenidos de la revista sin la autorización del editor.

BLACKMAGIC RAW

Blackmagicdesign 



Cámara 4K avanzada con sensor HDR, ISO nativo dual de 25 600 y Blackmagic RAW para grabar en DCI 4K con una sola tarjeta SD

La revolucionaria Blackmagic Pocket Cinema Camera 4K pone al alcance de tu mano los últimos avances en materia de tecnología cinematográfica digital. Incluye un sensor Cuatro Tercios, ISO nativo dual máximo de 25 600 y rango dinámico de 13 pasos, lo cual permite obtener imágenes sensacionales y ofrece un rendimiento extraordinario en condiciones de escasa luz. Además, es la primera cámara que cuenta con un puerto de expansión USB-C, brindando de este modo la oportunidad de grabar directamente en unidades de almacenamiento externas.

Los controles proporcionan acceso a las funciones más importantes de la cámara, mientras que la pantalla táctil de 5" facilita el enfoque, el encuadre y la modificación de los ajustes. Por otra parte, este modelo ofrece la posibilidad de grabar archivos Blackmagic RAW y ProRes en tarjetas SD/UHS-II o CFast 2.0 y supervisar imágenes con información superpuesta en monitores HDMI. Asimismo, dispone de una montura Micro Cuatro Tercios, micrófonos integrados, entrada mini XLR y tecnología Bluetooth, entre otras prestaciones.



Solo a 1175 €*

Más información en www.blackmagicdesign.com/es

*Los precios no incluyen IVA.



LARGOMETRAJES

Mientras dure
la guerra



AUTORAS: CARMEN V. ALBERT / ROSA GARCÍA-MERINO FOTO FIJA: TERESA ISASI

CLAROSCUROS DEL PASADO RECIENTE



• Alejandro Amenábar ha elegido para su séptimo largometraje, el primero rodado en español desde *Mar Adentro*, un guion coescrito junto a Alejandro Hernández que cuenta un hecho sustancial de la Historia reciente de España, y que, como un reflejo, nos devuelve la imagen de nuestro presente. Seleccionada en los festivales de Toronto, San Sebastián y, al cierre de esta edición, todavía preseleccionada como candidata española a los Oscar, *Mientras dure la guerra* supone, además, la primera colaboración del director con el director de fotografía Álex Catalán, una alianza que ha dado como fruto una visión actualizada de la España de los años 30 que huye de los referentes estéticos que todos tenemos –y tememos– en la retina.

» Momento del discurso de Unamuno en la Universidad de Salamanca en el Día de la Raza en el que exclamó la frase célebre: “Venceréis, pero no convenceréis”. Foto fija

Álex Catalán explica en la siguiente entrevista cuál fue el enfoque visual elegido para contar esta historia, un cometido siempre complejo y arriesgado cuando se trata de hablar de un pasado que parece, como le ocurre al contrariado Unamuno, que nos obligue a tomar partido.

ENTREVISTA A ALEX CATALAN, DIRECTOR DE FOTOGRAFIA

Consultando tu filmografía, de la que hemos hablado en esta publicación en varias ocasiones, cada trabajo se percibe como un paso hacia algo nuevo. ¿Cuál ha sido el reto para ti en *Mientras dure la guerra*?

Aunque no hay dos películas iguales, ya había pisado el terreno de la guerra civil española con *La voz dormida*, de Benito Zambrano, y es siempre un reto enfrentarte a un drama así, tan cercano a nosotros en tiempo y naturaleza, por más que algunos se empeñen en que parezca lejano. Le tengo bastante respeto a ese momento tan decisivo y sientes una responsabilidad íntima y algo trascendente en lo que haces, aunque solo sea una película. El guion de la historia y su encaje con los hechos reales me pareció extraordinario desde el principio y supongo que el peso añadido de acertar en el tratamiento visual de una obra que me parecía relevante era el principal reto.

La película está ambientada en 1936. ¿Qué referencias habéis manejado durante la preparación de la película?

La voz dormida, que mencionaba antes, se planteó desde una perspectiva naturalista, y esta película tiene una intención visual más expresiva. Como decía, siempre intímida un poco retratar hechos históricos y a veces se tiende a la moderación formal,

supongo que por una cuestión de fidelidad con los acontecimientos.

En *Mientras dure la guerra* hemos intentado que eso no sucediera y dotar a la imagen de personalidad cinematográfica, empujando cuando convenía a la narración, pero sin perder nunca de vista la coherencia en la mirada ni la credibilidad del relato histórico.

Como referencias principales manejamos *El instante más oscuro* [Joe Wright / Bruno Delbonnel, 2017] y, especialmente, *Lincoln* [Steven Spielberg / Janusz Kaminski, 2012]. La primera por su atrevimiento formal, bastante más contenido en nuestro

SINOPSIS

España. Verano de 1936. El célebre escritor Miguel de Unamuno decide apoyar públicamente la rebelión militar que promete traer orden a la convulsa situación del país. Inmediatamente es destituido por el gobierno republicano como rector de la Universidad de Salamanca. Mientras tanto, el general Franco consigue sumar sus tropas al frente sublevado e inicia una exitosa campaña con la secreta esperanza de hacerse con el mando único de la guerra. La deriva sangrienta del conflicto y el encarcelamiento de algunos de sus compañeros hacen que Unamuno empiece a cuestionar su postura inicial y a sopesar sus principios. Cuando Franco traslada su cuartel a Salamanca y es nombrado Jefe del Estado de la zona nacional, Unamuno acudirá a su Palacio, decidido a hacerle una petición de clemencia.

Mientras *dure la guerra* combina el drama histórico con el retrato psicológico de su protagonista, el escritor y filósofo de la Generación del 98 Miguel de Unamuno, durante el estallido de la Guerra Civil Española. Así, la nueva película de Amenábar habla, a partes iguales, de cómo nuestro pasado explica nuestro presente, pero también, o quizá por eso mismo, muestra la idiosincrasia del pueblo español (“¡Siempre a la gresca!”, se lamentan en la película).



» Franco y Millán-Astray admirando la recién izada bandera monárquica. Foto fija

caso. La segunda por su elegancia y solidez, sin dejar pasar la oportunidad para construir imágenes poderosas.

La intencionalidad dramática y expresiva en el retrato de personajes históricos como Francisco Franco, Millán-Astray, Cabanillas o el propio Miguel de Unamuno es evidente. ¿Cómo te acercaste a estas personalidades?

No creo que se les haya tratado de una forma particular por ser personajes históricos, más allá de lo que cada secuencia demandaba en función de la narración: vigor, intimidad, fragilidad, distancia... o lo que correspondiera a la fisonomía de cada uno de ellos en términos fotogénicos. Por ejemplo, en el caso de Millán-Astray, se puso especial cuidado en favorecer con la luz y la posición de cámara su ojo o su brazo mutilado, pero no hemos pre-

“ **Le tengo bastante respeto a ese momento tan decisivo, y sientes una responsabilidad íntima y algo trascendente en lo que haces.**



tendido que él, Unamuno o Franco tengan un tratamiento más contrastado o con la luz más desde arriba o más desde abajo, o más plana o más a contraluz por el hecho de ser ese personaje concreto. Al menos no soy consciente de eso. En cualquier caso, todos ellos han sido parte de la misma idea de expresividad visual que recorre la película, intentando dibujarlos, destacarlos de los fondos, darles carácter sin perderles la mirada...

¿Cómo has trabajado con el departamento de Arte en vuestra aproximación histórica?

Como idea general, teníamos clara la necesidad de armonizar y, en cierto modo, actualizar la imagen de aquella época que hemos ido almacenando en nuestra memoria colectiva. De alguna manera, sentíamos que había un cierto hartazgo en los referentes visuales.



» Álex Catalán junto a Albert Carreras, operador de cámara, y Jara Bustos, videoassist. Foto fija



evo 

weatherproof color-tunable series



ib 2019 Hall 12, Booth F55



Nos propusimos contar el hecho histórico a través de la estilización, huyendo del realismo feo, del casticismo, el costumbrismo y la mesa camilla. Reinterpretar en parte la realidad, buscando una intención, una cierta sofisticación visual, pero siempre creíble.

Acentuábamos el contraste en exteriores, tanteando el claroscuro en interiores cuando era posible. Se oscureció y entonó la ropa, y mantuvimos cierta tendencia a fondos oscuros para que los rostros destacaran todo lo posible. Buscamos texturas en tejidos, paredes y mobiliario y usábamos humo ligero en los fondos para crear profundidad, atmósfera y textura, especialmente en verano para acentuar los rayos de sol.

También limitamos mucho el uso de colores vibrantes, excepto en las banderas, usando fundamentalmente colores terciarios de poca luminosidad y usando el negro como color principal, especialmente en el vestuario.

Por otro lado, los hechos que sirven de base a la historia sucedieron en el tránsito del verano al otoño, una oportunidad que había que



» Durante el rodaje de la secuencia en que Millán-Astray y sus legionarios se dirigen a Salamanca cantando su 'himno', el 'Novio de la muerte'. Fotos fijas



Lentes de Cine para Sensor de Gran Formato

Premista

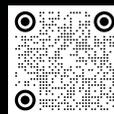


Viviendo a lo grande

Captura tu Visión Cinematográfica

28-100mm T2.9 / 80-250mm T2.9-3.5

- Cubre un tamaño de imagen de 46,3mm (diagonal).
- Su rendimiento óptico es el más alto de las Lentes de Cine FUJINON, rivalizando con el rendimiento de una lente prime.
- La gama incluye una lente zoom estándar (28-100mm) y una lente zoom teleobjetivo (80-250mm).
- Compatible con el sistema "Zeiss eXtended Data".* *Disponible a través de la actualización del firmware.



»Mientras dure la guerra. Ese era el espacio y el tiempo en que Francisco Franco debía tener el poder para muchos de los Generales aquí reunidos. Foto fija.

aprovechar para acompañar al protagonista en su viaje emocional y la progresión dramática del guion. Acentuamos el cambio de estación en lo posible, usando negros, marrones y ocre en el verano y negros, azules y grises para el otoño. En interiores de verano, postigos entrecerrados con sol directo que se cuele por las ranuras. Alguna vez ventanas abiertas, sudor en alguna ocasión, calles secas, sol, contraste, verde en los árboles... Para el invierno postigos abiertos, pero con luz suave y grisácea y alguna luz encendida en fondos. Calles mojadas, lluvia y un verde más amarillento en los árboles a través del etalonaje. Para las ensoñaciones de Unamuno usamos lentes Tilt-Shift sobre steadicam, muy populares en publicidad a finales de los no-



del departamento de Maquillaje y de los actores. Pero te enfrentas a ciertas limitaciones ya que, en el cine, los personajes y la puesta en escena están unidos al espacio y a la atmósfera del decorado que los acoge, igual que la luz y, aunque quieras favorecer

luz. En cualquier caso, el trabajo de caracterización en esta película ha sido impecable, y el esfuerzo añadido que ha requerido por mi parte ha sido mínimo en ese sentido.

Habéis rodado en las localizaciones reales de la historia: Salamanca, Toledo y Madrid. ¿Qué beneficios -y dificultades- ha representado rodar en escenarios naturales?

Algunas localizaciones reales eran obligadas para contar la historia, especialmente la fachada y pasillos de la Universidad de Salamanca, así como algunas de sus calles y, por supuesto, la Plaza Mayor. Tuvimos además la suerte de poder rodar en la biblioteca principal de la universidad, un espacio casi de culto, con ejemplares con cientos de años en sus estanterías y siglos de conocimiento en sus paredes. Fue un lujo rodar en aquel lugar. Sin embargo, el paraninfo original de la Universidad de Salamanca, epicentro de la narración, no era ideal para contar lo que allí sucedió con la intensidad que nuestro relato cinematográfico pedía. Encontramos otro espacio en Madrid que, sin ser el auténtico, cumplía mucho mejor con los cánones expresivos que manejábamos. También rodamos una secuencia en la catedral vieja de Salamanca, y mereció la pena el esfuerzo.

Con la casa de Unamuno se utilizó el exterior real en Salamanca, que es muy reconocible y tiene también algo de emblemático, pero los interiores se rodaron en una casona en Chinchón, más espaciosa y donde el departamento de Arte hizo un trabajo extraordinario de equilibrio entre la elegancia y la credibilidad. El hogar original de Unamuno era seguramente mucho más austero y rancio, pero, de nuevo, creíamos necesario saltar por encima de lo real y acomodar el espacio a nuestra línea estética. En realidad, se trata de algo bastante frecuente cuando estás

“ Nos propusimos contar el hecho histórico a través de la estilización, huyendo del realismo feo, del casticismo, el costumbrismo y la mesa camilla.

venta, y un tanto en desuso hoy, que dieron un resultado muy bueno.

¿Ha representado un desafío especial acompañar con la fotografía el sofisticado trabajo de maquillaje y caracterización?

Siempre lo es, sobre todo por la responsabilidad de rematar tanto esfuerzo por parte

del maquillaje o la fotogenia, no siempre puedes hacer grandes cambios en la luz o en el posicionamiento de cámara sin afectar a la lógica de la secuencia o incluso de la película. Sí puedes hacer pequeñas modificaciones que ayuden en un sentido u otro o, a posteriori, que Efectos Visuales retoque algún pequeño defecto que se haga visible por la



»Alejandro Amenábar y Santi Prego (Franco) en un momento del rodaje.

en el terreno de una obra cinematográfica, por más que relatos hechos históricos y el guion sea ejemplar en cuanto a rigor y documentación. Tanto es así, que lo ideal hubiera sido rodar en un decorado, ya que el interior de la casa de Unamuno ocupa casi un tercio de la película. Hubiera facilitado mucho el trabajo de todos y se hubiera diseñado a voluntad, pero escapaba a nuestra capacidad presupuestaria. Al final, la casona trajo nuevas ideas y algunos hallazgos, como el patio interior o las escaleras, y creo que mereció la pena el esfuerzo.

Son lugares cargados de contenido y significativo. ¿Ayudan a la hora de traducir visualmente desde la dirección de fotografía la tensión, la duda y la incertidumbre que vivieron los protagonistas de esta historia?

Ayudan en un primer momento, cuando tú mismo estás intentando entender lo que

FICHA TÉCNICA

Cámara: Arri Alexa Mini
Ópticas: Master Anamorphics Arri / Zeiss
Relación de aspecto: 1:2,39

ocurrió realmente. Pisar los lugares donde ocurrieron hechos relevantes es siempre emocionante e inspirador y mostrarlos en la película es, en algunos casos, obligado para entender la historia y trasladar esas emociones, pero, al final, hay que traducirlos a un espacio cinematográfico y, en ese camino, lo real no es siempre lo que mejor explica la realidad. A fin de cuentas, *Mientras dure la guerra* es una obra de ficción basada en hechos reales, no un documental.

Amenábar es un director que llega a rodaje con la planificación trabajada hasta el más mínimo detalle. ¿Qué destacarías de todo ese trabajo de preproducción a su lado? ¿Y cómo ha marcado el desarrollo de la película?

Es siempre muy interesante ver cómo todo va tomando forma durante la preproducción. Es verdad que, durante este proceso, Alejandro define con mucho detalle cómo ocurrirán las cosas en rodaje, lo que nos permite a todos los equipos avanzar y planificar trabajo con mucha seguridad. No hubiera sido fácil rodar esta película en 7 semanas y dos días de no ser así. O quizás sí, pero sería una película muy diferente.



» Álex Catalán y, detrás, Alejandro Amenábar, durante el rodaje de *Mientras dure la guerra*. Foto fija

¿Cuándo entraste y en qué consistió tu trabajo de preproducción?

Hicimos la primera visita a Salamanca en septiembre de 2016 para tomar contacto y valorar algunos de los espacios principales de la historia, sobre todo la universidad, la catedral vieja y algunas calles. La película se iba a rodar al año siguiente, en 2017, aunque finalmente el rodaje se retrasó exactamente un año, hasta mayo del 2018. Yo me incor-

Equipos cine, broadcast y video profesional

Asesoramiento técnico Atención personalizada Servicio postventa



Moncada

info@moncadaylorenzo.es
www.moncadaylorenzo.es

915 479 709





»Alejandro Amenábar buscando (y encontrando) la simetría para este plano de Miguel de Unamuno en su despacho. Foto fija

poré en febrero y hubo tiempo para visitar y valorar diferentes opciones de localizaciones hasta encajarlas todas. Al mismo tiempo, íbamos conociendo los entresijos del guion y las preferencias de Alejandro, acumulando información para encontrar la mejor forma de contar la historia. La importancia que la productora dio a este proceso fue fundamental para poder trabajar con confianza.

Has rodado con Arri Alexa Mini y ópticas Master Anamorphics Arri / Zeiss. ¿Qué

“ Al leer el guion me imaginaba esta historia en B/N, quizá por eso, el claroscuro y la síntesis en la imagen fue casi una obsesión en rodaje.



motivó esta elección? ¿en qué rango de distancias focales os manejabais?

Durante la preproducción barajamos diferentes opciones, tanto de cámara como de lentes. Arri y Sony estaban lanzando sus equipos *full frame*, pero estaban todavía demasiado recientes, en sus primeras versiones, y no nos atrevimos con ellos. Por otro lado, Arri Alexa, en sus diferentes evoluciones, era una cámara que había dado excelentes resultados —creo que he rodado mis últimas 6 o 7 películas con ella— así que optamos por el terreno conocido.



SIGMA



CINE LENS

Ópticas para Full-Frame compatibles con
ARRI LF · SONY VENICE · RED MONSTRO
Ópticas para Super35

REFLECTA S.A.
Distribuidor oficial SIGMA en España

Más información sobre nuestra línea de productos:
sigma-photo.es

EQUIPO TÉCNICO

Director: Alejandro Amenábar

Productoras: MOD Producciones, Movistar+, Himenóptero, K&S Films y MDLG A.I.E

Guionistas: Alejandro Amenábar, Alejandro Hernández

Productor Ejecutivo: Fernando Bovaira

Director de Fotografía: Alex Catalán

Director de Arte: Juan Pedro de Gaspar

Etalonaje: Luciérnaga Color Grading

Respecto a las lentes, teníamos claro que queríamos ir en panorámico, por ese mismo afán de estilizar y enmarcar la narración en un formato claro de ficción. En ese sentido, rodar con lentes anamórficos era el siguiente paso, ya que, según mi percepción, son menos realistas que las lentes esféricas. Las primeras lentes que probamos nos decepcionaron por la falta de nitidez y el exceso de imperfecciones y optamos finalmente por Arri Master Anamorphic, que ya conocía de mi anterior trabajo (*Yuli*, de Iciar Bollain). Con estas lentes puedes trabajar sin miedo completamente abierto y aprovechar al máximo sus capacidades. Casi toda la película está rodada en torno a un T2.8, especialmente por debajo, algo muy arriesgado de hacer con otro tipo de anamórficos, al menos las que yo conozco y siempre según mi criterio personal. Me transmiten la confianza y la versatilidad de unas esféricas modernas, pero aportan un plus en

las texturas y en el 'sabor' de las imágenes. Si no fueran tan caras tendría unas en casa... Respecto a las focales, la mayor parte de la película la rodamos con tres focales: 50, 60 y 75mm, sobre todo las dos primeras.

¿En qué consistió y cómo se desarrolló el proceso de etalonaje?

Estuve unas tres semanas con Paulino Fernández en Luciérnaga, con BaseLight. La primera semana la usamos para encontrar el *look* y hacer una propuesta a Alejandro y a Fernando Bovaira, productor de la película. Mis primeras ideas y referencias sobre el aspecto de esta historia nada más leer el guion

tán frente a la cámara. Así que nos alejamos de cualquier tentación monocromática y creo que, finalmente, conseguimos un aspecto renovado para una película que, en el mejor sentido, considero clásica en sus cimientos.

Esta es tu primera película con Alejandro Amenábar, ¿cómo describirías su estilo para liderar al equipo?

Lo que más agradezco como director de fotografía es su capacidad de previsualización, algo que me facilita mucho el trabajo y me ayuda a entenderle. Da mucha importancia a la imagen y al trabajo de todos los equipos y tiene mucha flexibilidad

“ Para las ensoñaciones de Unamuno usamos lentes Tilt-Shift sobre steadicam, muy populares en publicidad a finales de los noventa, que dieron un resultado muy bueno.

eran en blanco y negro, no podía imaginarla de otra manera, aunque fuéramos a rodarla en color. Quizás por eso el claroscuro y la síntesis en la imagen fue casi una obsesión en rodaje. Ya en la sala, sin embargo, encontramos que la separación y el contraste de color eran un valor en un trabajo en el que habíamos conseguido armonizar los elementos que es-

para escuchar dónde están las dificultades y readaptarse a nuevos escenarios. Lo hace con sorprendente facilidad, diría que hasta con gusto.

En el día a día transmite mucha tranquilidad y una seguridad en sí mismo que no denota presunción alguna. Una virtud al alcance de muy pocos.



» Foto de rodaje de la secuencia inicial del filme en que se anuncia la sublevación militar.



» Álex Catalán y su gaffer, Miguel Ángel Cárdenas, ultimando detalles ante la atenta mirada de Karra Elejalde (Unamuno). Foto fija

Y, por último, ¿puedes contarnos algo de tu próximo proyecto?

Que es con uno de esos que mencionas y con el que estaba deseando repetir después de *Camino*: Javier Fesser. Esta vez con un proyecto muy distinto, una comedia que mezcla risa y emoción, a medio camino entre el cuento y la realidad más penosa...

¿Qué sorpresa se va a encontrar el espectador cuando se apaguen las luces de la sala? ¿Va a descubrir similitudes con el momento actual?

Eso dependerá de cada espectador, creo que tocará a cada uno de diferente manera, pero, a pesar de la importancia de lo que se cuenta y de lo que pueda aportar para entender aquellas circunstancias y el momento actual en España, personalmente creo que es, sobre todo, una experiencia cinematográfica de primer nivel: una gran película. Por eso creo que, a pesar de hablar profundamente de España, gustará también fuera de aquí.

Amenábar, Médem, Zambrano, Bollaín, Armendáriz, Fesser, Amodeo, León de Aranoa, Alberto Rodríguez ¿Algún/a cineasta español/a más con quien te gustaría trabajar?

Con todos los que nombras, y otros que no mencionas, repetiría. Creo que soy muy afortunado por haberme cruzado con ellos y habría talento de sobra ahí para terminar mi carrera sin encontrarme con nadie más. Bromas aparte, estoy abierto a trabajar con cualquier director o directora, joven o viejo, español o extranjero, con un buen proyecto bajo el brazo.



Carmen (Mina) V. Albert, Comunicación AV por la Universidad de Valencia, Master en Artes Visuales por la Universidad Complutense. Directora de Camera & Light @MinaVAlbert

Tokina
VISTA
 BEYOND FULL FRAME

18mm, 25mm, 35mm, 50mm, 85mm
T1.5 CINEMA PRIME LENSES

FULL FRAME 35mm FORMAT | P L MOUNT | Canon EF MOUNT | MFT MOUNT | Sony E MOUNT



CARACTERÍSTICAS:

- Círculo de imagen de 46.7mm
- Resolución 8K y cobertura Full Frame 35mm hasta formato VistaVision y Red Monstro 8K VV
- Apertura Super Fast T1.5
- Prácticamente sin respiración en el enfoque
- Ángulo de rotación de enfoque de aproximadamente 300 grados
- Baja Aberración Cromática y baja distorsión
- Construcción robusta
- Iris liso de 9 hojas proporciona bokeh redondo
- En la actualidad el juego se compone de 18mm, 25mm, 35mm, 50mm y 85mm. Próximamente 105mm. Todas las lentes Super Fast T1.5
- Disponible en monturas PL, EF, E, MFT
- Montura intercambiable con shims disponibles para PL, EF, Sony E y MFT
- Tamaño filtro rosca 112mm, Frontal 114mm

IMPORTADORES PARA ESPAÑA Y PORTUGAL:





LARGOMETRAJES

Lo que arde



AUTOR: MARCOS DEL VILLAR

LA FUERZA DEL FUEGO EN EL RETRATO INTIMISTA GALLEGO

• *O que arde* es una película minimalista con escenas de gran envergadura. Un retrato cercano de la relación entre una madre y un hijo que sale de prisión y regresa a su lugar de origen. La cinta arranca con una poderosa escena inicial llena de simbolismo e imágenes pocas veces vistas en el cine reciente. Rodada en 16mm, captura la belleza en los elementos más simples de lo cotidiano y de la naturaleza que nos rodea. Se estrenó en el festival de Cannes 2019, donde obtuvo el premio del jurado en la sección *Un certain regard*. Está nominada a los EFA y seleccionada en la sección Perlak del 67 Festival de San Sebastián.



SINOPSIS

Ramón es un conocido pirómano gallego que ha sido acusado de causar un nuevo incendio. Por su parte Lois, un joven bombero, explora las profundidades de un bosque en llamas. Sus destinos están vinculados por el poder de un misterioso fuego.



» Oliver Laxe (izquierda) y Mauro Herce (derecha) durante el rodaje de *Lo que arde*.

Mauro Herce vuelve a rodar en Galicia como director de fotografía junto a Oliver Laxe en su segunda película juntos. Avalado por una amplísima experiencia en el terreno del largometraje y el documental –su proyecto como director *Dead Slow Ahead* fue premiado en el festival de Locarno– vuelve a elegir el fotográfico como soporte. Hablamos sobre el origen del proyecto, la necesidad constante de adaptación y de cómo las limitaciones técnicas obligan a encontrar nuevas maneras de rodar.

ENTREVISTA A MAURO HERCE, DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

Mauro, ¿podrías hablarnos del origen de esta película? ¿De donde proviene la idea de filmar los incendios?

En verano de 2016 había una sinopsis larga y Oliver me habló de que tenía ganas

de hacer esta película de incendios en Galicia y que iba a tener dos situaciones que quería desarrollar: por un lado, la historia de la madre y el hijo; por otro, la historia de los bomberos, que estaba más desarrollada de lo que ha resultado finalmente en la película. Recuerdo que me dijo que quería filmar incendios ese mismo verano y me preguntó si yo estaba disponible. Era

“ Para mí, la premisa principal era buscar la belleza de lo simple.

como un cuaderno de notas: ir a grabar los incendios y a pasar tiempo con los bomberos. Más adelante habría un segundo rodaje de incendios y un año de escritura de guion. La primera toma de contacto fue esa: media cuartilla de guion y un rodaje de diez días de incendios donde tuvimos que hacer un curso para poder estar con

los bomberos y seguir a varias brigadas. En cuanto había una alarma nos íbamos con ellos. A partir de ahí, estuvieron todo el año escribiendo un guion del que yo recibí varias versiones que a veces comentábamos, donde poco a poco se fueron definiendo los episodios que veis en la película. La parte de los bomberos sí estaba más desarrollada en el guion de lo que finalmente lo está en la película, pero la parte de la madre sí corresponde bastante a lo que yo leí.

¿Cómo es el acercamiento a las escenas con la dirección de Oliver?

En la parte de los incendios, al estar en un modo de adaptación a algo que acontece más allá de nosotros, tratábamos de capturar de manera intuitiva el máximo de cosas que nos parecieran de interés. Es una parte muy improvisada donde creo que Oliver busca más o menos lo que busco yo, que es tener imágenes poderosas de los fuegos que reflejen el



» *Behind the scenes* y fotograma de una secuencia intimista pero reveladora entre Amador y su madre Benedicta.

si hemos tomado la buena decisión. Si de casualidad nos pasa que una de esas tomas complejas no la hemos resuelto un poco antes, algunas veces en el rodaje puede haber un poco de tensión. Intentamos que esto no nos pase. En *Mimosas*, mi primera película con Oliver (ver *Cameraman #90*), nos pasó bastante, porque todavía no nos conocíamos tanto y fue algo complicado. Pero intentamos que no ocurra.

¿Utilizáis monitores para ver el encuadre o miráis más con los ojos la escena antes de poner la cámara?

Cuando conocí a Oliver, antes de rodar *Mimosas*, me dijo que no le hacía falta ningún monitor y que confiaba totalmente en mí. Yo insistí mucho en que él tuviera un monitor. Yo sí quiero que tengan un monitor los directores porque siento que así se colabora mejor, entre otras razones. Al final, Oliver estaba pegado al monitor en las dos películas.

Solo teníamos un monitor pequeño, una concha con imagen PAL, porque al grabar en 16mm la salida de vídeo no es muy buena. Finalmente conseguimos un convertidor para poder poner un Atomos por HD-SDI. Si hemos hecho bien los deberes y la planificación está más o menos clara el rodaje es la ejecución de lo que hemos llevado a cabo. A veces nos damos cuenta de que nos hemos equivocado en la planificación y modificamos un poco la escena o hacemos variaciones simples sobre lo que hemos pensado.

¿Puedes hablarnos sobre la escena inicial de la película? En cuanto al mensaje que contiene y a los aspectos técnicos.

La intención de la escena para mí —y supongo que también para Oliver, porque hemos discutido bastante sobre ella— es, por un lado, dentro de unas coordenadas mentales y oníricas, reflejar la pulsión

calor, la peligrosidad, la magnitud de las llamas, etc. Y en mitad de todo eso, tratar de inscribir mini tramas con los actores que permitan ir cohesionando la parte escrita dentro de las otras partes que no podemos controlar. Para eso, lógicamente, hace falta mucho tiempo para estar ahí. La relación entre material grabado y material utilizable siempre será menor que en la otra parte.

Para la parte inicial de los árboles había algo más de juego, ya que habíamos hecho una planificación de qué era lo que queríamos, porque teníamos que contar algunas cosas: el encuentro con el árbol gigante, la magnificencia de este árbol respecto a lo humano, la manera en que estas máquinas avanzan y destruyen. Además, al no haber palabras, ni caras, ni elementos dramáticos sobre los que apoyarnos, la planificación tenía que ser muy efectiva para contar eso. Hicimos una planificación, pero dejando muchísimo espacio, puesto que tuvimos el lujo de tener cuatro días para rodar la escena inicial, que es la más cara de la película con diferencia. Había una parte planificada que teníamos que asegurar, pero también teníamos mucho espacio para divertirnos con los drones y buscar planos. Esa esce-

“ En cuanto a longitudes focales, soy algo más purista que para otras cosas e intento mantener la focal dentro de las secuencias.

na fue un compromiso entre —ir de caza— y una parte más controlada y escrita.

La parte de los bomberos, antes de llegar al fuego, también estaba muy escrita y planificada. Para la parte de la relación entre la madre y el hijo todo fue planificado, pensado y escrito.

En cuanto a la manera de trabajar con Oliver, generalmente, me suelo encargar un poco más yo de la planificación. Se la propongo, la discutimos y vemos si nos gusta y seguimos adelante. Una vez en el rodaje, tratamos de que cada uno esté con su parte y no perder demasiado tiempo en pensar cómo vamos a resolver las cosas. Nos pasa a veces que en las escenas más complejas la toma de decisiones se ralentiza un poco por el nerviosismo de no saber



»Al rodar el fuego, el DoP tenía en mente tres tipos de llamas: grande, mediana o pequeña. En función de eso, elegía entre tres diafragmas de trabajo: 4, 2.8 o 2. Fotograma.

destructora, con máquinas derribando la naturaleza sin ton ni son y de manera indiscriminada, y que en algún momento choca con algo que es mayor que ella, al encontrarse con un árbol mucho mayor que les impresiona y les hace tomar conciencia y ver que hay algo más allá de nosotros que es mucho más fuerte. Así es

como yo la interpreto y supongo que Oliver va por ahí también.

Me ha impresionado mucho el plano de acercamiento hacia el árbol colosal.

Era muy difícil captar la magnitud de ese árbol que es de una talla bestial. No teníamos el espacio para poder poner las máqui-

nas con el árbol juntos, que es algo que nos hubiera dado un cierto orden de medida al poder compararlos.

En cuanto a la parte técnica, esa escena es la única de la película que se grabó en digital. Intentamos montar la cámara de 16mm sobre el dron, pero todo resultaba demasiado engorroso y complicado: en el tiempo en que el dron se ponía en movimiento para empezar a grabar ya se había gastado la mitad del chasis. Tuvimos que iluminar muy precariamente, ya que estábamos en un sitio muy inaccesible donde no podíamos tener generador ni luces muy potentes. Optamos por la idea de drones con luz, pero tampoco dan una cantidad de luz muy grande, por lo que la sensibilidad era muy importante. No podíamos grabar con cámaras de 16mm por estos motivos. Incluso forzando el negativo hubiéramos tenido una cantidad de ruido que no encajaba con el resto de la película. Llegamos a hacer pruebas pero no encontrábamos un dron que cargara la Arri 416 y tuvimos que poner una Aaton Minima, una cámara más pequeña. Los dos chasis que conseguimos para la Aaton se trabaron. Además, los chasis son de doscientos pies y duraban aún menos que con la Arri 416. También tuvimos problemas con el foco a distancia, teníamos que ponerlo en un punto fijo. Si que-



»De izquierda a derecha, el foquista Carlos Cañal y el Director de Fotografía Mauro Herce, sufriendo los estragos del fuego durante el rodaje.

ríamos estar en el juego de ir buscando el plano mientras pasaban las cosas con esto era imposible.

Aún así, Oliver tenía muchas ganas de rodar esta escena en 16mm y se buscó un dron con suficiente fuerza para mover la cámara de 16mm y ver si había alguna manera de iluminar la escena para la película, pero las pruebas que hicimos no nos dieron buen resultado y al final nos lanzamos a hacerlo en digital.

Finalmente, rodamos con un Inspire 2 de DJI y con los drones con luz para iluminar, que tenían una luz bastante direccional sobre la que no podíamos colocar ningún difusor pegado a la luz. Tampoco podíamos permitirnos perder intensidad de luz. No fue sencillo posicionar los drones porque, al ser una luz tan direccional, en cuanto los movíamos un poco lo que había cerca se volvía negro. Aún así, tuvimos tiempo para rodar esta escena.

¿Eran unos drones adaptados por vosotros para acoplar las luces?

No. La empresa que nos alquilaba el dron de cámara nos propuso estos drones con luz que estaban investigando. Hicimos pruebas con ellos y nos gustó. Tuvimos que replantear un poco la escena porque inicialmente iba a tener un punto de vista mucho más humano con trípode o travelling. En este caso, las limitaciones físicas

por no poder colocar la luz en el bosque y las limitaciones legislativas sobre seguridad incidieron en el estilo de la propia escena. Había restricciones de seguridad sobre a qué distancia podíamos estar de un árbol que cae, por lo que una persona no podía estar muy cerca. Cortar árboles es una de las profesiones más peligrosas

FICHA TÉCNICA

Cámara: Arriflex 416, DJI Inspire 2
Ópticas: Zeiss Ultra Prime
Relación de aspecto: 1.85:1

del mundo: los árboles rebotan entre sí, tienen cien metros de magnitud, puede rozarte una rama.

Cuando hicimos las pruebas fuimos muy imprudentes, porque yo me puse a grabar cámara en mano las pruebas al lado de los árboles que iban cayendo. Vino el responsable de seguridad y nos advirtió de la cantidad de gente que muere todos los años, incluso profesionales que se dedican a la tala. De todas formas, los productores, en cuanto vieron la escena, nos dijeron que no se iba a cometer ningún riesgo, lógicamente. Al final, las limitaciones nos condujeron a abordar este punto de vista un poco maquinal y extraño, algo que al final creo que es positivo para la escena.

Hablando del formato del resto del metraje, ¿por qué tomasteis la decisión de rodar en 16mm y no en 35mm o digital?

Entre 16mm y 35mm elegimos la primera por una cuestión económica y, además, porque grabar los fuegos en 35mm habría sido imposible. El fuego avanza muy rápido y las únicas imágenes interesantes que puedes tener son siempre en la cabeza del incendio. Si estás lejos del fuego no hay luz y nosotros íbamos acompañando a patrullas que estaban apagando fuegos de verdad muy rápido, no podíamos llevar ninguna luz de apoyo. En 35mm todo pesa más y los chasis hubieran durado menos. No era operativo. En 16mm ya fue difícil conseguir buenas imágenes. Se podría haber hecho en 16mm la parte del fuego y en 35mm el resto de la película, pero no había presupuesto suficiente y tampoco queríamos generar una discontinuidad. Asumimos el 16mm, que es el formato con el que grabamos *Mimosas*.

Sobre celuloide o vídeo, a Oliver no le gusta nada el digital, le parece que no tiene –aura– ni presencia. No le resulta interesante para el tipo de cine que él quiere hacer, algo que entiendo muy bien. Yo no soy forzosamente un total entusiasta del celuloide, me encanta pero también pienso que se pueden hacer cosas interesantes



» En la película hubo bastante iluminación, pero siempre muy difuminada o mezclada con la luz natural. Luces suaves y a una distancia adecuada para que no se noten. Foto de rodaje.



» Benedicta descansa en el majestuoso árbol. La naturaleza la abraza. Fotograma

en vídeo. Siempre decido en función del proyecto o de por dónde me parece que va la búsqueda del director. Cada medio tiene sus ventajas y desventajas. Creo que el vídeo ha introducido algo increíble que ha permitido que surjan nuevas formas de cine y que refresque un poco todo lo que estaba pasando en el cine ya de finales de siglo. Es la relación con el tiempo de poder grabar mucho y que apenas nada se mueva. Es algo insólito. No tienes un pequeño flickeo o fluctuación propio del celuloide. Eso crea una relación con las imágenes muy diferente a la que teníamos con el cine antes. Una película que quiera ahondar en esta relación con el tiempo y que quiera encontrarse en la grabación más que en la reflexión previa puede ser interesante en vídeo. A veces, al grabar en digital, pasan cosas que en cine no podrían haber pasado por coste.

Conocía un poco a Maurice Pialat y a su director de fotografía y me decía que podría rodar un chasis entero sin llegar a dar acción. Esto pasaba en alguno de sus rodajes, el equipo estaba nervioso esperando y cuando faltaba un minuto decía acción. Puedes hacer cosas así, experimentar y provocar el accidente, pero es un capricho caro. Hoy en día no creo que ningún productor permitiese tirar un chasis de esa manera.

Creo que fue un acierto rodar la película de Oliver en celuloide.

¿Tienes predilección por alguna emulsión?

Se ha reducido enormemente el abanico de posibilidades. Fuji ya no vende película y en blanco y negro hay más cosas, pero en color solo queda la Vision 3 de Kodak. Por suerte, con el etalonaje digital hoy puedes hacer tantas cosas que eliminas el miedo de que todas las películas se parezcan al final. Puedes encontrar tu propia imagen. *O que arde* se grabó con 250D y 500T.

Has llevado a cabo el etalonaje de varios de tus proyectos, ¿también de este último?

“ En algunas películas eres un poco más invasivo que en otras pero, aunque decidas ser más sobrio, es muy importante la fase final de acabado.

El etalonaje de *O que arde* lo supervisé yo pero lo hizo la colorista francesa Isabelle Julien. Yo estuve con ella opinando, pero era ella la que etalonaba, también por una cuestión de coproducción con Francia y porque nos gustaba el trabajo de Isabelle. Yo solamente etaloné la escena inicial por una cuestión de tiempo y logística.

La verdad que me gusta usar Davinci Resolve –es asombroso lo que puedes hacer hoy en día con un equipo asequible– y creo que el etalonaje es una etapa esencial en el acabado de una película. En algunas películas eres un poco más invasivo que en otras pero aunque decidas ser más sobrio creo que es muy importante esa fase final de acabado. Para mí es importante controlar el proceso de imagen desde el principio hasta el final y además me gusta hacerlo. También me gusta trabajar con otros coloristas porque aprendo cosas, pero generalmente propongo hacerlo yo.

Al ver *O que arde* tuve la sensación de que contenía ritmos visuales muy diferentes.

Desde la pausada escena inicial en el bosque hasta la velocidad del fuego.

Desde el principio tuvimos la voluntad de hacer una película de contrastes fuertes. Queríamos que hubiera dos escenas muy grandilocuentes, casi de gran producción, con un resto de película muy minimalista y delicada. Nos apetecía conjugar



»En los rodajes reales de las brigadas combatiendo los fuegos, Mauro explica que lo más importante era “moverse rápido, buscar los buenos ángulos de lo que está pasando y seguir la intuición de cómo van a avanzar las cosas”. Fotograma

esas dos sensaciones tan diferentes. Llegamos a plantear quedarnos varios meses en esa casa con un equipo mínimo para ver el paso del tiempo y la relación entre los dos personajes principales y filmar la secuencia inicial y la final por separado. Esto sí que nos apetecía.

También, como comentabas sobre los ritmos, estamos en una película sobre algo muy silenciado e íntimo que en algún momento explota con la llegada de los fuegos. Teníamos bastante confianza en que eso iba a generar algo. Todo esto era muy intuitivo, pero al final parece que ha

no existe. En una película siempre hay una parte construida -mucho- y algo de documento que se resiste a la realidad y de alguna manera registras. Hay películas que se acercan mucho más a un polo absoluto donde todo está totalmente construido pero, incluso en una película en 3D con voz de síntesis, está el documento de una persona que ha pensado, de una época y muchas cosas. Lo mismo ocurre en lo que sería el documento más neutro posible. Por ejemplo, hasta una cámara de seguridad que se haya colocado de manera un poco azarosa ya tiene

EQUIPO TÉCNICO

Productoras: Coproducción España-Francia-Luxemburgo; 4A4 Productions / Miramemira / Tarantula

Director: Oliver Laxe

Guión: Santiago Fillol, Oliver Laxe

Director de fotografía: Mauro Herce

Director de arte: Manuel Eslava

Sonido: David Machado, Xavier Souto

Montador: Cristóbal Fernández

“Rodar el fuego es una pesadilla, porque la llama tiene un brillo muy alto respecto al nivel de luz que hay a un metro de distancia.”

funcionado. Es más, creo que la película no funcionaría si hubiera sido una película solo íntima sobre la madre y el hijo. Al llegar esta tercera parte, que esperas a través del título y de la secuencia inicial, te provoca algo.

Has rodado varios proyectos documentales como director y director de fotografía. ¿Planteas tu trabajo de diferente manera al abordar un documental o una película de ficción?

Es una buena pregunta. Yo doy clases en la universidad y mi asignatura está centrada sobre todo en que esta diferencia

un encuadre, hay una trasposición de la imagen real a una imagen plana: es una ficción de la realidad. En algunas películas prima más lo construido y en otros más el documento.

Cuando ruedo una película intento encontrar qué manera de trabajar nos va a dar mejores resultados para lo que buscamos y saber dónde estás faltando a la verdad que estás construyendo, que haya coherencia. No dar pasos que deslegitimen tu propia búsqueda o que den un resultado contrario a lo que buscas. En casi todos los documentales en los que he estado ha habido puesta en escena y hemos hecho

cosas que corresponderían más al mundo de la ficción, y en muchas de las películas consideradas de ficción –como la de Oliver o en la película de Eloy Enciso *Longa noite*– también hemos dejado un espacio para que haya un lugar de búsqueda y de sorpresa. En *O que arde* los personajes de la película están muy cerca de cómo son las propias personas. Amador es Amador y Benedicta es Benedicta. Incluso, en alguna escena, llegamos a grabarlos sin que lo supieran, aunque finalmente esas imágenes no están montadas.

Háblanos del uso de la luz en la película y del fuego como fuente lumínica.

La idea principal de la película es que no se viese iluminada. No podía haber ninguna forma de artificio en la luz ni espectacularidad en la parte de la casa. Es una película muy mínima y esa es su fuerza para mí, donde tenemos que sentir más el tiempo y el tipo de luces que puedes encontrar en el interior de una casa rural en Galicia, las luces del campo o de la montaña. Esa era para mí

la premisa principal: buscar la belleza de lo simple.

Aún así, hay bastante iluminación, pero siempre muy difuminada o mezclada con la luz natural. Luces suaves y a una distancia adecuada para que no se noten. Llevábamos un equipo simple, tampoco teníamos grandes recursos. No hay luces de gran potencia –que hubiera podido estar bien–. Hay palios, reflectores, difusores, Kino Flo y algunos HMI pequeños. En buena parte de los planos hay luz artificial en forma de pequeños refuerzos.

En la parte de los fuegos no podíamos llevar nada de luz –bastante teníamos con no quemarnos–. Rodar el fuego es una pesadilla, porque la llama tiene un brillo muy alto respecto al nivel de luz que hay a un metro de distancia. Se producen unos contrastes bestiales. Como tampoco hay tiempo de medir, yo ya tenía en mente tres tipos de llamas: grande, mediana o pequeña. En función de eso, tenía tres diafragmas de trabajo y le decía al asistente de cámara 4, 2.8 o 2. Si estaba cerca del fuego 4 y si estaba lejos del fuego 2, sabiendo que cuando sales de una llama a una zona oscura no vas a

ver absolutamente nada. Eso era un dificultad adicional, cómo colocarse para poder ir de una llama a otra manteniendo información en la imagen. Se hizo lo que se pudo, era una batalla bestial. Moverse rápido, buscar los buenos ángulos de lo que está pasando y seguir un poco la intuición de cómo van a avanzar las cosas. Cuando la situación era un poco más estable buscábamos cómo introducir escenas con los actores. El fuego avanza muy rápido. Es un trabajo de reflejos y velocidad.

¿Hay algún proyector de luz o aplique que lleves siempre a los rodajes por el que tengas predilección?

“ Para mí es importante controlar el proceso de imagen desde el principio hasta el final y, además, me gusta hacerlo.



No tengo uno en concreto. Hace algún tiempo me eran bastante útiles los Dedolight –lo puedes poner en cualquier lugar, es muy versátil– pero con el inconveniente de que hace sombras duras o se puede notar rápido que está iluminado. Me compré un kit de LED que llevo a algunas películas, aunque en esta no los llevaba. También los joker o HMI pequeños me suelen gustar. En general me adapto bastante a lo que hay.

Hablemos del trabajo de cámara en la película. Hay escenas con movimientos muy contenidos, casi mínimos, y otras con gran viveza. ¿Compartías la misma visión con Oliver sobre los movimientos de cámara?

Es un proceso de búsqueda, y a medida que vas filmando se van afinando las cosas, tanto para Oliver como para mí. Partes de una idea primera que en este caso no era tan alejada de la final. Siempre estábamos pensando en una película que se movía en algo muy simple pero sin ser excesivamente rigurosos. Nos permitíamos mover la cámara un poco, pero siempre que fuera algo muy austero y apenas visible. De hecho, odio un poco los siste-



» Foto del rodaje de una escena con los brigadistas.

matismos. Me parece que es buena idea fijar algunas reglas para que la película tenga una unidad y en esa unidad proponga algo, pero cuando la película se vuelve demasiado sistemática es un problema. Lo bueno para mí es el compromiso: seguir siendo simple y austero pero permitiéndonos algunas cosas. Eso en cuanto a la madre y el hijo.

La última parte teníamos claro que iba a ser cámara en mano, porque no hay otra manera de hacerla. Además, nos gustaba ese cambio de energía: pasar de algo congelado en el tiempo a algo mucho más movido, vivo y en el presente. Además, a mí me gusta mucho filmar cámara en mano.

¿Con qué ópticas rodasteis *O que arde*?

Rodamos con las Ultra prime, que son ópticas que a mí para vídeo no me gustan mucho pero en película, como el soporte es un poco suave respecto a lo que estamos acostumbrados hoy, nos viene bien.

En cuanto a longitudes focales, soy algo más purista que para otras cosas e intento mantener la focal dentro de las secuencias. En una película en la que quieres

construir una idea del tiempo y del espacio bastante uniforme, generar discontinuidades en la percepción del tiempo y del espacio o de la puesta en escena me parecería contraproducente. Si por alguna razón tenemos que cambiar de óptica –al hacer un plano general– y el espacio no lo permite, entonces podemos hacer una variación de un punto arriba o un punto

40mm y 50mm no los podíamos usar en las localizaciones por espacio. Lo que hicimos fue buscar el equivalente en ángulo de visión y trabajar mucho con el 16mm, 20mm y 24mm, que no producen lo mismo a nivel de sensación de perspectiva del espacio, pero el ángulo de visión es similar. En los incendios, además de por lo que hemos comentado, tampoco podía poner

“ En las películas en que me dejan tiempo voy un poco pintando a pinceladas: coloco una luz, después otra; voy viendo lo que pasa y haciendo modificaciones.

abajo de la óptica con la que plantamos rodar la escena, pero nunca serán grandes cambios. Soy un gran amante del 40mm y 50mm para películas que no quieran añadir puesta en escena a través de la fotografía, porque son ópticas muy cercanas a la percepción humana. Si queremos que la fotografía sea un poco neutra creo que hay que utilizar ópticas cercanas a la visión humana. En esta película no hubiera tenido sentido usar ópticas que distorsionaran mucho el espacio. Al rodar en 16mm, el

una lente muy larga para evitar el movimiento de la cámara en exceso.

¿Teníais alguna referencia visual al abordar la película?

Es verdad que los dos somos cinéfilos y muchas veces salen películas en las conversaciones, pero cuando preparamos el rodaje no hubo una referencia muy clara. Éramos muy conscientes de lo peligroso que podía ser que se convirtiera en una película costumbrista sobre el rural gallego,

»La anciana Benedicta recorre los montes en cenizas con la agilidad de una adolescente. Fotograma



» El Director de Fotografía Mauro Herce durante el rodaje, con la cámara Arriflex 416. Foto de rodaje

al tratarse de un film que en su mayor parte va sobre dos personajes, los espacios en los que habitan, cómo van vestidos, etc. Esto sí que ocupaba tiempo de reflexión, pero no tanto qué otra película teníamos como referencia.

En mi caso y supongo que también en el de Oliver, cuando estoy rodando intento olvidarme de todos los referentes que conozco porque para mí es un mal camino.

Has rodado bastantes proyectos en Galicia.

Sí, desde los orígenes del Novo Cinema Galego. En una entrevista en Cineuropa me mencionaban como un fotógrafo indispensable dentro del Novo Cinema Galego. Estaba trabajando con ellos antes incluso de que se denominaran así. Es verdad que hay un mayor número de personas haciendo cosas muy interesantes allí que quizá en otras comunidades autónomas. La verdad que me gusta mucho Galicia y filmar allí. Siempre me gustan los lugares donde la naturaleza es más fuerte. El hecho de estar un poco en el extremo del continente con una climatología más adversa creo que también forja un carácter, especialmente en las mujeres. El matriarcado gallego es algo impresionante.

¿Podrías hablarnos un poco de tu método de trabajo?

No sé si hay un método muy definido. En la película de Oliver me obsesioné con un cuaderno verde que llevaba y cogí el gusto de tomar notas. Se convirtió en un divertimento apuntar notas en el cuaderno de todo. Es curioso porque primero tengo la impresión de que no preparo las películas mucho, pero luego ves el cuaderno y hay un trabajo bestial. Si es una película de ficción sobre la que hay un guion y unas notas de intención lo leo varias veces, tomo notas y empiezo a discutir con el director. En paralelo, pienso en imágenes que me vienen a la cabeza de películas que he visto, de novelas que he leído y me han sugerido algo o de cuadros, vengo de la pintura y estuve a punto de dedicarme a ello. Me gusta mucho la pintura y creo que a la mayoría de gente que le gusta mi trabajo creo que percibe mi relación con la pintura. Además, mi manera de iluminar se parece un poco a la manera de pintar. En las películas en que me dejan tiempo voy un poco pintando a pinceladas: coloco una luz, después otra;



voy viendo lo que pasa y haciendo modificaciones. Voy construyendo la imagen in situ. Parto de un esquema base que puede cambiar muchísimo.

En mis proyectos más pequeños yo mismo hago de eléctrico. En *Longa Noite*, de Eloy Enciso, coloqué yo mismo gran parte de los proyectores de luz con ayuda de un eléctrico. Entre los dos hicimos todos. Depende del tiempo que haya, cuando se trata de un proyecto más grande llevo un equipo de eléctricos con los que trabajo. Hay algo de la pintura mientras ilumino. También me gusta mucho ir con una cámara a las localizaciones –o sin cámara– y pasar tiempo en las mismas. Ver cómo la luz evoluciona en un sitio o cuáles son los ángulos buenos. En los ensayos también voy probando cosas. Nos da bastantes ideas sobre cómo filmar las cosas o el estilo que estamos buscando. Todo esto es muy valioso para mí.

Le tengo mucha confianza también a la energía del directo. A cuando ya estás en el set con los nervios al máximo porque tienes que rodar en ese momento y encontrar algo que esté bien. También creo que hay un trabajo que se hace inconscientemente a fondo. Yo soy muy obsesivo y me voy a dormir con la película. Seguimos pensando en la película incluso sin el propósito de hacerlo. Desde el momento en que leo el guion estoy trabajando sin darme cuenta.

¿Trabajasteis con el laboratorio de Rumanía? ¿Enviabais el material diariamente?

Sí. Idealmente nos hubiera gustado enviar y recibir material con más frecuencia pero es muy difícil por muy bien coordinado que esté. Sí me gusta mucho revisar el material, no solo para detectar algún posible problema técnico, también porque me gusta ver cómo ha quedado algo. Y más en celuloide, que la sorpresa siempre es muy grande, siempre hay algo mágico. En parte porque hay una diferencia en la traslación entre lo que ve tu ojo a través del visor y la imagen final resultante. Lo bonito de este oficio es que siempre te sorprendes. Siempre estoy impaciente por ver cómo habrá salido y casi siempre te sorprende para bien. Creo que es más sencillo hacer imágenes cautivadoras en celuloide que en digital.



Marcos del Villar. Formado en el Máster en Dirección de Fotografía Cinematográfica de la ESCAC y en Comunicación Audiovisual. Actualmente es director de fotografía y profesor. marcos.delvillar.ruiz@gmail.com



LUCA BIGAZZI

LA FOTOGRAFÍA COMO ACTO POLÍTICO

La siguiente entrevista con Luca Bigazzi se enmarca en la feliz colaboración de Camera & Light con el centro internacional de fotografía y cine *EFTI*. A raíz de la celebración, a finales del pasado mes de mayo, del festival PLURAL 19, encuentro de intercambio creativo y cultura visual que cada año celebra dicho centro, el director de fotografía fue el encargado de realizar la *open lecture*, además de compartir su tiempo con alumnos del centro para filmar una práctica.

Luca Bigazzi es el director de fotografía de todas las películas de Paolo Sorrentino, a excepción solo de una. Su carrera profesional está caracterizada por una gran heterogeneidad, y abarca desde trabajos en publicidad hasta documentales y TV *movies*. Nadie tiene más premios *David di Donatello* que él y también puede presumir de ser el único director de fotografía italiano en haber sido nominado a un premio *Primetime Emmy* (mejor fotografía por la serie *The young pope*).

ENTREVISTA A LUCA BIGAZZI, DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

¿Cuáles son tus primeros recuerdos del cine? ¿Cuándo te diste cuenta de que querías dedicarte a hacer películas?

Cuando era joven iba obsesivamente al cine, desde que tengo 14 años voy de continuo al cine y en contemporánea hacía mucha política, era militante de la izquierda extra parlamentaria en Italia (estoy muy orgulloso de ello), pero nunca pensé que iba a tener esta profesión.

Cuando salí del Instituto empecé a trabajar en publicidad, como ayudante de dirección y como asistente de rodaje, era malo (terrible) porque no sabía hacerlo y tampoco me interesaba, solo lo hacía para ganarme la vida. Después de algunos años con este trabajo volví a Milán un compañero de Instituto. Estábamos en el mismo pupitre y éramos muy amigos. Él había frecuentado una escuela muy seria en Nueva York, la *New York University*, un curso de dirección, y cuando volvió decidimos hacer una película juntos, en la

» Fotograma de *La gran Belleza* (Paolo Sorrentino, 2013).

que él sería director y yo operador de cámara.

Mi amigo era Silvio Soldini, la película salió muy bien y la presentamos a concurso en el Festival de Cine de Locarno. Estaba filmada en blanco y negro y tardamos seis meses en hacerla. Fue una producción totalmente independiente y así es como empecé a trabajar en esto, sin haber sido nunca ayudante de cámara para nadie, ni operador de cámara, sin haber visto nunca una buena iluminación, porque en publicidad ponían unas luces horribles y creo que esa fue una gran suerte y, al mismo tiempo, un gran esfuerzo. También pienso que fue el momento adecuado, es decir que, en esos años, hacia mitad de los 80, salían al mercado las primeras películas sensibles, las primeras ópticas luminosas. Entonces era preferible rodar películas con muy pocas luces y yo me aproveché de esta afortunada coincidencia. Nunca había sido ayudante de cámara, pero sí me interesaba la fotografía, el cine y también la política, y eso ha sido útil.

Por tanto, ¿se podría decir que tu interés por la fotografía se debió a que, en el momento de hacer tu primera película, la tecnología no era muy accesible, y esto supuso un gran desafío?

Ha sido indudablemente un gran desafío, porque no teníamos ni los medios



ni el dinero para hacerla y sí, sin duda tenía mucho miedo. Por la noche robaba los focos en las productoras donde grabábamos los anuncios, los utilizábamos por la noche, porque la película era muy nocturna, y durante el día los devolvía. Así que algunas luces sí teníamos, y aunque no supiera utilizarlas, utilicé muy pocas y eso lo hizo posible.

En Italia pasaba algo terrible y es que durante los diez primeros años te encargabas de cargar la película, durante los diez siguientes te ocupabas de los focos, y durante otros diez eras operador de cá-

■
• Con la llegada del cine digital, por fin hemos jubilado la película. Ya estábamos hartos de ella.
■

mara; y ya, con 55 o 60 años, te convertías en director de fotografía, un viejo, habiendo aprendido cosas muy viejas, superadas por las novedades, es decir, probablemente cosas inútiles.

Tuve la suerte, gracias a Silvio y a que no estaba solo, de saltarme todas esas fases. Hice la fotografía de mi primera película con 23 años. Lo mejor fue que no estábamos solos Silvio Soldini y yo. Nuestra productora se juntó con otras pequeñas productoras independientes y pudimos intercambiar nuestros conocimientos y capacidades.

¿Cómo crees que afecta el hecho de no haber ido a una escuela de cine ni haber sido asistente de cámara a tu manera de trabajar y a las referencias que tomas?

He intentado hacer las cosas que me parecían correctas, adecuadas a las películas que estaba rodando y no a lo que había aprendido en los libros o con alguien muy viejo.

Pongo un ejemplo concreto: todavía hoy es un poco ridículo, en los libros de fotografía se enseña que existen tres luces fundamentales: *backlight*, *frontlight* y *fill light*. Es ridículo, porque esa idea ya no existe. Es algo que tenía sentido cuando se rodaba en película y en blanco y negro. Si lo pensamos bien, todos estos viejos conocimientos que se transmiten, y que se superan con tanta dificultad, dañan muchísimo el resultado estético de las películas.

Otro ejemplo: ser capaz de iluminar el blanco y negro como se hacía en los años 60, 50 o 40, era una 'manera' ade-

» Luca Bigazzi durante su master class en la escuela EFTI. Fotografía de Gastón Tagtachián





» Luca Bigazzi durante su master class en la escuela EFTI. Fotografía de Gastón Tagtachián

cuada de iluminar eso, el blanco y negro. Cuando llegó la película en color, en los años 70-80, las películas se iluminaban con las mismas técnicas, produciendo un daño horrible. Había muchos contraluces inútiles, por ejemplo. Antes, esos contraluces eran necesarios porque no había color, pero con el color ya no sirven.

Igualmente, con la llegada del cine digital, por fin hemos jubilado la película. Ya estábamos hartos de ella. Si ahora nosotros iluminásemos de la misma manera el digital, sin duda quitaríamos credibilidad a la imagen, porque el digital es mucho más sensible a la luz, no soporta las luces directas, necesita luces más suaves, más delicadas. Por este motivo, utilizar el mismo método transmitido, aprendido y conocido ya no funciona.

El cine es un arte en continua evolución y necesita de una continua evolución de la técnica utilizada. Aprender las técnicas cinematográficas de los



rarias, musicales, artísticas en ocasiones y también son tu experiencia y tu conocimiento político, porque el cine tiene que ver con la política en la medida en que hay una manera correcta de iluminar un lugar dependiendo de la procedencia social mediante la cual se quiere contar

» *Fotograma de Loro (Silvio y los otros, Paolo Sorrentino, 2018).*

Es decir, si tengo que iluminar una casa proletaria en China, me encuentro incómodo, y esto me ha ocurrido. No conozco esa situación, no sé cómo están iluminadas esas casas y encuentro una gran dificultad para afrontar ese trabajo. Tengo que conocer lo que ilumino, de lo contrario no lo puedo hacer. Por eso, mis referencias son varias y pocas son cinematográficas.

Es verdad que voy obsesivamente al cine, pero nunca pienso: “Voy a hacer ese tipo de luz como en la última pelícu-

la de Xavier Dolan”, por ejemplo. Sería absurdo, porque las películas de Xavier Dolan tienen ese tipo de iluminación para ese tipo de historia. La que nosotros estamos contando en nuestra película transcurre en otro lugar y, probablemente, necesite una iluminación diferente.

• El cine es un arte en continua evolución y necesita de una continua evolución de la técnica utilizada.

viejos es un gran error y con los libros es aún peor, porque libros y viejos no están actualizados.

Cuando preparas tu trabajo para una nueva película, ¿buscas referencias en otros filmes o en la fotografía y la pintura?

Las referencias y las inspiraciones son múltiples, no sólo fotográficas. Son lite-

ese lugar. No se puede iluminar una casa del proletariado como si fuera una casa de ricos, y viceversa. No es posible iluminar una película con una ambientación actual, utilizando una iluminación de los años 70, porque la historia de la iluminación de nuestras casas también cambia. Hay que adaptarse a esto y, por esta razón, las referencias son culturales, sociales y políticas, por lo que a mí me concierne.

¿Cómo creas coherencia entre una determinada fotografía necesaria para una película y los medios narrativos utilizados?

Te doy un ejemplo concreto: *La Grande Bellezza* (2013) no es una película fotográficamente realista, porque la historia no es realista. Es decir, hay muchas luces en ella que son facticias y artefactas, porque las ambientaciones tampoco son realistas. La tienda en la que Ramona (Sabrina Ferilli) compra el vestido para el funeral no es una tienda, se nota, es un extraño lugar con una arquitectura de los años 20,

» Fotograma de *The Young Pope* (Paolo Sorrentino, 2016). Imagen cortesía de HBO

así que la iluminación es de ficción y no realista.

Sin embargo, otras películas necesitan una iluminación más realista. Con Paolo Sorrentino, por ejemplo, hemos grabado hace poco una película sobre Silvio Berlusconi que se titula *Loro* (2018) y ha sido una película muy difícil a nivel de fotografía porque los años de Berlusconi han sido años horribles para los italianos. La vulgaridad política y moral en la que hemos vivido se reflejaba en una iluminación especialmente molesta, basada en luces que estaban por todas partes, sin control, muy vulgares y de colorines. Esta película requería una fotografía fea y vulgar, así que mi esfuerzo fue hacerla así, y que se adaptase a unos tiempos vulgares, como los que cuenta la película. He sufrido un poco, sí, pero creo haber hecho lo que la película requería.

Desde el principio de tu carrera hiciste trabajos para televisión (TV movies). También has realizado trabajos en el campo del documental y la ficción, ¿cómo crees que afecta esta heterogeneidad a tu trabajo? ¿Ves esto como algo positivo, un modo de enriquecer tu obra?

No sé si rodar películas para la televisión enriquece o empeora mi manera de trabajar. La verdad es que estoy convencido de la necesidad de hacer películas para las salas de cine, porque las películas son obras de arte colectivas hechas por una colectividad de artistas que son escenógrafos, encargados de vestuario, montadores, directores de fotografía, actores, etc. Creo que este intento de creación artística colectiva tiene que verse en una sala cinematográfica, con más gente alrededor, porque solo en una sala se puede entender la especificidad del cine, lo que es una película. Solo junto a otras personas podemos entender si una película vale o no y no, por el contrario, aislados y solos frente a un televisor. Por esta razón trabajar en series de televisión es un poco contradictorio para mí.

Dicho esto, hay que admitir que las series de televisión ofrecen grandes posibilidades económicas, no personales, sino posibilidades de utilización de medios; así que, de vez en cuando



las hago, aunque sea contradictorio. En realidad, tengo la secreta esperanza de que un día las series de televisión se puedan ver en salas cinematográficas. Por ejemplo, cuando hicimos *The Young Pope* (2018), la Cineteca de Milán proyectó cada episodio y el cine estaba lleno de gente; y esas personas que han tenido la oportunidad de verla así son los únicos que han entendido de verdad la serie, porque la han visto junto a otras personas y no solos. La salvaguardia de las salas, la salvaguardia de la visión colectiva, es la única forma posible de supervivencia del cine. Si no hay salas cinematográficas, el cine ya no será el

• La salvaguardia de las salas, de la visión colectiva, es la única forma posible de supervivencia del cine.

cine, será otra cosa. Creo que no ocurrirá, pero podría ser. Posiblemente habrá que reconsiderar la sala, que no será un gran contenedor de numerosas personas, sino más pequeña, más acogedora, con un bar, un restaurante, donde la gente va a ver una película y luego puede discutir de la misma, con sus propios amigos o con las demás personas.

La creación de un pequeño circuito de cineclub y de pequeñas salas acogedoras es, para mí, la única posibilidad de supervivencia para las salas. Y significa mucho, porque hay una intención política en aislar a las personas. Una persona aislada es controlable, mientras que una comunidad es más difícil de controlar y, por lo tanto, saber que estamos en nuestras ca-

sas solos, delante de un iPad o un televisor, permite al poder controlarnos mejor. Un grupo de personas no es controlable, es un pensamiento independiente mucho más selectivo, más agudo e inteligente y más específico. Defender las salas cinematográficas es un acto político.

A lo largo de tu carrera has realizado películas muy diferentes entre sí, pero ¿cuál es el plano o la escena más difícil que recuerdas haber filmado?

Todas, desde la primera hasta la última. Creo que hasta la escena de una mesa sin nada encima es difícil de iluminar. A mí ya no me asusta nada, sobre todo gracias a la tecnología digital que es democrática y puede ser utilizada por los jóvenes también, asegurando una buena calidad y un coste menor comparado con el pasado. La versatilidad de las cámaras digitales me permite enfrentar cualquier situación difícil sin miedo. El problema no está relacionado con la dificultad o la amplitud del ambiente, es la dificultad de entender cuál es la iluminación adecuada para cada escena.

Esta es una consideración que va más allá de los obstáculos prácticos de la escena. Incluso una escena fácil puede resultar muy difícil si no entiendes cómo tienes que iluminarla. La otra consideración es que no siempre podemos poner las luces que queremos porque las que podemos poner son funcionales a los movimientos de los actores, de los movimientos de la cámara y de la intención del director. Si la intención del director es hacer un plano secuencia de 360°, la cámara se va a mover a 360°, y evidentemente, la luz que podré utilizar estará influida por este hecho. Por eso, la dificultad está en enten-

» Fotograma de *Il divo* (Paolo Sorrentino, 2018)

der antes cuál es la intención del director, aunque él no te la comunique, cosa posible, porque igual cambia de opinión en el último momento.

Por tanto, ser elástico, no ser rígido en la construcción de la luz para una escena, es algo muy importante en mi opinión, y eso conlleva un aspecto en el que hice hincapié estos días en la escuela que está relacionado con la velocidad. Nosotros debemos ser rápidos, porque si somos lentos y queremos crear imágenes hermosas, lo que queremos es que prime nuestro sentido artístico y posiblemente dañemos lo más importante de la película, la actuación. Esto es, la posibilidad de dejar a los actores la libertad de repetir todas las veces necesarias su papel, porque ellos son la parte más expuesta y más frágil de la película, necesitan tiempo, y no nosotros con nuestros instrumentos. Tenemos que pensar que el director de fotografía está al servicio de la película y, por lo tanto, de los actores, y no de su propia creatividad como director de fotografía. Tenemos que ser rápidos, la rapidez es el aspecto fundamental. Si un director de fotografía es lento, significa que está haciendo muy mal su trabajo.

• Si un director de fotografía es lento significa que está haciendo muy mal su trabajo.



Sí, Christian Berger nos habló de la importancia que se llega a dar a la técnica, dejando de lado aspectos como la interpretación que, en muchos momentos, quedan en un segundo plano...

Así es...pero discúlpame, vuelvo atrás, porque se me ha olvidado una cosa. Me he dado cuenta con los años y con la experiencia, la cual intento negar, porque olvidar la experiencia creo que es muy positivo, es decir, acumular experiencia es un factor extremadamente negativo ya que lleva a repetirse; sin embargo, si eres una *tabula rasa* de conocimiento, es probable que inventes algo. Este conocimiento que olvido de continuo porque tengo la memoria de un pez, tan débil, me recuerda algo muy importante y es que la solución más sencilla es siempre la mejor y la más elaborada es siempre la peor.

¿Crees que tienes un estilo propio?

No, yo no tengo ningún estilo, no quiero tener estilo propio. No creo tenerlo, o eso espero. Sólo quiero ser rápido. El cumplido más feo que alguien puede hacerme es: "Desde el primer plano de la película he sabido que la fotografía era tuya". No es un cumplido, es una ofensa muy seria. Sin embargo, es muy bonito cuando te dicen: "Solo al final, con los créditos, he visto que la fotografía era tuya". Ese es un cumplido, no "*desde el primer plano...*" Eso significa que tengo un estilo, que repito las mismas cosas de forma reconocible y ese es un gran problema. Hay que hacer una fotografía adecuada para la película. Y ya que todas las películas son diferentes entre sí, la fotografía tiene que ser diferente también cada vez.

Estos días han supuesto una enorme oportunidad porque pudimos rodar con los chicos en una localización real, con verdaderos actores, con una buena cámara y luces que pedí. Grabamos una breve escena tanto de día como de noche. Ha sido realmente interesante, porque entender la iluminación para la misma escena rodada una vez de día y otra de noche, teniendo en cuenta el tipo de historia dramática que contábamos, nos hizo comprender, a ellos y a mí también, las posibilidades y el sentido profundo de nuestro trabajo, por ejemplo, a la hora de aceptar una iluminación que no era bonita, pero con un significado para la historia. En la escena de noche elegimos dejar un molesto y feísimo fluorescente verde que iluminaba la cocina porque nos pareció apropiado para contar la tristeza y

» Fotograma de *La Juventud* (Paolo Sorrentino, 2015)



» Luca Bigazzi durante su master class en la escuela EFTI. Fotografía de Gastón Tagtachián

• Acumular experiencia es un factor extremadamente negativo, ya que lleva a repetirse

la desolación de la historia que nuestra directora puso hábilmente en escena. Fue una experiencia extraordinaria, estoy muy feliz por haber estado en esta escuela, he aprendido mucho y ellos también han aprendido mucho. Esta es la manera correcta de enseñar a los jóvenes, no una enseñanza abstracta y teórica, sino una enseñanza que les permita tener una experiencia real, aunque de un solo día, con actores reales, en una localización real y con una pequeña historia.

Antes hablabas de la rapidez en tu trabajo. ¿Qué opinas de la tendencia actual a preiluminar priorizando esa rapidez en los rodajes?

La cámara, los medios de reproducción digital, son infinitamente superiores al celuloide en cuanto a calidad, flexibilidad, sensibilidad y versatilidad. No podemos comparar la cinematografía digital con la analógica, como en cambio, a lo mejor sí se puede hacer con la fotografía, porque el hecho de que la película ya no cueste nada puede que en la fotografía implique una mayor distracción, en la medida en que podemos hacer fotos como idiotas porque, total, no hay pérdida de dinero.

Así, puede ser que los fotógrafos tomen fotos con más distracción y menos atención, porque antes 36 fotos eran preciosas. Eran 36 y costaban y quizás se ponía mayor atención en el disparo. En el cine esta comparación no se puede hacer, porque el hecho de que la reproducción digital sea económica no induce a distraernos. Nuestro problema no es el coste de la película. En las pequeñas producciones sí, puede ser. El problema grave es el tiempo. Si yo grabo mal porque no me cuesta nada la película y me veo obligado a hacer la misma escena 30 veces, el daño no está en el coste, sino en la hora y media que estoy perdiendo, y esto en el cine



no sucede. La concentración de los operadores, del director y de los actores es la misma, así que, desde ese punto de vista, el hecho de que el medio digital no sea caro no trae indiferencia, trae la misma concentración y, además, algunas grandes ventajas que son precisamente la sensibilidad, la velocidad, el bajo coste, la funcionalidad, y el tamaño reducido.

Si hoy grabo un *camera car* puedo poner dos o hasta tres cámaras dentro del coche. Ya no estoy obligado a colocarlas fuera, con todos los problemas que eso conllevaba. Así se abren nuevas opciones, no solo para los viejos directores de fotografía como yo, sino para los jóvenes que pueden utilizar un medio más versátil, ligero, económico y pequeño y sentirse gracias a ello empujados a inventarse una forma nueva de reproducir la realidad a través de imágenes. Espero que lo hagan y que dejen de copiar lo que nosotros hicimos en el pasado. Las posibilidades que el cine ofrece hoy a los jóvenes directores de fotografía son muchas más. También son las posibilidades que ofrece a la producción independiente, que es una fuente de gran creatividad porque no está vinculada a grandes inversiones y, por lo tanto, ofrece mayor libertad.

Querer rodar en filmico es una actitud conservadora, elitista y muy molesta, porque quien lo pretende utilizar defiende también una casta de poseedores de conocimientos que ya no sirve para nada. La película, los exposímetros, esa misteriosa fase de revelado, de impresión. Todo esto, por suerte, ya no existe y es bueno que sea así. Estamos abiertos a nuevas invenciones, a nuevas for-

mas de iluminar, y los jóvenes tienen que apoderarse de este medio, a veces escucho a los jóvenes también evocar el celuloide, pero era caro, rígido y obligaba a pensar en una iluminación que hoy es inútil y vieja.

Utilizad los nuevos medios y aprovechad estas extraordinarias posibilidades que el digital ofrece. No seáis más conservadores que los viejos, jóvenes.

¿Qué consejo darías a alguien que se está iniciando en el cine?

Muchos, pero uno fundamental. Ya lo dije, ser rápidos. La rapidez es el consejo número uno. Por supuesto hay otros, el consejo secundario es ir al cine muy a menudo, pero igualmente importante es leer libros, escuchar música, viajar y ocuparse de política e informarse, ser una persona consciente y atenta a la sociedad en la que vives. Esta es la cualidad del director de fotografía además de ser rápido.



Raúl Liébana. Graduado en ADE, máster en patrimonio audiovisual y en crítica cinematográfica. Estudiante de doctorado en Comunicación audiovisual (UCM), cuya línea de investigación se centra en la dirección de fotografía en el cine español.



CHRISTIAN BERGER

LA BELLEZA DE LA LUZ NATURAL

Director de Fotografía de Luc Bondy, Wolfgang Glück, Stephen Gaghan, Amos Gitai, Peter Sehr y Marie-Noëlle, János Szász, Angelina Jolie, Virgil Widrich, Terrence Malick, pero sobre todo admirado por su larga colaboración con Michael Haneke, Christian Berger BVK se enamoró de la luz desde bien pequeño, de la mano de su padre, un pintor que también rodaba animación y películas con cámaras de 8mm. En la siguiente entrevista, realizada a su paso por la Escuela EFTI de Madrid, donde impartió un master, nos adentramos en su particular teoría de la luz cinematográfica, que materializó en el Sistema de Iluminación Reflejada para Cine (CRLS).

Nominado al Oscar por *La cinta blanca* (*The White Ribbon*, Michael Haneke, 2009), al Director de Fotografía Christian Berger no le deslumbran los haces de luz de la alfombra roja. Al contrario, nada está más lejos de su percepción del cine. A continuación, el director de fotografía y documentalista comparte su visión de la iluminación, en buena parte influenciada por el que podría llamarse su 'mentor técnico', Christian Bartenbach; una filosofía en la que lo esencial es mantener y proteger la belleza orgánica de la iluminación natural, y obtener así otros importantes beneficios, como la eliminación del

máximo aparataje posible en el set y, en consecuencia, el ahorro de tiempo y la liberación a actores y directores de las ataduras a que se ven sometidos por las restricciones técnicas.

ENTREVISTA A CHRISTIAN BERGER, DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

¿Cómo influencia tu pasado en el rodaje de cine documental en tu trabajo?

Creo que haber aprendido haciendo documentales ha sido un gran regalo. Cuando veo colegas que aprendieron en un estudio o una escuela, pienso que solo ven con un ojo, incluso si pueden hacer cosas que yo no puedo hacer. No es comparable con la intensidad de

seguir a un actor o desarrollar el instinto de qué va a ocurrir al momento siguiente, en un instante de acción que a veces es muy corto y muy rápido, o por supuesto ese enfoque más artesanal y de cámara en mano, porque tienes que estar preparado para rodar todo el tiempo. No puedes perder una hora preparando la luz o la cámara. Si pierdes ese valioso tiempo, la realidad desaparece y ya nunca más podrás retratarla. De manera que estar preparado para eso es importante y a mí me sirvió por vez primera para observar la luz. Siempre estaba cerca, además, de pintores y cuadros, y entendí cómo se propaga la luz, supe que la luz lo es todo en nuestro trabajo.



» Christian Berger impartiendo un master sobre su Sistema de Iluminación Reflejada en la Escuela EFTI de Madrid.

¿Trasladaste estas referencias al largometraje de ficción?

He experimentado muchos momentos preciosos haciendo documentales, sin luces ni electricidad, por supuesto, pero no existía la posibilidad de alcanzar esa calidad en los largometrajes. Eso era frustrante, y al final de los 90 quise dejar el cine, porque no me era posible alcanzar esa frescura del trabajo documental en cuanto a las impresiones visuales que encontré en las pinturas y en los

• Creé el CRLS para proteger la belleza de la luz natural, como cuando cuidas una planta con delicadeza para que no muera.

documentales. En los largometrajes pierdes un montón de energía, sientes cada herramienta como un impacto en la forma, de alguna manera percibes las herramientas que se han usado en la película.

En 2005 ruedas con Haneke *Caché* y elegís hacerlo en vídeo, en un momento en que las cámaras digitales no estaban muy desarrolladas, y, de hecho, la postproducción se complicó por este motivo. ¿Cómo te afectó el cambio de formato en este rodaje?

Me entristeció mucho. No recibimos ningún tipo de soporte. Solo nos de-

» La secuencia en el restaurante de *Happy End* se recreó en un decorado de París. Para la luz de sol se usaron C-Reflectors de 100 x 100 cm y de 50 x 50cm con difusor 2 (blue). Para la iluminación del cielo se usaron Alpha 4 y 6K de K5600. Para el greenscreen se usaron Skypanel 60 en DMX. Cortesía de Jakob Ballinger.

cían: «El futuro ha llegado y esta es la cámara» [Berger rodó con una HDCAM 24P]. Hubo muchos fallos y averías con esa cámara, nos hicieron sentir como si estuviéramos ‘chapados’ a la antigua y no fuéramos capaces de usar una máquina moderna (bromea).

Por ejemplo, tuvimos problemas con el canal azul, estando en el set con buenas condiciones de luz, hacía un efecto parecido al de una mala recepción provocada por una antena. Iniciado el rodaje, el laboratorio, que era Eclair, en París, nos





» Christian Berger y su gaffer, Jakob Ballinger, durante el rodaje de *Ludwig II* (2011)

• Estamos permanentemente obsesionados en dominar la técnica y el resto nos parece menos importante.

digital hasta que llegara el momento del cambio, y ese cambio llegó con la Alexa.

Tu primera película junto a Haneke fue *El vídeo de Benny* (1992) y la última, hasta la fecha, *Happy end* (2017) ¿Cómo es vuestra colaboración?

En cada película nos enfrentamos a unos retos distintos y los comentamos y tratamos de resolverlos, hablamos del estilo que queremos, el cual se desarrolla con la precisión de Haneke, una precisión muy extrema con la que a veces es muy difícil trabajar, aunque, desde luego, lo prefiero a trabajar con un director que solo tenga ideas vagas de lo que quiere. La última película con él, *Happy end*, para mí fue una obra maestra del minimalismo. En la iluminación, incluso habiéndolo planteado de ese modo, le ‘colaba’ algún adorno de vez en cuando. Pero él estaba muy interesado en mantener ese minimalismo.

A veces estamos de acuerdo y a veces tengo que convencerle de que tengo razón en algo. Pero es algo que considero muy normal, aunque la gente parece tener muchas expectativas respecto a cómo es nuestro trabajo en común,

» *Le grand cashier* (János Szász, 2012), el CRLS en una producción de bajo presupuesto. Cortesía de Jakob Ballinger.

dijo que no podían solucionarlo, y tras dos semanas de rodaje no había un seguro o un soporte para preguntarles sobre ello. Sony ha mejorado mucho en la actualidad, pero no repetiría.

Por otra parte, al final estuve contento con el resultado, porque las cintas que recibe la pareja protagonista en

la película tienen la misma apariencia que la cámara real y por eso salió adelante, de hecho, tuvo mucho éxito en festivales. Pero no puedes comparar la calidad con la que hay ahora. No podíamos manejar el contraste, esto se nota especialmente en las luces practicables. Haneke dijo que nunca volveríamos a rodar en



FOUR
DIFFUSIONS

FIVE
SIZES

FULL
CONTROL

YOUR NEW KEY-LIGHT



Cine Reflect Lighting System (CRLS)

To fulfill the need for a natural-looking key-light, Lightbridge launches a new breed of creative lighting tools evolving from the experience of famed cinematographer Christian Berger and his gaffer, Jakob Ballinger who founded Lightbridge.

Meet the CRLS

Forget everything you know about reflectors - CRLS is a step beyond. Imagine fully intuitive control over diffused light without flags or frames. Lightbridge C-Reflectors are spill-free, lightweight and rugged, with finely-coated reflective surfaces like no others, that enable a natural flow of light.

Add a source

Use the sun, sky or your favorite lighting fixture. By re-directing your light you can add a precise level of diffusion and reduce the fall-off to achieve a natural key-light. Try superior bundled high output BB&S fixtures like the Force 7 LEKO with clean, sharp edges or go for a lightweight Compact Beamlight.

Join the new era of on-set lighting

They are starting to talk. And light. And share. Today, some of the world's finest cinematographers choose genuine CRLS for feature films, television, commercial spots, and more. Instagram/thelighbridge.

Visit us at CAMERIMAGE! CRLS Hands-On, Christian Berger Masterclass and more! Get your seat: rsvp02@thelighbridge.com

www.thelighbridge.com

Contact your international sales representative: www.thelighbridge.com/rent&buy

 LIGHTBRIDGE

Para Berger, la belleza de la luz natural consiste en objetos y superficies que reflejan la luz, definen las atmósferas, y no la fuente de luz. Cuando el cineasta descubrió la tecnología de iluminación de Christian Bartenbach, que desarrolló en su laboratorio para redirigir la luz, por ejemplo, a grandes edificios o debajo de la tierra, Berger entendió que la industria del cine podría beneficiarse de este conocimiento. Inspirado por eso, comenzó a jugar con soluciones especialmente construidas para las películas en las que estaba trabajando.

Siguiendo su regla de “observar la naturaleza”, trató de reconocer el camino de un solo haz de luz para descubrir el comportamiento de la luz en general. Entonces decidió que prefería fluir con la luz en lugar de forzarla. En sus experimentos, el director de fotografía consiguió imágenes orgánicas y ricas con una alta transparencia que respaldaban la percepción de sentir la espacialidad. Luz suave, pero con *punch*, tan solo dirigiendo la luz con mucha precisión hacia donde quiere llevarla. Este fue el nacimiento del sistema de iluminación Cine Reflect. Junto con su gaffer, Jakob Ballinger, crearon así un sistema “apto para el set” bajo la marca The Light Bridge que en España ha sido utilizado en producciones como *Warrior Nun* (Netflix) o *La Caza. Monteperdido* (TVE).

El Cine Reflect Lighting System (CRLS) trata de recrear las sensaciones de la luz natural en espacios pequeños, sin aparataje y sin pérdida de tiempo. Para ello, se utilizan los C-Reflectors, que vienen a eliminar la necesidad de los setups clásicos de iluminación, controlando la difusión de la luz sin más equipo, con una pérdida de luz del 3% aproximadamente y manteniendo el rendimiento del color. Por ejemplo, en el caso de una escena en una habitación con una ventana, el reflector se situaría en una posición determinada respecto a la ventana de modo que la luz se refleje en nuestra escena y genere esa sensación de luz solar entrando en la habitación; podemos proyectar sombras claras y definidas o generar una luz suave, creando diferentes estados de ánimo y sensaciones, dependiendo de nuestras necesidades narrativas. Tan solo paneando se pueden conseguir distintos tipos de reflexión. El sistema cuenta con un rango de difusores y reflectores que se pueden combinar para crear diferentes capas y efectos. Los reflectores definen la calidad de la luz y el tipo de difusión. Las fuentes de luz son siempre las mismas, la diferencia es cómo esta se distribuye.

piensan que son explosiones creativas o algo así [ríe].

En *Happy end* también usaste el Cine Reflect Lighting System (CRLS), que habías comenzado a utilizar en *La Pianista*. ¿Qué motivó este desarrollo?

En inicio, lo hice para proteger la belleza de la luz natural, como cuando cuidas una planta con delicadeza para que no muera.

La belleza de la luz natural siempre ha sido algo impresionante y emo-

cionante para mí. Desde el comienzo de mi carrera como director de fotografía, siempre fue mi objetivo lograr esta calidad particular en mi trabajo. Y más ahora con el desarrollo digital, porque el sensor reacciona de un modo diferente al que lo hacía el negativo, el impacto de la luz es más fuerte en el sensor.

Por otro lado, los métodos de trabajo de hoy en día hacen que estemos maltratando a nuestros actores y actrices. Estamos permanentemente obsesionados en dominar la técnica

y el resto nos parece menos importante. Pero la realidad es exactamente lo opuesto, lo importante es el contenido y la técnica es lo de menos. Sin un buen guion, sin actores, no hay película. Y en ese sentido, si pones a los actores en un set libre sin cables, sin trípodes, etc., se abre un espacio imaginativo en el que el 50% es la interpretación.

Por tanto, la intencionalidad es casi revolucionaria...

Mi primer objetivo es proteger la belleza, la segunda es cambiar los métodos de trabajo y devolverle la importancia a lo que de verdad la tiene. Evidentemente, habrá películas donde necesites grandes equipos y plató por requerimientos narrativos, y otras donde no necesitarás mucho o no tengas presupuesto, o incluso proyectos donde podrás rodar usando la luz natural, apoyado por este sistema. O en documentales, donde puedes no tener acceso a electricidad. Es un sistema que está abierto a todas las posibilidades.

Cuando no fui aceptado en la escuela de cine, porque aparentemente no tenía suficiente talento, o quizá no suficiente dinero (la Femis era demasiado cara, la de Roma era como un club social, y en Viena o Munich no me aceptaron), empecé en el cine como ayudante. Aprendí en el laboratorio y estudio de iluminación de Christian Bartenbach, que hoy es muy famoso, pero en aquella época era pequeño, y lo que hacíamos era planificar la iluminación de espacios industriales, hospitales, luces de las calles y cosas así, y Bartenbach quería hacer de mí



» Setup de iluminación de luz día y resultado en la película de Angelina Jolie *By the sea*. Cortesía de Jakob Ballinger.

» Otra secuencia de *Happy end* donde vemos el setup con el sistema de reflectores y el resultado, con Michael Haneke en el plano. Cortesía de Jakob Ballinger.

• Christian Bartenbach fue una fuente de inspiración para crear espacios con la luz.

un técnico de iluminación. En ese momento no entendí la importancia de la luz y dejé ese trabajo para hacer cine, pero volvimos a coincidir en los 80. Nos encontramos en el aeropuerto y empezamos a hablar sobre la luz y perdimos nuestros vuelos. A finales de los 90, ambos fundamos la Lichtakademie. Y eso fue muy bueno para mí, porque nosotros, la industria del cine, creemos que somos los más importantes, pero no es así. Lo que ellos hacen, planificar la iluminación de un gran aeropuerto, un hospital, enormes edificios... son trabajos enormes, saben mucho sobre iluminación.

Así que de nuevo me vi envuelto en la técnica, y me traje a mis estudiantes de la Viena Film Academy a esta academia de técnica de iluminación. Me pareció un 'coqueteo' muy sano. Pero no acabó de funcionar, porque hay una oposición: los técnicos no quieren tener nada que ver con el arte, porque piensan que al no haber una fórmula es un terreno inseguro. Y los artistas piensan que los técnicos quieren obligarles a ceñirse a fórmulas y normas. Ambos se equivocan, porque tienen mucho que aprender los unos de los otros. Así que lo intenté durante años. Christian Bartenbach resultó ser un gran amigo y una fuente de inspiración con sus soluciones en el campo arquitectónico sobre cómo crear espacios con la luz. Veía brillantez y limpieza en la luz que me hacía muy feliz y que echaba de menos en nuestro trabajo. Me dispuse a analizarlo para ver cómo llegar a esas soluciones. En el cine se está perdiendo al ser humano con la iluminación, en muchos casos se pierden los ojos de una persona y no es posible entender sus gestos o sus intenciones...

Así que Christian estaba encantado con mis aportaciones artísticas, y yo lo



estaba con sus aportaciones técnicas, soluciones que consiguen diez veces mayor eficiencia de lo que hacemos nosotros con nuestras luces.

La cinta blanca también está iluminada con el CRLS. ¿Cómo fue tu enfoque en esta película?

En este caso, teníamos un rango de contraste extremo (muy bajos niveles de luz en los interiores y un gran contraste entre exteriores e interiores dentro de un mismo plano) y eso generaba unas limitaciones técnicas y unos riesgos muy altos al rodar en analógico, aunque en digital también hubiera tenido limitaciones. Conociendo las herramientas con que contaba, yo quería traspasar esos límites, lo que a menudo significaba que no veía nada en el monitor o en el *viewfinder* y resultaba difícil seguir al actor... es muy arriesgado, porque, si no te sale bien, te quedas sin nada, con lo que supone eso en nuestro trabajo, donde un solo día de

rodaje es muy valioso. Pero el director quería que bajara el nivel de la luz más y más, y me decía: «Bueno, tú siempre dices que es arriesgado, pero al final siempre funciona».

¿Te interesa trabajar en Estados Unidos? ¿Cuáles son las diferencias más importantes para ti entre una producción americana y una europea?

La influencia de Producción es mayor en USA que en Europa, es decir, la independencia del director es menor. Tuve algunas oportunidades de ir a rodar a Estados Unidos, pero había oído casos negativos de trabajos en Hollywood y no tenía ninguna ilusión por trabajar allí. Fue una experiencia estar en la ceremonia de los Oscar, pero no es mi mundo. A mi edad, soy feliz de tener algo en Europa y estar tranquilo. No tengo ambiciones en esa dirección, ni siquiera las tuve de más joven. Y no quiero parecer arrogante, pero para mí eso no significa nada.

AUTORA: LAURA CORTÉS-SELVA



» Fotograma de *Gran Hotel* (Edmund Goulding, 1932).

BREVE HISTORIA DE LA LUZ CINEMATOGRAFICA (II)

En el número anterior de *Camera & Light* ofrecimos la primera parte de la evolución histórica de la luz cinematográfica. En este segundo artículo pretendemos ofrecer al lector la segunda parte de la historia de dicha evolución que complete la visión general de un relato que nos permita entender –al menos parcialmente– la situación actual y la procedencia de las tendencias estilísticas actuales.

En esta entrega abordamos cómo, a partir de la década de los treinta, el lenguaje de la luz se va dominando progresivamente hasta alcanzar un control tan extremo que acaba por estrangular la narración y los personajes en ciertas obras cinematográficas de la época. No será hasta el final de la contienda mundial (II Guerra Mun-

dial) cuando se recupere cierta libertad lumínica abandonando patrones excesivamente rígidos. Especialmente a partir de los años cincuenta y por influencia de las nuevas olas europeas, un nuevo estilo de hacer cine impregnará la cinematografía mundial ofreciendo un modo diferente de entender la forma de hacer cine. Este estilo más libre irá compensando la

artificialidad imperante en los periodos anteriores y dará una mayor libertad a los creadores para experimentar e imprimir un propio sello visual en sus trabajos.

El control rígido de la luz cinematográfica

Durante la década de los treinta en Estados Unidos, los grandes estudios

» Foto de rodaje de *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963).

como la Metro Goldwyn Mayer, la Warner Brothers y la Fox definen su propio estilo visual caracterizado por el empleo de un tipo concreto de material fotoquímico, un estilo lumínico determinado y la utilización de una determinada apertura de diafragma. La Metro Goldwyn Mayer se caracteriza por un estilo visual que destaca por el empleo de la clave de luz alta presente en sus películas cómicas como *Gran hotel* (*Grand Hotel*, Edmund Goulding, 1932), fotografiada por William H. Daniels o *La llama eterna* (*Smilin' Through*, Sidney Franklin, 1932), fotografiada por Lee Garmes.

Por su parte, la Warner Brothers se caracteriza por un estilo dramático en clave baja, con predominio del claroscuro, presente en películas como *Hampa dorada* (*Little Caesar*, Mervyn LeRoy, 1931), fotografiada por Tony Gaudio o *El enemigo público* (*The public enemy*, William A. Wellman, 1931), fotografiada por Devereaux Jennings.

La aparición en 1934 de las lentes Fresnel de cristales concéntricos permite ejercer un gran control sobre la luz, lo que es fundamental para lograr este tipo de estilo visual.

Para la consecución de sus objetivos, los estudios contratan en exclusiva a directores de fotografía a los que imponen su propio estilo visual. El método de cada estudio llega al extremo de concebir esquemas de luz jerárquicos que ensalzan al actor principal en términos



de brillo lumínico, destacándolo sobre el resto de elementos visuales sin importar la coherencia con la narración. Este sistema obliga a los actores a limitar su actuación a las marcas de luz colocadas en el suelo, lo que constriñe y dificulta su trabajo. *El expreso de Shanghai* (*Shanghai Express*, Josef Von Sternberg, 1932), fotografiada por Lee Garmes, es una de las películas representativas de este estilo visual.

La liberación de la luz

Durante la Segunda Guerra Mundial, un alto porcentaje de directores de fotografía trabajan en películas documentales, es una de las causas del renacer del estilo visual realista. Tras la contienda y contrariamente a lo que sucede en los inicios del cinematógrafo,

La aparición en 1934 de las lentes Fresnel de cristales concéntricos permite ejercer un gran control sobre la luz.

fo, durante esta etapa existe una voluntad ética y estética por acercarse a la verdad. Esto provoca la creación de planteamientos lumínicos más realistas (pero de un modo consciente) liberando a la luz de su excesivo control. El tratamiento realista no es una novedad, puesto que está presente en el cine ruso de la década de los veinte, en películas de Eisenstein, Pudovkin o Vertov, en el cine francés de Jean Renoir, o en la escuela británica de los años treinta. Uno de los movimientos más importantes de este periodo es el neorrealismo italiano, cuyas películas comparten un estilo visual muy cercano a los documentales. Características similares concurren en las películas heredadas del neorrealismo, las nuevas olas que surgen en diferentes países de Europa como la *nouvelle vague* francesa. Esta nueva ola que provoca una ruptura en el estilo fotográfico de las películas tiene entre sus representantes fotógrafos a Raoul Coutard -quien dirige la fotografía de *Jules y Jim* (*Jules et Jim*, François Truffaut, 1962); Henri Decae, director de fotografía de *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre*

» Fotograma *El expreso de Shanghai* (Josef Von Sternberg, 1932).





» Fotograma de *Hampa dorada* (Mervyn LeRoy, 1931). Abajo, fotograma de *The French Connection* (William Friedkin, 1971).

A pesar de contribuir a la falta de verosimilitud de los films, los directores de fotografía que continúan en activo en el panorama norteamericano de esta década siguen desarrollando trabajo en los platós, bajo circunstancias controlables. Esta predilección por el rodaje en los estudios está ligada a razones práctico económicas, históricas (herencia del cine mudo), e ideológicas (preocupación por la perfección técnica). No obstante, en esta etapa existe una inquietud por buscar una mayor veracidad en el estilo visual de las imágenes resultantes. Surge el concepto de la justificación de las fuentes de luz (*source lighting*) presente en películas como *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewi-

cents coups, François Truffaut, 1959) o Néstor Almendros.

El estilo de la nueva ola francesa emplea la luz natural que mezcla sin complejos con la luz artificial. Aprovechan las fuentes de luz natural presentes en las localizaciones o tratan de recrear esas mismas fuentes de luz natural a través de la reflexión de la luz artificial. Una de las prácticas más habituales en el estilo de iluminación de esta etapa es la obtención de una luz suave y envolvente sin sombras pronunciadas. El resultado visual se aproxima a lo que posteriormente se ha denominado "luz del norte", es decir, el tipo de iluminación que provoca la luz natural al introducirse a través de una ventana orientada al norte.

Lo que parece ser el descubrimiento de un esquema de luz más verosímil provoca problemas relacionados con una imagen sin volumen, que compromete su expresividad. El director de fotografía Néstor Almendros es uno de los pioneros en apuntar dicha problemática, así como la necesaria búsqueda de soluciones más expresivas. De ahí que ciertos directores de fotografía apoyen el estilo de iluminación que hibrida la reflexión de la luz con otras fuentes de iluminación más direccionales que dotan de volumen a la imagen enriqueciéndola.

A pesar de la existencia desde los años veinte de la tradición realista, y aunque ciertas obras como *Las uvas de la ira* (*The grapes of warth*, John Ford,



1940), fotografiada por Gregg Toland, comienzan a decantarse por este estilo, en Estados Unidos prevalece el férreo sistema de normas impuesto por los estudios.

La continuidad lumínica y la justificación de las fuentes de luz

Aunque existen ciertas tentativas en cuanto a la introducción de novedades en el estilo lumínico con la finalidad de obtener un mayor realismo, la gran mayoría de las películas producidas durante la década de los 50 conservan el mismo paradigma que en la anterior, es decir, una versión simplificada de los esquemas de luz imperantes en los años cuarenta. Por lo tanto, las renovaciones estilísticas procedentes de Europa no influyen en la fotografía cinematográfica norteamericana de esta década.

• El descubrimiento de un esquema de luz más verosímil provoca problemas relacionados con una imagen sin volumen, que compromete su expresividad.

cz, 1963), fotografiada por Leon Shamroy, o *My fair lady* (*Mi bella dama*) (*My fair lady*, George Cukor, 1964), fotografiada por Harry Strading. Supone la creación de esquemas de luz artificial que imiten a las fuentes de luz natural, pero también el aprovechamiento de los fenómenos naturales que iluminan el espacio fotografiable (ventanas, apliques, lámparas de pie, etc.). En ocasiones, la luz natural es el

» Fotograma de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

único medio de iluminación o la base a partir de la cual se refuerza con métodos artificiales. La justificación de las fuentes de luz está estrechamente relacionada con el concepto de continuidad lumínica o *raccord* de luz, que consiste en la obtención de valores lumínicos similares entre planos contiguos (dirección de la luz, contraste, brillo y colorimetría), que permite una continuidad o coherencia narrativa en el estilo visual de las películas.

Tendencias renovadoras lumínicas

Brian De Palma, Terrence Malick, Woody Allen, Robert Altman, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg o Martin Scorsese son algunos de los directores de cine que surgen a finales de la década de los sesenta y setenta en Estados Unidos, interesados en investigar nuevas formas de narrativa visual y para ello, cuentan con la colaboración de varios directores de fotografía que también quieren buscar nuevos estilos visuales. Entre ellos, comienzan a despuntar en este periodo los norteamericanos Gordon Willis, William A. Fraker, Conrad L. Hall, Haskell Wexler, Michael Chapman y Owen Roizman; los británicos Oswald Morris, Geoffrey Unsworth y John Alcott; el italiano Vittorio Storaro, el sueco Sven Nykvist y los húngaros Vilmos Zsigmond y Laszlo Kovacs.

Por lo general, huyen de las imposiciones de los grandes estudios y se inclinan hacia un estilo visual menos teatralizado, más verosímil, en el que se abandona la luz dura y se justifican las fuentes de luz. En este sentido, películas de la nueva ola francesa como *Jules y Jim* (*Jules et Jim*, Francois Truffaut, 1962), fotografiada por Raoul Coutard, tienen una gran influencia en las películas de este periodo. Entre ellas se encuentran *El graduado* (*The graduate* Mike Nichols, 1967), fotografiada por Robert Surtees; *Easy rider: buscando mi destino* (*Easy rider* Dennis Hopper, 1969), fotografiada por Laszlo Kovacs; *Un largo adiós* (*The long goodbye*, Robert Altman, 1973), fotografiada por Vilmos Zsigmond; *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), fotografiada por Mi-

» Fotograma de *Jules et Jim* (Francois Truffaut, 1962).



chael Chapman o *Días del cielo* (*Days of heaven*, Terrence Malick, 1978), fotografiada por Néstor Almendros.

El clima de renovación imperante en Estados Unidos provoca que, en esta década, ciertos directores de fotografía introduzcan técnicas cinematográficas incorrectas desde el punto de vista clásico que contribuyen a aportar una mayor verosimilitud al relato fílmico. Entre ellas, destaca la utilización del lenguaje expresivo de la sombra que el director de fotografía Gordon Willis idea para la película *El padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972). La dirección cenital de la luz proyecta zonas en sombra que impiden la correcta visibilidad de la expresión de los ojos de los protagonistas, y provoca en el espectador una sensación incómoda de ocultación de la verdad.

Otras prácticas que se alejan del tratamiento clásico y que ofrecen resultados más verosímiles son la utilización de la luz procedente de fuentes que forman parte del decorado (practicables) como velas, linternas, farolas, lámparas, tubos fluorescentes, etc., así como la mezcla de diferentes temperaturas de color. Una de las pioneras en la mezcla de temperaturas de color es *The French Connection: contra el imperio de la droga* (*The French Connection*, William Friedkin, 1971), fotografiada por Owen Roizman.

Entre los directores de fotografía que emplean fuentes de luz artificial pero no desean alejarse de la realidad, una de las tendencias imperantes en esta década es la consolidación de un tipo de luz suave. Las grandes dimensiones y la potencia de las fuentes de luz



» Fotograma de *O brother!* (Joel Coen, 2000).

presentes en este periodo posibilitan su colocación a mayores distancias de la acción principal, obteniendo resultados más naturales puesto que la dirección de la luz se hace invisible. Este planteamiento se considera el siguiente paso en la evolución de la iluminación suave heredada de los directores de fotografía europeos, y está presente en películas como *El conformista* (*Il Conformista*, Bernardo Bertolucci, 1970) o *El último tango en París* (*Last Tango in Paris*, Bernardo Bertolucci, 1972), ambas fotografiadas por Vittorio Storaro.

El estilo visual como marca de autor de la década de los ochenta

Durante la década de los ochenta se produce una alta hibridación de los diferentes estilos lumínicos que tiene una gran relación con la internacionalización de los creadores cinematográficos. En esta década comienza la búsqueda de nuevas propuestas visuales que superen la estética del periodo moderno a través de la construcción de una imagen atractiva que capte la atención del espectador. La tendencia hacia la narración auto-consciente se verá reflejada en la creación de un estilo visual o *look* especial, una especie de 'marca' de autor.

Las propuestas realistas siguen presentes a través del trabajo de directores de fotografía como Miroslav Ondricek en *Amadeus* (Milos Forman, 1984); Robby Müller en *París, Texas* (Wim Wen-



ders, 1984); Sven Nykvist en *Fanny och Alexander* (*Fanny & Alexander*, Ingmar Bergman, 1982); o Néstor Almendros en *Heartburn* (Mike Nichols, 1986).

Las propuestas presentadas por la vertiente formalista plantean esquemas lumínicos en los que la luz no está necesariamente justificada y en los que se produce un retorno a los esquemas clásicos de iluminación de tres y de cuatro puntos. Entre las muestras del retorno a los planteamientos más clásicos se encuentra la recuperación de la luz de contra o contraluz (con iluminación dura), presente en películas como *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983), fotografiada por Donald Peterman y *Blade*

• En los 60 y 70 surgen cineastas que huyen de las imposiciones de los grandes estudios y se inclinan hacia un estilo visual menos teatralizado, más verosímil.

Runner (Ridley Scott, 1982), fotografiada por Jordan Cronenweth.

Dentro de la vertiente formalista, una de las tendencias que aparece a finales de la década de los setenta y que se consolida en las posteriores es el trabajo presente en *Alien* (Ridley Scott, 1979), fotografiada por Derek Vanlint. Dominada por un esquema de luz en clave baja, dura y contrastada, con grandes dosis de sub-exposición, las películas empiezan a ser sensiblemente más oscuras. Emplea algunos métodos de iluminación inusuales que no poseen justificación en las fuentes de luz natural para crear una atmósfera que marca el tono del filme. La influencia de *Alien* está presente en obras posteriores como la mencionada *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982); *Star Wars: The Empire strikes back*, Irvin Kershner, 1980) fotografiada por Peter Suschitzky; *Carretera perdida* (*Lost Highway* David Lynch, 1996) fotografiada por Peter Deming; o *Crash* (David Cronenberg, 1996), también por Peter Suschitzky.

Propuestas lumínicas extremas

El estilo lumínico que prevalece durante la década de los noventa supone una prolongación de la etapa anterior, aunque en este periodo surgen ciertas propuestas estilísticas extremas tanto en la vertiente realista como en la estilizada o más formalista.

La narración auto-consciente o 'estilización estridente' continúa durante este periodo. Entre los casos más significativos de la presencia del extremismo entre las propuestas formalistas se encuentran las películas realizadas por el director Oliver Stone y el director de fotografía Robert Richardson en películas como *The Doors* (Oliver Stone, 1991), *J.F.K.: caso abierto* (*J.F.K.*, Oliver Stone, 1991),

» Fotograma de *Rompiendo las olas* (Lars Von Trier, 1996).





» Fotograma de *Sin City*, (Frank Miller, Robert Rodríguez y Quentin Tarantino, 2005).

O brother! (O brother, where art thou, Joel Coen, 2000), fotografiada por Roger Deakins, en la que se logra imitar el estilo visual de las postales de los años treinta pintadas a mano gracias al tratamiento selectivo de diferentes áreas de la imagen.

Durante esta década, fruto de la introducción y el desarrollo de los sistemas digitales, surge la iluminación virtual en los entornos de las imágenes generadas por ordenador. En este caso, son los iluminadores virtuales los encargados de recrearla, tanto en la totalidad de los largometrajes como en escenas determinadas. Para ello, especialmente en las producciones en las que la verosimilitud es un requisito, los iluminadores toman como referencia la luz real o la presente en el resto del largometraje para lo que los iluminadores virtuales

Natural Born Killers (Asesinos natos, Oliver Stone, 1994) y *Giro al infierno (U-Turn*, Oliver Stone, 1997).

Por su parte, en cuanto al estilo visual realista destaca el surgimiento del movimiento Dogma 95 a finales de los noventa. Liderado por el cineasta Lars Von Trier, los principios estéticos de este movimiento poseen su origen en las vanguardias de cine europeo de mediados de los años cincuenta y sesenta, así como en los documentales. Reivindica un cine alejado del artificio de Hollywood que transmita la máxima verosimilitud adscribiéndose de modo voluntario a una serie de normas, entre las que destaca un estilo lumínico carente de cualquier dispositivo artificial y de embellecimiento de la imagen. *Rompiendo las olas (Breaking the Waves*, Lars Von Trier, 1996), fotografiada por Robby Müller, es una de las primeras películas que abanderan el estilo Dogma'95. Siguiendo un planteamiento similar, y de modo más radical, se encuentran propuestas visuales que son iconos que el espectador asocia con el máximo realismo, como las videograbaciones de aficionados o *home movies*. *El proyecto de la bruja de Blair (The Blair Witch Project*, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999), fotografiada por Neal Fredericks, es una de las películas en las que está presente esta estética.

La transformación de la luz cinematográfica

En la primera década del siglo XXI continúa un estilo visual caracterizado por un gran extremismo que oscila desde las aproximaciones formalistas a las realistas. En ambos casos, el objetivo principal continúa siendo la búsqueda de imágenes impactantes desde el punto de vista visual capaces de captar y retener la atención del espectador. Durante esta etapa destacan las propuestas visuales enmarcadas en un es-

tilo visual realista, con aproximaciones cercanas a la puesta en escena documental y que algunos califican como estilo *vérité* por su relación con el *cinéma vérité*. Este estilo visual persigue un resultado caracterizado por la autenticidad, creando imágenes que simulan estar sucediendo en tiempo real, lo que provoca en el espectador la vivencia directa de la acción. Su estilo se aleja de los mecanismos clásicos de la ilusión cinematográfica con planteamientos lumínicos que optan por la luz natural y

• En la iluminación virtual el control que se ejerce sobre la luz es muy superior al logrado a través de la manipulación de las fuentes tradicionales de luz artificial.

prescinden de la artificial o la reducen al mínimo. Entre los ejemplos destacan las películas *Elephant* (Gus Van Sant, 2003) fotografiada por Harris Savides, *Hijos de los hombres (Children of Men*, Alfonso Cuarón, 2006) fotografiada por Emmanuel Lubezki; *Mi nombre es Harvey Milk (Milk*, Gus Van Sant, 2008), fotografiada por Harris Savides; *Paranoid Park* (Gus Van Sant, 2007), fotografiada por Christopher Doyle o *El luchador (The Wrestler*, Darren Aronofsky, 2008), fotografiada por Maryse Alberti.

El Intermedio Digital (ID), que surge a finales de la década de los noventa, es un proceso en el que está involucrado el escaneado del negativo, su manipulación mediante plataformas digitales y su posterior impresión en una emulsión sensible o soporte fotoquímico. Este proceso híbrido (celuloide-digital-celuloide) supone el paso intermedio de la transición de un sistema analógico a otro digital, y multiplica las posibilidades de manipulación de la imagen. Entre las películas que muestran de modo pionero las posibilidades del dispositivo se encuentra

tratan de imitar el trabajo realizado por la persona que dirige la fotografía del resto de la película. En la iluminación virtual el control que se ejerce sobre la luz es muy superior al logrado a través de la manipulación de las fuentes tradicionales de luz artificial. Entre algunos ejemplos encontramos películas como *Sin City (Ciudad del pecado*, Frank Miller, Robert Rodríguez y Quentin Tarantino, 2005), fotografiada por Robert Rodríguez o *Avatar* (James Cameron, 2009), fotografiada por Mauro Fiore.

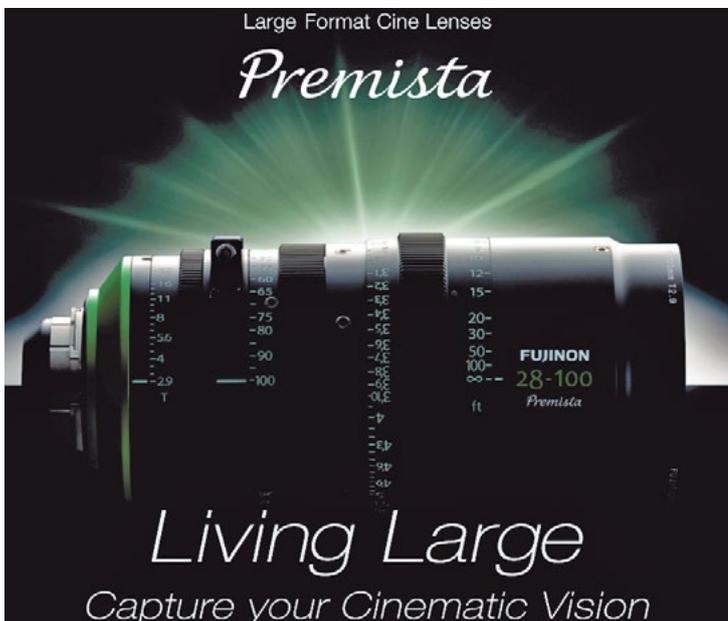


Laura Cortés-Selva, profesora y doctora internacional en estilo visual cinematográfico. Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Navarra y en dirección de fotografía por la ESCAC. Ha trabajado como DP en cortometrajes, documentales, vídeos musicales y publicidad. Sus líneas de investigación se centran en la fotografía y en el estilo cinematográfico. Entre sus publicaciones sobre la materia destaca *Comunicación Visual. Fotografía cinematográfica avanzada* y *Tres décadas de estilo visual en el cine*, ambos publicados por UOC. @LauraCortes cortesselvaura@gmail.com



AUTOR: JUAN ANTONIO FERNÁNDEZ AEC

Fujinon Premista 28-100mm T/2.9 Vistavision FF zoom



Siendo usuario habitual de ópticas Fujinon, cuando el fabricante anunció los nuevos zooms tuve claro que serían buenos, pero no me imaginé que estarían tan bien. Aunque solo tuvimos unas horas para verlos y no me dio tiempo para hacer pruebas rigurosas (como poder rodar algunas escenas y poder proyectarlas en pantalla grande y a gran resolución para poder analizarlas mejor), las pruebas que hice han sido suficientes para darme cuenta de su calidad técnica, gran resolución y contraste.

Especificaciones técnicas del fabricante

SPECIFICATION ¹⁾	Premista 28-100mm T2.9	Premista 60-250mm T2.9-3.5 (under development)
Model Name	Premista 28-100mm T2.9	Premista 60-250mm T2.9-3.5 (under development)
Focal Length	28-100mm	60-250mm
Aperture	T2.9	T2.9 (60-200mm) / T3.5 (250mm)
Lens Mount	PL mount	PL mount
Compatible Image Size (diagonal)	46.3mm	46.3mm
Close Focus	0.8m / 2ft 7in	1.5m / 4ft 11in
Angular Field of View (H+V)	28mm: 72.4° x 42.2° 100mm: 23.1° x 12.3°	60mm: 26.7° x 15.4° 250mm: 9.4° x 4.9°
Angular Field of View (H+V) 30mm x 24mm ²⁾	28mm: 65.5° x 46.4° 100mm: 20.4° x 10.7°	60mm: 25.4° x 17.1° 250mm: 8.2° x 6.5°
Angular Field of View (H+V) 27.46mm x 15.46mm ³⁾	28mm: 52.2° x 30.8° 100mm: 15.6° x 8.8°	60mm: 19.5° x 11.0° 250mm: 6.3° x 3.5°
Angle of Focus Rotation		280°
Angle of Zoom Rotation		120°
Angle of Iris Rotation		48°
Iris Blades		13
Front Diameter		114mm
Length (approx.)		255mm / 10in
Weight (approx.)		3.8kg / 8.4lbs.

El otro día, junto con algunos amigos Directores de Fotografía, tuve la gran oportunidad de probar el nuevo zoom de Fujinon –y primeras unidades en España– para cámaras de gran formato FF VistaVision, el Fujinon Premista 28mm-100mm. Se trata de una evolución lógica de los modelos de alta gama de Fujinon, de la serie Premier, que cubre el formato de ventanilla de VistaVision– de ahí su nombre, uniendo Premier y VistaVision, dando lugar a las Premista. En el siguiente artículo expondré brevemente las apreciaciones de esta primera toma de contacto.

Estamos hablando de una óptica Parfocal que cubre un círculo de 46.3mm y tiene montura PL.



En cine, estamos acostumbrados a la montura PL como un estándar, pero, en la cinematografía electrónica, la nueva tendencia en la fabricación de ópticas recientemente lanzadas para cubrir el llamado Full Frame o Large Format es la de acercarse más al sensor para poder así reducir tanto los costes como el tamaño en los diseños y además tener menos aberraciones ópticas. Al no contar con un obturador mecánico tipo réflex entre la óptica y el sensor o ventanilla, esto es posible. Pero en el caso de las Premista, es de agradecer que esto no sea así y que se haya seguido el diseño de PL, pues al tener 52.00mm de flange (la distancia entre la montura de la óptica y el sensor o película), se podrá adaptar a casi todas las cámaras del mercado, por lo que esa diferencia en el diseño que afecta también al precio, en este caso, supone una buena inversión a futuro.

Conectores para transmisión de datos con los dos protocolos. Esto es muy útil para poder visualizar información de

la óptica: por ejemplo, en el monitor se puede ver la distancia focal, T/stop y posición del foco.



Una de mis funciones favoritas en las ópticas zoom de Fujinon es el ajuste de *back focus* por medio de una anilla en el bloque óptico más cercano al sensor. Tradicionalmente, en cámaras de cine o mecánicas, esto lo ajustamos por medio de *shims* (galgas) ya que la gente de cine suele relacionar esta función con ópticas de cámaras para televisión. Sin embargo, para mí tiene mucho sentido que ello se incluya en las nuevas cámaras de cinematografía electrónica, pues tenemos problemas similares a los de las cámaras de televisión: es decir, aunque el *back focal flange* se ajuste en la casa de alquiler o en fábrica, el calor que disipa un sensor grande puede ser excesivo, especialmente en situaciones duras. Esto puede ocasionar un desajuste entre el sensor y la montura de la óptica por vibración, contracción y expansión de metales, etc., suficiente para poder afectar al foco. Es por eso que el poder ajustarlo *in situ*, bien con una carta de ajuste o similar o bien con un colimador de mano, es realmente útil. No obstante, han cambiado de diseño los controles de este ajuste, de modo que ya no son ajustes externos que se pueden cambiar con los dedos, sino que ahora tienes que soltar la anilla con una llave Allen métrica. Con esto se evitan cambios accidentales.



Otros fabricantes no incluyen este ajuste porque, entre otras cosas, incrementa el coste de fabricación al ser más

complejo, tanto en el diseño óptico como en el mecánico. Otro elemento nuevo añadido a esta óptica es el conector compatible con el Zeiss eXtended data system (basado en el *i* standard disponible vía *firmware update*).



No tuvimos oportunidad de probar este conector, porque en la óptica de pre-serie todavía no estaba activado. En términos generales, este sistema permite grabar los metadatos de la óptica y en postproducción o en efectos especiales se pueden usar estos datos para corrección de distorsión y *shading* en el caso de que esto sea necesario.

Si, por alguna razón, no se usa o estorba, el conector se puede quitar y sustituir por una tapa en su lugar. Dicho conector es un puerto estándar de tipo LEMO.



El iris o diafragma es de una apertura máxima de T/2.9 a T/22.

El Premista 28-100 mm es un zoom con foco y T/Stop constante. Es decir, que la máxima apertura de T/2.9 se mantiene durante todo el rango del zoom, desde una focal de 28mm hasta su máxima de 100mm. Esto es verdaderamente impresionante, considerando que es un zoom que cubre VistaVision y tiene una montura PL y una frontal, peso y tamaño relativamente compactos. Sensacional. Haciendo pruebas, pude confirmar el nivel de calidad óptica de la Premista, con el diafragma a su máxima apertura. Por supuesto que el bokeh es muy limpio en cuanto a difracción y aberraciones cromáticas. Incluso en el gran angular hasta la esquina pude ver un poco de desplaza-



miento cromático, el cual sería normal en una óptica FF y más siendo un zoom a una focal de 28mm pero, aunque no tuve oportunidad de montar la óptica en un proyector de pruebas y corroborarlo, creo que esa pequeña desviación cromática es causada por los filtros ópticos frente al sensor, incluyendo el filtro *clear* de la cámara. Aún con todo sumado, sería más que aceptable. En cuanto vamos a una focal de un poco más de 30mm o cerrando 2/3 de diafragma, es casi imposible ver esto. De nuevo, muy impresionante.

Pruebas realizadas

En lo que respecta al *fall off* o caída de la intensidad de luminancia desde el centro de la óptica hacia los laterales, solo pudimos apreciar una pequeña caída en los laterales cuando la focal estaba a 28mm y con una apertura de T/2.9, que es cuando más podría notarse este problema a su máxima angulación.

Sin poder ponerla a una prueba más rigurosa, al comprobar con el monitor de forma de onda y el fotómetro puntual, calculamos que esta caída no llega ni a 1/4 de diafragma, aproximadamente.

Los *flares* que intentamos provocar tanto con una linterna de tungsteno como con una de LED me resultaron suaves,

definidos y agradables y sin aparentemente afectar mucho o casi nada al contraste. Por supuesto, esto es una apreciación muy personal en lo que se refiere a los *flares*, puesto que lo que resulta ser muy hermoso para un Director de Fotografía puede no ser aceptable para otro. Esto es un mundo.

Según mis cálculos, la apertura de T/2.9 es una apertura de f/2.75 de diafragma (para los cálculos del Circulo de Confusión, usaré el numero f/).

El iris es de 13 hojas muy simétricas, con lo que el bokeh es muy agradable y redondeado a cualquier apertura y focal que usemos. Si te gusta el bokeh de las ópticas Premier de Fujinon te gustara mucho más este al ser más simétrico, ya que las de las Premier son 11 hojas y las de Premista 13 (a más hojas, el círculo es más definido). El rango de giro de la anilla del iris es de 48 grados.

En la prueba de contraste, los resultados fueron asombrosos. Básicamente, la prueba consiste en poner una tarjeta con líneas de resolución, exponerla al gris medio, proyectar una luz directa a la óptica en un valor de zona 9 o 10 de exposición y moverla por todo lo ancho y alto del cuadro. De esta forma podemos ver cuánto contraste o velo va perdiendo alrededor del foco de luz. En este caso, el zoom Premista mantuvo de forma espectacular el contraste en todas sus focales y a máxima apertura, que es precisamente el momento en que más podríamos acusar estos fallos.

En otras palabras, esto es muy importante, no solo porque ayuda a mantener la resolución constante, sino porque también será de gran ayuda, especialmente cuando vayamos a rodar y hacer un acabado o proyección HDR. En este caso, realmente vamos a ver las diferencias del alto rango dinámico.

F/ 28mm-100mm en VistaVision: esto significa que en todo el rango de focales puede cubrir por lo menos 46.3 mm (el mal llamado *full frame*). Esto podría sustituir nuestro paquete básico de focales estándar con una sola óptica, lo cual resulta muy práctico a la hora de trabajar.

Si usamos como referencia el formato de S35mm con una diagonal de 27.5mm (estos valores cambian según el *aspect ratio* al que rodamos) podríamos decir que tenemos unas focales de entre 16.6mm y 59.5mm, aproximadamente.





» *Behind the scenes* de la primera película realizada con las Fujinon Premista, *Rhinestone Blue*, fotografiada por Tobias Schliessler, ASC. Fue proyectada en el pasado Cine Gear LA. Trailer: <https://youtu.be/u4eli4NUOE>

Personalmente, he tenido la oportunidad de probar el zoom en la cámara Sony Venice a 6k y máxima apertura de cuadro y en las Red Monstro y Red Ranger a 8k y máxima apertura, y cubre perfectamente.

Por lo tanto, cubrirá las cámaras Panavision DXL2 y Alexa LF. Por supuesto, cubre de sobra cualquier sensor o formato de S35mm. Según el fabricante, puede cubrir el sensor de la Alexa 65 a 5.1K del sensor. Esto, por ejemplo, se me ocurre que puede ser utilizado como un falso anamórfico, pudiendo usar la anchura del sensor a 5.1K y recortando el encuadre a la relación de aspecto de 2.35 o 2.40:1 y usar todas las ventajas que puede dar una lente esférica.

Desde el punto de vista ergonómico, la anilla de zoom tiene un ángulo de 120 grados, por lo que es muy cómodo de variar y ajustar si estás haciéndolo a mano: por ejemplo, en

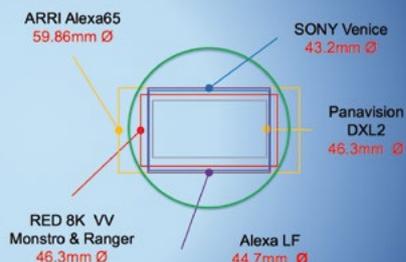


» Con amigos y compañeros. De izquierda a derecha: Julio Gómez, Santiago Sanz, Juan A. Fernández, Jose Luis Aguilar, Iván Roman y José Luis Pecharroman.

PREMISTA 46.3mm

Covers

- ARRI ALEXA LF
- ARRI ALEXA 65 (5K)
- Panavision DXL
- Panavision DXL2
- RED VV Monstro
- RED Ranger
- Sony Venice
- ALL Super 35mm Cameras



una configuración de cámara al hombro donde no quieres mando externo de zoom, esto te permite cambiarlo sin necesidad de reposicionar la mano.

Una de las pruebas que más me impresionó fue la del centraje y alineación óptica.

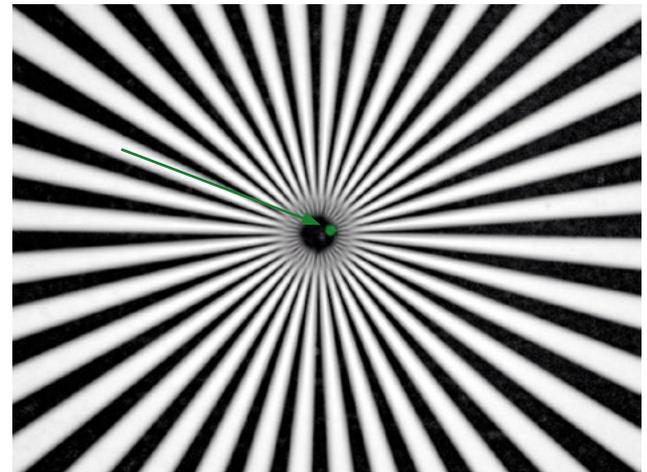
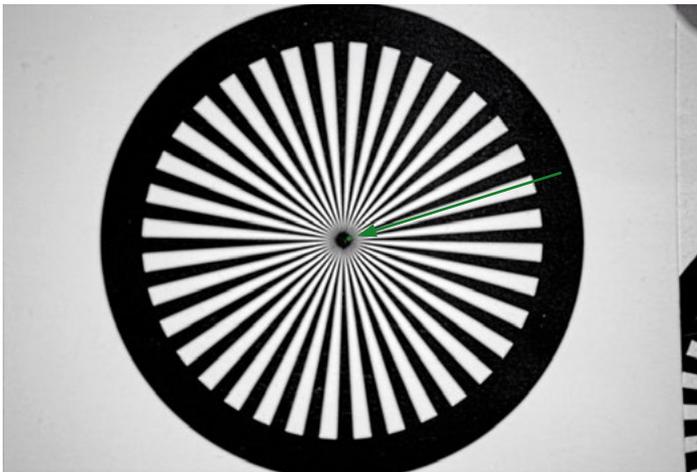
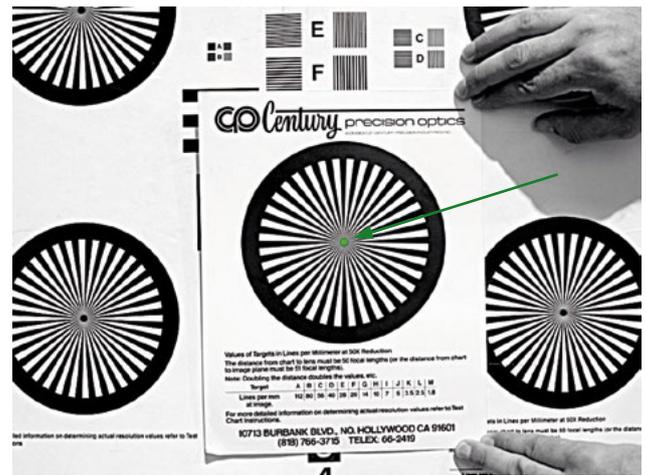
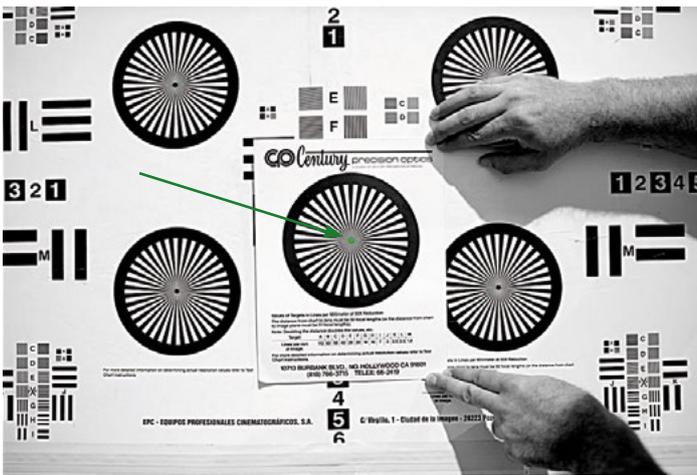
Nunca había visto tal precisión del centraje en un zoom. Tradicionalmente, cuando haces esta prueba, pones una cruz en el centro de la imagen y haces el *zoom in* o *out* y puedes ver hacia qué lado va este desvío o descentra-



» Con el Sr Kashai de Fujinon en Catts camera, durante la presentación de las ópticas en Madrid.



» *Behind the scenes* de la primera película realizada con las Fujinon Premista, *Rhinestone Blue*, fotografiada por Tobias Schliessler, ASC. Fue proyectada en el pasado Cine Gear LA.



»(Nótese el punto verde de referencia) Poniendo la marca del círculo a una focal de 28mm y al hacer el zoom, la marca se quedó dentro de ese pequeño círculo.

je (*drifting*) y decides si el desvío tanto hacia arriba como había abajo está dentro de los límites aceptables. En mis pruebas, puse la tarjeta Siemens de Century Precision Optics, a 5 pies de distancia y usando el centro como referencia (el cual mide 4.5mm).

Es muy posible que el pequeñísimo desvío fuera causado más por mi parte que por la óptica. Tengo muchas ganas de poder montarla en un proyector para poder confirmar esta increíble precisión. Está tan bien que no dudaría en usarlo en efectos especiales, *motion control* y *rigs* de 3D para estereografía, y si sumamos el Zeiss eXtended Data System, son perfectas para estos usos.

El enfoque, desde el punto de vista ergonómico, tiene un giro de 280 grados como las Premier y, por supuesto, el *pitch* del iris Zoom y Foco es el 0.8.

El mínimo foco es desde 80cm. Al tener tantos grados de giro, se aprecia en la precisión de enfoque principalmente en distancias cortas y, como cualquier zoom moderno, el enfoque es interno. Esto quiere decir que el elemento frontal no gira, por lo que podemos poner filtros circulares, roscados, polas y degradados sin que cambie su posición.

En la prueba de *breathing* o respiro, solo noté un poco haciendo cambios de enfoque muy pronunciados rápidos y exagerados, en realidad solo porque estaba buscando provocarlo, pero creo que en situaciones normales no sería ni siquiera apreciable.

El diámetro frontal de la óptica es de 114mm y el tamaño a lo largo es de 255mm con un peso de unos 3.8 kg.



Estas dimensiones son iguales a la hermana mayor de las Premistas, la cual se lanzará al mercado después de la 28-100mm y tendrá una focal de 80mm-250mm T2.9-3.5 (parece ser que es un T2.9 constante desde los 80mm hasta los 200mm y a partir de ahí tiene una rampa que va hasta el T/3.5. Esto es normal en estos rangos tan grandes).

Mecánicamente, el exterior se ha hecho con las mismas dimensiones, y esto es un punto a destacar, porque podrás cambiar de una óptica a otra, y como todos los controles están en el mismo sitio, no perdemos tiempo reposicionando motores de zoom, mandos de foco, parasol, etc.

Conclusiones

Una de las cosas a mejorar es que las marcas de la óptica que yo usé están con pintura blanca, pero el fabricante me avanzó que estarán en pintura fosforescente en las próximas entregas.

Aunque creo que soy el único, me encantaría poder tener un servo zoom como el de las Cabrio. Para mí es un placer usarlo en situaciones de cámara al hombro y poder balancear la cámara sin necesidad de más aparatos, estativos, cables, etc. (espero que en un futuro diseñen la empuñadura con servo motor).

Esperaba que iba a ser una óptica muy buena, pero realmente me sorprendió darme cuenta que tradicionalmente siempre he usado dos tipos de medida para juzgar y hacer



pruebas de ópticas: una es para probar las ópticas prime y la otra para probar los zoom. Me llamó la atención que sentí como si estuviera juzgando una óptica prime y no un zoom. Me atrevería a ponerlo y compararlo al mismo tiempo que alguna prime T/2.9.





» *Behind the scenes* de la primera película realizada con las Fujinon Premista, *Rhinestone Blue*, fotografiada por Tobias Schliessler, ASC. Fue proyectada en el pasado Cine Gear LA.

Cosas que me han gustado mucho

Mecánicamente, está muy bien acabada y es robusta. El gran contraste y resolución de la óptica, los *flares* y cómo mantiene el contraste comparándola con otros zooms. La imagen en color es un poco más cálida y aparentemente más luminosa. Esto puede ser más un efecto óptico que algo real. Los colores son muy brillantes y saturados. Los tonos de piel me parecieron muy cálidos y agradables. Sin duda, será una muy buena herramienta de cara a rodajes en HDR.

Hoy en día estamos buscando retro técnicas, como rescatar ópticas antiguas o diseños antiguos para poder crear lo que llamamos personalidad o *look vintage*. Creo que una buena imagen siempre se va a poder ‘destruir bien’ con el uso de filtros, atmósfera, postproducción etc. Lo que no podremos hacer es lo contrario, y ahí es cuando herramientas como estas son de gran ayuda.

Tengo muchas ganas de usar la óptica en un proyecto próximo y espero poder hacer lo mismo con la futura Premista 80-250mm.



Juan A. Fernández AEC es director de fotografía con más de 30 años de experiencia y miembro de Imago I.T.C. (Imago Comité Técnico). Ha sido profesor en UCLA Extension, ESCAC y la Universidad Pompeu Fabra. También da charlas y workshops especializados, siendo beta tester de equipos de cine, colaborador asiduo de Fujifilm y Sony ICE. Ha sido miembro de la SMPTE y la SPIE, entre otras. Aparte de su trabajo como freelance, actualmente es Director de AFILM International Film Workshops, escuela de cine internacional en Sitges, Barcelona, en la que enseña Dirección de Fotografía desde 2009. Instagram: [juan.a.fernandez.aec](https://www.instagram.com/juan.a.fernandez.aec) - www.afilm.es



Blackmagic Design Pocket Cinema Camera 6K

Blackmagic Design fue el primer fabricante en avanzar su principal novedad en la feria IBC2019: la nueva Pocket Cinema Camera 6K.

La nueva Pocket incluye un sensor Super 35 de 6144 x 3456 y facilita el uso de objetivos fotográficos EF de mayor tamaño. Cuenta con un rango dinámico de 13 pasos, un valor ISO nativo dual máximo de 25 600, admite frecuencias de hasta 50 f/s a 6144 x 3456 16:9, o de 60 f/s a 6144 x 2560 2.4:1, y 60 f/s a 5744 x 3024 17:9. Para valores más altos, se da la posibilidad de utilizar un área reducida del sensor y rodar a 120 f/s en resolución 2.8K (2868 x 1512) con una relación de aspecto de 17:9, o incluso trabajar en formato anamórfico 6:5 con objetivos compatibles en 3.7K (3624 x 3020) a 60 f/s.

Las Pocket Cinema Camera generan archivos de formato abierto, de modo que no es preciso convertirlos ni transcódificarlos. Además, estas cámaras permiten grabar a una resolución máxima de 4K en formato ProRes de 10 bits o Blackmagic RAW de 12 bits en 6K, respectivamente. Además, es posible usar los archivos en cualquier sistema operativo, y se pueden formatear los soportes de almacenamiento y unidades de disco en HFS+ (Mac) o ExFAT (Windows).

Los nuevos modelos presentan ranuras para tarjetas CFast y SD UHS/II, así como un puerto de expansión USB-C para grabar directamente en discos externos. Es posible emplear unidades SD para contenidos en HD, o CFast y SD/UHS-II de mayor rendimiento para material en formato Blackmagic RAW con resolución 4K o 6K. Por ejemplo, esto permite filmar más de una hora en 6K con una sola tarjeta SD UHS-II de 256 GB.

Blackmagic RAW es un nuevo formato diseñado para capturar y conservar toda la información recibida



por el sensor de la cámara. Además, los ajustes de la cámara se guardan como metadatos, para poder ajustar el valor ISO, el balance de blancos y la exposición posteriormente sin comprometer la calidad. Por otro lado, los archivos generados por este códec son pequeños y rápidos de utilizar, lo que hace que sea fácil trabajar con ellos.

Las Pocket cuentan con una pantalla táctil de 5 pulgadas e incluyen un puerto HDMI tipo A compatible con material de alto rango dinámico (HDR) y una calidad de 10 bits. Por otra parte, estas cámaras disponen de una entrada mini XLR con alimentación fantasma de 48 V que da la posibilidad de utilizar micrófonos profesionales. Además, cuentan con una entrada de audio de 3.5 mm, otra para auriculares y un conector para corriente continua con mecanismo de bloqueo.

Los modelos Blackmagic Pocket Cinema Camera son compatibles con

LUT 3D convencionales (.cube) de 17 o 33 puntos. Asimismo, es posible usar las tablas incluidas, por ejemplo, «Extended Video», «Film to Video» o «Film to Rec. 2020».

Las cámaras ofrecen otras prestaciones como un generador de código de tiempo que permite llevar a cabo rodajes con múltiples unidades y sincronizar posteriormente el material grabado. Por otro lado, basta con conectar uno externo, por ejemplo, un dispositivo Tentacle Sync, a la entrada de audio 3.5 mm situada en el costado de la unidad para que esta detecte automáticamente el código de tiempo y lo sincronice con el de la cámara. En consecuencia, las tomas captadas con todas las cámaras tendrán el mismo código de tiempo. Esto permite filmar con varias unidades en movimiento. Además, DaVinci Resolve 16.1, también anunciado, encontrará y sincronizará de manera automática las imágenes provenientes



tes de todas las cámaras, evitando tener que ordenar miles de archivos. Las Pocket utilizan baterías LP-E6 extraíbles y además cuentan con un conector para corriente continua. En tal sentido, el transformador incluido permite suministrar corriente a la unidad y cargar la batería al mismo tiempo. A su vez, el puerto USB-C proporciona una forma alternativa de alimentación a través de PC portátiles o un cargador para teléfonos móviles. También es posible añadir la empuñadura Blackmagic Pocket Battery Grip, que facilita el uso de dos baterías simultáneamente.

Las cámaras incluyen DaVinci Resolve Studio. La nueva Pocket ya se encuentra disponible a un precio de 2495 dólares en todos los distribuidores de Blackmagic Design.

Sigma Classic Art Prime

En su último anuncio de novedades de este verano, Kazuto Yamaki, CEO de SIGMA Corporation, avanzó que tiene en desarrollo sus primeras ópticas de *look vintage*, en respuesta a la alta demanda de los directores de fotografía de ópticas de un estilo de entre los años 50 y 70, para utilizarlas con las nuevas cámaras cinematográficas.

Las ópticas Classic Art Prime, unas lentes *uncoated* con un *look vintage* similar al de antes de los años 70, parten de sus últimas ópticas Cine Lenses.

Entre sus características destaca la falta de revestimiento. “Las lentes

antes no se beneficiaban del revestimiento que ha proporcionado la nueva tecnología, o la tecnología de simulación para el *ghosting* o el *flare*, efectos que se dan muy a menudo en este tipo de lentes”, explica Yamaki. “En las nuevas Sigma Classic Art Prime, muchas de estas ópticas son *uncoated*, lo que significa que no llevan ningún revestimiento en la superficie. Esto supone una construcción casi extrema. Otras lentes tendrán revestimiento, pero será muy simple, de una sola capa. Para reproducir la característica tonalidad cálida de las lentes de aquella época, estamos trabajando en conseguir una construcción de *coating* precisa, usando las últimas tecnologías para conseguir este color, así como los efectos de *ghosting* y *flares*, pero manteniendo la resolución y limpieza”.

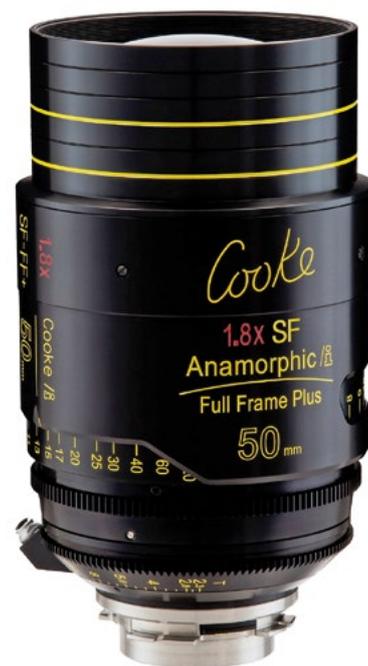
Esa especificación de *look vintage* será aplicada a las 10 lentes prime Cine Art del catálogo del fabricante. Para prevenir la reducción de la transmisión provocada por la reflexión de la luz de las *uncoated*, el CEO de Sigma avanzó que estas pasarán de un T1.5 original de las Cine Lens a un T2.5, así como las que tuvieran originalmente un T2 tendrán un T3.2. El tamaño del *bokeh* no variará al permanecer en F1.4 y F1.8.

“Será un set completo del 14mm al 135mm que difícilmente se podrá encontrar en el mercado de segunda mano en el que se suelen conseguir

este tipo de lentes. Además, todas cubren gran formato, mientras que las antiguas solo cubren 35mm. Finalmente, gracias al diseño del *coating*, todas las ópticas tendrán el mismo *look* y color, de modo que se facilita la postproducción de color al no tener que recurrir a distintos fabricantes”. Estas nuevas lentes se anunciarán de manera oficial en IBC2019.

Cooke S7/i T2.0 y Anamorphic/i 135mm T2 Full Frame Plus

Cooke Optics mostrará en la feria dos nuevas ópticas, la S7/i Full Frame Plus y la Anamorphic / i 135mm Full Frame Plus.





La lente S7/i Full Frame Plus T2.0 de 16 mm es actualmente la distancia focal más amplia en la gama S7/i, diseñada para rodar en Full Frame, e incluye al menos el área completa del sensor de la cámara RED Weapon 8K (círculo de imagen de 46,31 mm), así como la Sony Venice y la ARRI Alexa LF.

La óptica Anamorphic/i 135mm Full Frame Plus T2.3 se une a la gama de lentes Anamorphic /i Prime e impulsa al fabricante a seguir enarbolando su lema “The Cooke Look” para llegar a producciones de gran formato con características anamórficas, entre las que se incluyen los *flares* y el *bokeh* ovalado.

Fujifilm mostrará tres nuevas ópticas

Además de las Premista, de las que os hemos hablado en esta edición, Fujifilm mostrará en Ámsterdam las lentes portátiles Fujinon UA18X7.6BERD y UA23x7.6BERD de la Serie UA. El fabricante también ha anunciado además el desarrollo de la Fujinon A107X8.4BESM AF, la primera óptica de este tipo que cuenta con la función AF.

Las UA18x7.6 y UA23x7.6 son lentes broadcast compatibles con 4K con diseño compacto y facilidad de manejo. El uso de una tecnología óptica propia

ofrece una buena resolución y gradación tonal en las imágenes. Ambos son muy versátiles, el UA18x7.6 cubre distancias focales de 7.6 mm a 137 mm (zoom de 18x) y el UA23x7.6 de 7.6 mm a 175 mm (zoom de 23x).

Fujifilm lanzará el UA18x7.6 en septiembre de 2019 y el UA23x7.6 en octubre del mismo año, ampliando su línea de lentes broadcast a 13 modelos en total para la producción de video 4K de calidad premium.

La lente UA18x7.6 tiene un peso de 1.74 kg y mide 204 mm de largo y la UA23x7.6 pesa 1.95 kg y mide 221.4 mm de largo. Se pueden combinar con una cámara 4K para reducir la tensión física de los camarógrafos que llevan su equipo al hombro. Además, las lentes contienen elementos ED y fluorita para controlar varios tipos de aberración y lograr así una buena nitidez. El revestimiento multicapa “HT-EBC (High Transmittance Electron Beam Coating)” ayuda a lograr una rica gradación tonal.

Por su parte, la UA107x8.4 AF es una lente broadcast tipo caja que incorpora el nuevo sensor AF de detección de fase, logra un AF rápido y preciso con una velocidad de 0,5 segundos y cuenta con la capacidad de rastrear un sujeto en movimiento. Está construido con el mecanismo de estabilización de imagen patentado de la compañía y un zoom de ultra aumento de 107x que cubre distancias focales de 8.4 mm a 900 mm. Su reproducción de colores vivos facilita la grabación de vídeo de alta calidad utilizando High Dynamic Range (HDR). Está diseñada para controlar por completo varios tipos de aberración y mejorar el paso de la luz, lo que da como resultado una reproducción de colores vivos y una gradación tonal basada en HDR. La lente utiliza además elementos asféricos y de fluorita para controlar de manera efectiva varios tipos de aberración y el recubrimiento multicapa HT-EBC aumenta la velocidad de transmisión de la luz.

El UA107x8.4 AF viene de serie con un codificador de 16 bits, capaz de generar la posición de zoom / enfoque y otros datos del objetivo en alta resolución. Se puede vincular a varios sistemas, como un estudio virtual para combinar imágenes CG con video en vivo. El uso del diafragma de nueve hojas logra una forma de apertura más cercana a un círculo perfecto. Permite incorporar luces suaves y *bokeh* natural en los videos.

Tiffen expone las nuevas Steadicam en IBC 2019

Los productos nuevos y recientes de The Tiffen Company en IBC incluyen sus nuevos sistemas Steadicam, sus novedades en filtros y el Lowel Lighting, un nuevo producto que se dará a conocer en Amsterdam durante la feria IBC.





El M2 es el último sistema Steadicam de alta gama diseñado para incorporar el sistema de asistencia horizontal Volt y ofrecer mayor modularidad con estabilizadores usados en el cuerpo. El M-2 se puede configurar en cientos de formas diferentes para adaptarse a los operadores desde la transmisión a través de películas y más.

La Steadimate-S es la innovación más reciente de la compañía en el movimiento de la cámara, que combina un sistema Steadicam ligero tradicional con estabilizadores con una sola mano como DJI Ronin-S y Zhiyun Crane 2 para crear un sistema versátil y flexible para capturar imágenes sobre la marcha. Finalmente, se exhibirá el Steadicam Air, monopie profesional de ajuste rápido que también es manos libres.

En cuanto a novedades en filtros, la familia de filtros ND profesionales se expande con la adición de dos sets de filtros ND graduados que coinciden con los ND sólidos para garantizar que las imágenes se capturen con precisión y fidelidad de color.

El kit de Tiffen de tecnología de filtro para DJI Osmo Action ofrece un mayor control en la cámara. Su revestimiento multicapa e hidrófobo repele el agua y el aceite y es resistente a los arañazos, lo que le permite capturar la acción en todas

las condiciones climáticas. Cuenta con vidrio óptico de alta definición 4K. La reflexión ultrabaja sobre la superficie del filtro produce un color imparcial.

Por su parte, los filtros de bolsillo diseñados específicamente para el DJI Osmo Pocket tienen un revestimiento multicapa e hidrófobo. Su superficie es impermeable y contiene tecnología de prevención de arañazos. Los filtros garantizan tasas de reflexión ultrabajas y tienen una buena fidelidad de color. Su vidrio óptico de alta definición 4K tiene una garantía de diez años. Los filtros tienen un accesorio magnético que permite que los filtros se unan fácilmente a la lente Osmo.

Debut europeo de Bolt 4K, Cine 7 y DMCv3

Creative Solutions del Grupo Vitec, formada por las marcas Teradek, SmallHD y Wooden Camera exhibirán en IBC2019 sus equipos y accesorios de video inalámbricos más recientes, como Bolt 4K, Cine 7 y DMCv3, que harán su debut en Europa.

Teradek Bolt 4K es un sistema inalámbrico que ofrece mayor rendimiento que soluciones alternativas, incluido el propio Bolt XT. El diseño 4K de RF produce calidad de imagen en resoluciones HD y 4K, rendimiento en entornos de RF difíciles y tiempos de reconexión instantáneos cuando tiene un abandono raro. Y con un rango de visión de hasta 1500 pies,

puede transmitir más lejos que antes en HDR 4K

CTRL.3 y MDR.X son las nuevas incorporaciones a la línea de control de lentes premium. Los nuevos Teradek RT aportan características nuevas a la mesa, diseñadas para hacer que el enfoque sea más preciso y eficiente, incluyendo mapeo de lentes integrado, superposición de datos de lentes en monitores SmallHD y configuración remota a través de la aplicación RT iOS.

CTRL.3 es un controlador inalámbrico de 3 ejes rico en funciones para un control FIZ de precisión, mapeo de lentes y Bluetooth para la confi-



guración de la aplicación RT iOS. En combinación con un monitor SmallHD compatible, como los Focus Bolt y 703 Bolt, CTRL.3 muestra datos de lentes en tiempo real directamente en la pantalla, lo que permite a los asistentes de cámara enfocar mientras observan la imagen.

MDR.X es un receptor FIZ compacto de 3 canales con una pantalla OLED para información de la lente. Te puedes conectar por Bluetooth a la aplicación RT iOS para la configuración completa del sistema y el mapeo avanzado de lentes. Está pensado para cualquier sistema de cámara, especialmente cámaras móviles como gimbals, drones, plataformas de hombro, etc.

El SmallHD Cine 7 está diseñado para usarse con cámaras de cine de alta gama como Alexa Mini, RED y Sony Venice. El monitor con pantalla táctil de 7 pulgadas proporciona funcionalidad integrada de control de cámara y tecnología inalámbrica Teradek incorporada.

La Jaula de monitor de director de Wooden Camera DMCv3 es una solución universal de monitoreo portátil, que reúne monitor y receptor. El diseño de fibra de carbono presenta un soporte de batería de doble acción, soportes de receptor integrados y asas plegables.

Nuevos módulos de radio externos ARRI para SRH-3

ARRI anunció a finales de agosto una nueva línea de módulos de radio externos (ERM) para la operación remota del cabezal estabilizado SRH-3 de la marca. Disponible en dos frecuencias, el ERM-900 y el ERM-2400, están pensados para su uso en todas las situaciones de producción, incluidos aviones no tripulados, helicópteros o con sistemas de levas por cable.

Cuando se combina con los ERM, el sistema SRH-3 cambia del módulo de radio de canal fijo incorporado a la comunicación de radio de ERM basada en salto de canal. Más canales asegurarán una mayor confiabilidad y mayor alcance. La opción de elegir entre los módulos de radio internos o



externos garantiza una conexión inalámbrica óptima dependiendo de la situación o limitación.

Fáciles de integrar, se conectan mediante el cable del bus FS CAN al panel de control remoto SRH-3 y al cabezal remoto estabilizado. Después de una configuración inicial, los módulos se encienden y se ponen automáticamente en modo transmisor y receptor. Para alcanzar el rango máximo, el módulo transmisor ERM debe montarse en un mástil o en un soporte elevado entre 2 y 5 metros de altura.

El ERM-900 se vende exclusivamente en los Estados Unidos y Canadá, permite a los usuarios operar de manera confiable el cabezal remoto estabilizado SRH-3 a distancias de hasta 5,000 metros.

El ERM-2400 es una actualización importante a la radio existente de 2.4 GHz. Se trata de un módulo de 2.4 GHz que permite a los usuarios operar el cabezal SRH-3 desde un rango de hasta 1,000 metros. El nuevo ERM-2400 está certificado por CE y FCC para su uso en Europa, EE. UU, Canadá y Japón.

El ERM-2400 funciona en la misma banda de frecuencia que la radio

inalámbrica interna existente en el SRH-3 con mejoras significativas en el rendimiento. Además, aprovecha la tecnología de salto de canal para aumentar el alcance. En entornos como la transmisión o la producción de eventos en vivo donde el salto de canales está prohibido y la administración está presente, se recomienda la radio integrada de 2.4 Ghz en el SRH-3.

ARRI Lighting

Al cierre de esta edición, lo único que sabemos de la próxima novedad de ARRI Lighting, que se podrá ver en primicia mundial en IBC, es lo que el fabricante ha anunciado para el 10 de septiembre: “¿Qué va a cambiar? Todo”.



Rotolight Titan

También el 10 de septiembre, Rotolight dará a conocer su nueva LED softlight. Esta novedad, que parece tener por nombre –curiosamente- Titan (¿Qué opinará Astera?) promete, según el fabricante, “una salida de luz incomparable, una precisión de color sobresaliente y un conjunto de características de primer nivel en la industria”.

por vatio) y en peso por vatio, produce 1800 lux a 3 m. con un consumo de 400W y 14 kg de peso.

Entre las características más destacadas de esta luminaria, encontramos: weatherproof IP54; 1800 lux a 3 mts; EVO 2x2 entrega 4,75 Lux per watt; 100 % de potencia lumínica incluso por baterías; más autonomía con baterías standard Vlock o Gold de 14,4V o 26V; Uso sin ventilado-

La luminaria puede ser utilizada cerca del actor y no necesita paradas por calentamiento o por la puesta en marcha del ventilador.

En cuanto a la tecnología 5 LED (RGB+W+CW), esta destaca por una mayor saturación de color; luz blanca con mayor TLCI, con una gama de colores más amplia; tonos de piel más ricos y mejor reproducción de colores cálidos. Mayor grado de control de color; cualquier temperatura de color de luz blanca de 2500 a 10000K se puede configurar para que se combine con cualquier color o gel; los ajustes en Modo CCT o HSI, se pueden ajustar con precisión en cualquier otro modo.

Estos paneles cuentan con Total Control incorporado, lo que permite tanto control por cable (DMX-RDM a través del XLR-5 y ArtNet a través del conector Ethernet RJ-45 en la versión Studio) y Control Wireless (DMX-RDM a través del Lumen Radio CRMX en la versión IP54 y Wi-Fi ArtNet para controlar desde un Smartphone o tablet con la app VELVET Goya). Además, el display de control a color permite hacer ajustes off-line y un lista de gelatinas es mostrada en color.



VELVET presenta EVO 2x2

La compañía española presenta el nuevo modelo de su línea color Velvet EVO con tecnología de 5 LEDs (RGB+W+CW), el nuevo panel EVO 2x2, premiado en NAB 2019. Los modelos EVO 2 y EVO 1 ya están siendo comercializados y en las próximas semanas se introducirá el modelo de 60 x 60 cm.

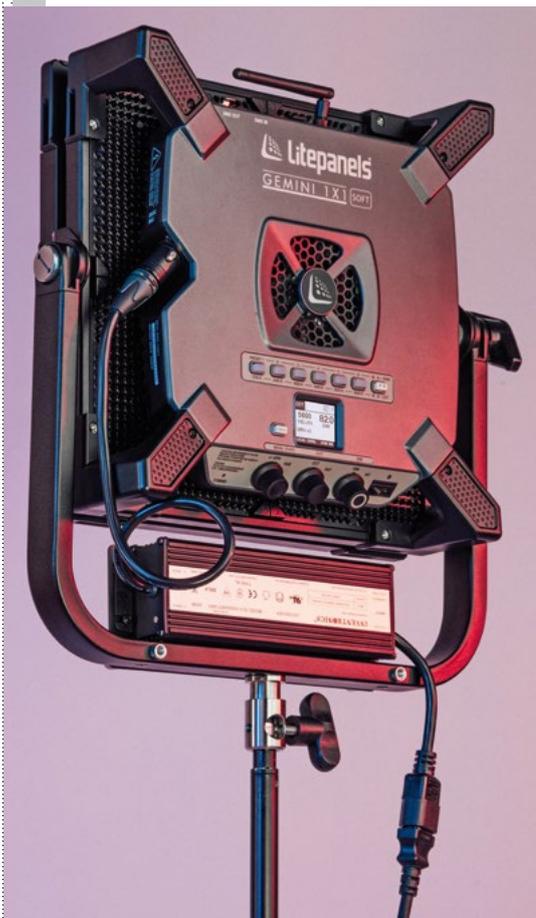
Velvet mostrará las capacidades de sus paneles LED de en términos de eficiencia, peso y flujo lumínico. Su nuevo modelo EVO 2x2 produce más potencia lumínica con menor consumo de energía. La compañía asegura que es mucho más eficiente que cualquier otro softlight de LED, en relación a lux por vatio (4,75 lux

res, sin ruido, sin mantenimiento; display de control a color, fácil e intuitivo; asas ergonómicas y rápida configuración.

Vitec Group: Gemini 1x1 y Anton / Bauer Titon

La novedad de IBC2019 del Grupo Vitec será Anton / Bauer Titon, una serie de baterías con montura V o Gold diseñadas para producciones onset que ofrece a los clientes una solución versátil. Titon, que se ofrece en modelos de 90Wh y 150Wh,





alimenta las cámaras de cine digital HD-DSLR, sin espejo, ENG y digital, así como los paneles LED, incluida la nueva *softlight* RGBWW Gemini 1x1 de Litepanels. Con P-TAP y puertos USB inteligentes de alta velocidad, Titon también puede alimentar accesorios como transmisores inalámbricos, monitores y dispositivos inteligentes.

Usando la pantalla LCD incorporada o la pantalla del visor de la cámara, los usuarios de Titon saben, al momento, el tiempo de ejecución exacto y la energía restante disponible para la cámara y los accesorios que se están alimentando.

Titon ofrece un rango de temperatura de funcionamiento de -20 °C a 60 °C (-4 °F a 140 °F), lo que garantiza su uso en condiciones extremas. Las baterías Titon son así una solución de energía móvil para tomas allí donde se prefiere la energía portátil para configuraciones más rápidas, o en entornos remotos donde los enchufes o generadores no están disponibles.

Por parte de Litepanels, el nuevo Gemini 1x1 Soft hará su debut europeo en IBC. Se trata de una luz LED todo en uno, fácil de transportar y rápida de instalar en estudio o en localización. Como panel suave RGBWW, Gemini 1x1 Soft ofrece un ajuste de color de espectro completo y en un paquete versátil y fácil de controlar.

El panel está pensado para la iluminación de talentos y la reproducción de tonos de piel, ya que permite a los usuarios adaptarse a una gama de condiciones de iluminación ambiental de forma rápida. Ofrece opciones de control con controles intuitivos a bordo, así como control remoto a través de DMX inalámbrico o por cable o Bluetooth. Así, los usuarios pueden cambiar la luz de la alimentación de CA al funcionamiento con batería, y la fuente de alimentación pequeña hace que el LED sea fácil de manipular.

El 1x1 pesa 5,31 kilogramos y tiene un consumo máximo de 200 vatios, ofrece un rendimiento sin parpadeo a cualquier velocidad de cuadro, ángulo de obturación o intensidad y con una atenuación suave desde 100% a .1%.

En cuanto a la tecnología de trípodes profesionales Flowtech de Sachtler y Vinten, en IBC presentarán flowtech75 y flowtech100 junto con accesorios opcionales para mayor estabilidad y soporte, tales como esparcidores desmontables de nivel medio y de suelo, muñecas estándar y de estudio, asas de transporte y pies de goma.

Regresa Color on Stage de FilmLight

FilmLight organiza de nuevo en IBC la serie de seminarios gratuitos Color On Stage, una oportunidad para que los visitantes participen de presentaciones en vivo y debates con coloristas y otros profesionales creativos. Desde el ecosistema FilmLight BLG en VFX, hasta el papel del colorista hoy en día, pasando por comprender la gestión del color y las herramientas de corrección de color de la próxima generación: este evento pretende guiar a los asistentes a través de las oportunidades y desa-

fíos del *finishing* y entrega de color en la actualidad.

El programa IBC de este año incluye coloristas de broadcast, cine y publicidad, así como DIT, editores, artistas de efectos visuales y supervisores de postproducción.

Los aspectos más destacados del programa con: “Crear el look único para la segunda temporada de *Min-dhunter*”; Colaboración en tiempo real en el drama continuo más antiguo del mundo, *Coronation Street* de ITV Studios; Mirando hacia el futuro: creación de color para la serie de televisión *Black Mirror*; Bollywood: un mundo de color; Unir fuerzas: fortalecer los efectos visuales y terminar con el flujo de trabajo BLG; Mantener el aspecto creativo del DP de set a post; Nuevas herramientas creativas y de administración del color para facilitar la entrega múltiple. Finalmente, los últimos y futuros desarrollos de Baselight, que incluyen una serie de características destinadas a simplificar la entrega de tecnologías emergentes como HDR.

Nuevas soluciones SGO Mistika

SGO mostrará sus más recientes desarrollos, actualizaciones y nuevos productos de la Tecnología Mistika en IBC 2019, acompañados de un nuevo modelo de negocio y un soporte de hardware ampliado.

El desarrollador español exhibirá sus nuevas soluciones de software demostrando potencia, flexibilidad y versatilidad desde el punto de vista de integración, rendimiento, funcionalidad, y compatibilidad de hardware incluyendo el soporte para la tarjeta Blackmagic DeckLink I/O.

Los asistentes al stand de SGO también tendrán la oportunidad, como suele ser habitual, de participar en varias sesiones públicas informativas y profesionales donde se pondrán los últimos estándares de la industria para la creación de contenidos y donde también se realizarán demostraciones exclusivas para explorar las diferentes soluciones de software que la Tecnología Mistika ofrece.

ANTIDISTURBIOS

RODRIGO SOROGOYEN

El 2 de septiembre comenzó el rodaje del próximo proyecto de ficción de Rodrigo Sorogoyen, la serie *Antidisturbios*. La producción, que se rodará durante el último cuatrimestre de 2019, está producida por Movistar+ junto a The Lab Cinema y Caballo Films.

Sorogoyen trabaja con sus colaboradores habituales en la narración de una historia centrada en las vidas de un grupo de policías antidisturbios. Un thriller que constará de 6 episodios de 50 minutos de duración que se rodarán en localizaciones de Madrid.

En palabras de Rodrigo Sorogoyen: “El origen de esta serie está en el personaje de Roberto Álamo en la película *Que Dios nos perdone*. Javier Alfaro iba a ser un antidisturbio. Siempre me ha fascinado la figura del antidisturbio en nuestra sociedad. ¿Dónde está el límite del uso necesario de la fuerza? ¿Cómo es tener un trabajo que te obliga a lidiar con la violencia cada día? ¿Cómo viven, comen, duermen estos policías? Para dar respuesta a estas inquietudes que me interesan como director, espectador y ciudadano, hemos creado la serie”.

Esta historia tiene una protagonista femenina. “Me reta enfrentar este universo de testosterona a un personaje de carne y hueso, mujer, imperfecta, tenaz. Abrir los conflictos tradicionalmente masculinos a lo femenino. Adentrarnos en sus contradicciones sin imponernos la necesidad de juzgarlas ni justificarlas. Los antihéroes masculinos nos fascinan como espectadores e inundan las ficciones de todo el mundo, ¿por qué no apostar por una mujer?”, explica Sorogoyen.

Para Sofía Fábregas, productora de The Lab Cinema: “Uno de los grandes retos de esta serie recae en la complejidad de rodar vertiginosas escenas de acción con cientos de especialistas en pleno centro de Madrid”.

Antidisturbios narra concretamente la historia de seis antidisturbios que ejecutan un desahucio en el centro de Madrid que se complica demasiado. Un equipo de Asuntos Internos es encargado de investigar los hechos. Laia, la única mujer del equipo, se obsesiona con el caso y acaba descubriendo que tras ese desahucio malogrado hay una trama mucho más compleja.

Alejandro de Pablo, Director de Fotografía y colaborador habitual del director, rueda con la ARRI Alexa Mini LF y una combinación de focales de las ópticas Signature de ARRI con las Zeiss Supreme, las cuales, en pruebas previas del operador, poseen un buen ‘matchead’.



» Rodrigo Sorogoyen y Alejandro de Pablo durante el rodaje de *El reino*. Fotografía de Julio Vergne

HISTORIAS LAMENTABLES

JAVIER FESSER

El 23 de septiembre dará comienzo la nueva película de Javier Fesser, producida por Luis Manso de Películas Pendelton y Morena Films. El rodaje tendrá una duración de ocho semanas en localizaciones de Valencia, Gandía, Madrid y alrededores.

El *film* se titula *Historias lamentables* y lo poco que ha trascendido del proyecto es que será una colección de cuatro relatos que pretende volver a la estética y el humor surrealista característico de algunas de las primeras películas del director como *El milagro de P. Tinto*. El propio Fesser firma el guion junto a Claro García.

La película, en el momento del cierre de la presente edición, se encontraba en fase de preproducción, en plena fase de búsqueda de localizaciones. El Director de Fotografía del filme, Álex Catalán AEC, rodará esta historia con la cámara Sony Venice y ópticas Zeiss Supreme.

LA BODA DE ROSA

ICÍAR BOLAÍN

Íciar Bollaín rueda su nueva película, *La boda de Rosa*, desde mediados de agosto en varias localidades de la Comunidad Valenciana: Valencia, Benicàssim, Alcàcer, Picassent, Catarroja, Silla y Paterna.

La película, que finalizará su rodaje a finales de septiembre, es una producción de Tandem Films, junto a Turanga Films y Setembro Cine, protagonizada por Candela Peña, Sergi López y Natalie Poza. El largometraje cuenta con el apoyo de TVE, el Institut Valencià de Cultura y Movistar+.

La boda de Rosa cuenta la historia de una mujer a punto de cumplir 45, Rosa, que se da cuenta de que ha vivido siempre para los demás y decide marcharse, dejarlo todo y apretar el botón nuclear. Quiere tomar las riendas de su vida y cumplir el sueño de tener un negocio propio. Pero pronto descubrirá que su padre, sus hermanos y su hija tienen otros planes, y que cambiar de vida no es tan sencillo si no está en el guion familiar.

Encabeza el reparto de este largometraje Candela Peña en el papel de Rosa, completado por Sergi López, Nathalie Poza, Paula Usero, Ramón Barea, Xavo Giménez, María José Hipólito, María Maroto, Eric Francés y Lucía Poveda.

En el equipo técnico encontramos a los productores Cristina Zumárraga, Pablo Bossi, Lina Badenes, Fernanda del Nido y Alexandra Le Bret.

El guion es de Bollaín y Alicia Luna. La película cuenta con los Directores de Fotografía Sergi Gallardo y Beatriz Sastre, quienes están rodando con ARRI Alexa Mini y lentes Cooke S2/S3 Speed Panchro anamórficas. El Montaje será de Nacho Ruiz Capillas y la Directora de Arte es Laia Colet.



LA TEMPLANZA

GUILLEM MORALES, ALBERTO RUIZ ROJO Y PATRICIA FONT



La templanza, nueva serie para Amazon Prime Video producida por Amazon, Atresmedia Studios y Boomerang, inició su rodaje a mediados del mes de julio. La serie está basada en la novela homónima de María Dueñas, cuyos personajes serán interpretados por Leonor Watling, Emilio Gutiérrez Caba, Juana Acosta y Rafael Novoa, entre otros. Leonor será Soledad Montalvo, protagonista de la historia junto a Mauro Larrea, a quien dará vida Rafael Novoa. Ambientada a finales del siglo XIX, la serie, que constará de 10 capítulos de 50 minutos, contará la historia de Mauro, un hombre ahogado por las deudas que, tras perderlo todo, ve la oportunidad de resurgir; y Soledad, esposa de un marchante de vinos londinense que se cruza en su camino marcando su destino para siempre.

María Dueñas participa en la escritura del guion junto a Susana López Rubio y Javier Holgado. El rodaje de la serie tendrá una duración de 23 semanas y llegará a Amazon Prime Video en 2020. La producción rodará en diversas localizaciones, desde la república mexicana hasta La Habana colonial, pasando por las Antillas o Jerez.

La Templanza está siendo dirigida por Guillem Morales, Alberto Ruiz Rojo y Patricia Font. El Director de Fotografía es Bernat Bosch y el gaffer Xavier Sarasa. Bernat rueda *La Templanza* con Alexa Mini y ópticas Leica Summicron-C, en Arriraw Open Gate 3,4K, con una relación de aspecto de 2:1.

» El Director de Fotografía Bernat Bosch. Fotografía de Paco Carrasco

SEMPRE DIJOUS

JOAN PORCEL



Durante la segunda quincena de agosto dio comienzo el rodaje de *Sempre Dijous*, la película que analiza la figura de la cantante Júlia Colom.

El rodaje de *Sempre Dijous* se desarrolla en las localidades de la Sierra de Tramuntana y se prolongará durante los próximos ocho meses entre las ciudades de Palma y Barcelona, espacios clave para entender el proceso de búsqueda creativa emprendido por Júlia Colom, una de las cantantes más prometedoras surgidas en Mallorca en los últimos años. Esta letrista y compositora de 22 años se encuentra en plena gestación del que será su primer disco, un trabajo en el que, con sonidos de nuestro tiempo, actualiza las 'tonadas' populares de la isla.

Sempre Dijous supone el regreso al documental musical del equipo de *Samantha Hudson, una historia de fe, sexo y electro-queer*, encabezado por su director, Joan Porcel, el guionista, Álvaro Augusto, y los productores Martí Torreadella y Jaume Ripoll, quienes colaborarán en esta ocasión con la productora ejecutiva, Cristina Gómez de PowerHouse Hub. El Director de Fotografía es Mitchel Pou y rueda con la cámara Sony FS5 II con Atomos Shogun Inferno.

El estreno de *Sempre Dijous* está previsto para el mes de junio de 2020.

EL NUDO

JORDI FRADES

Desde finales de mayo se rueda *El nudo*, la nueva serie de Antena 3 que está producida por Atresmedia Televisión en colaboración con Diagonal TV. Se trata de una adaptación española de la serie argentina *Amar después de amar*, un thriller que narra la historia de dos parejas que, víctimas del destino, se cruzan para vivir un amor prohibido. Natalia Verbeke, Cristina Plazas, Miquel Fernández y Oriol Tarrasón encabezan el reparto de esta serie en el que también se encuentran Luisa Gavasa, Enrique Villén, Armando del Río, Silvia Maya, Pep Antón Muñoz, Eva Rufo, Berta Galo, Astrid Janer, Marcos Ruíz, Rafa Ortiz, Javier Morgade, Mariona Tena, Rafa Sandoval o Ángel Ruiz, entre otros.

Sonia Martínez, Jaume Banacolocho y Montse García son los productores ejecutivos de *El nudo*. Jordi Frades, adjunto a la producción ejecutiva, será el director principal de la serie, y estará acompañado de Salvador García y Kiko Ruiz Claverol. Nuria Bueno lidera el equipo de guion conformado por José Ángel Lavilla, Nicolás Romero y Nacho Pérez de la Paz. Teo Delgado y Óscar Montesinos están al frente de la dirección de fotografía y, por su parte, Marcelo Pacheco será el Director de Arte. Pepe Reyes es el responsable de Vestuario y Juan Navazo, de Música.

Los Directores de Fotografía han elegido para este rodaje la cámara ARRI Alexa LF y las ópticas Zeiss Supreme Primes.



VALERIA

INMA TORRENTE Y NELY REGUERA

Plano a plano rueda desde el pasado mes de abril la serie original para Netflix *Valeria*. Diana Gómez interpreta a Valeria, la protagonista de la serie basada en las novelas de Elisabet Benavent, quien forma parte del equipo de la serie como consultora creativa.

Acompañan a Diana Silma López en el papel de Lola, Paula Malia como Carmen y Teresa Riott en el papel de Nerea. Completan el reparto Ibrahim Al Shami y Benjamín Alfonso.

El guion de la serie ha sido escrito por María López Castaño, Aurora Gracià, Almudena Ocaña y Fernanda Eguiarte. Las encargadas de llevar esta historia a la pantalla son las directoras Inma Torrente y Nely Reguera. El Director de Fotografía de *Valeria* es Johnny Yebra y su gaffer Patricia Díaz. El operador rueda con la cámara RED Monstro y ópticas Tokina VistaVision. *Valeria* es una escritora en crisis, tanto por sus novelas como por su marido y la distancia emocional que les separa. Se refugia en sus tres mejores amigas: Carmen, Lola y Nerea, quienes la apoyan durante su viaje. Valeria y sus amigas están inmersas en un torbellino de emociones sobre amor, amistad, celos, infidelidad, dudas, desamores, secretos, trabajo, preocupaciones, alegrías y sueños sobre el futuro. La serie se rueda en localizaciones de Madrid y Valencia, y su estreno está previsto para 2020.



© Mirta Rojo

NÉBOA

GONZALO LÓPEZ GALLEGO, JORGE SAAVEDRA, MANU GÓMEZ

El rodaje de la nueva ficción de TVE, *Néboa*, se inició a finales de agosto en localizaciones naturales del norte de Galicia: cabo Ortegal, Estaca de Bares, O Barqueiro, Ortigueira o Cariño. La costa norte de Galicia, en la que el Atlántico se encuentra con el Cantábrico, especialmente agreste y con los acantilados más altos de la Europa continental, es el escenario natural del rodaje de *Néboa*.

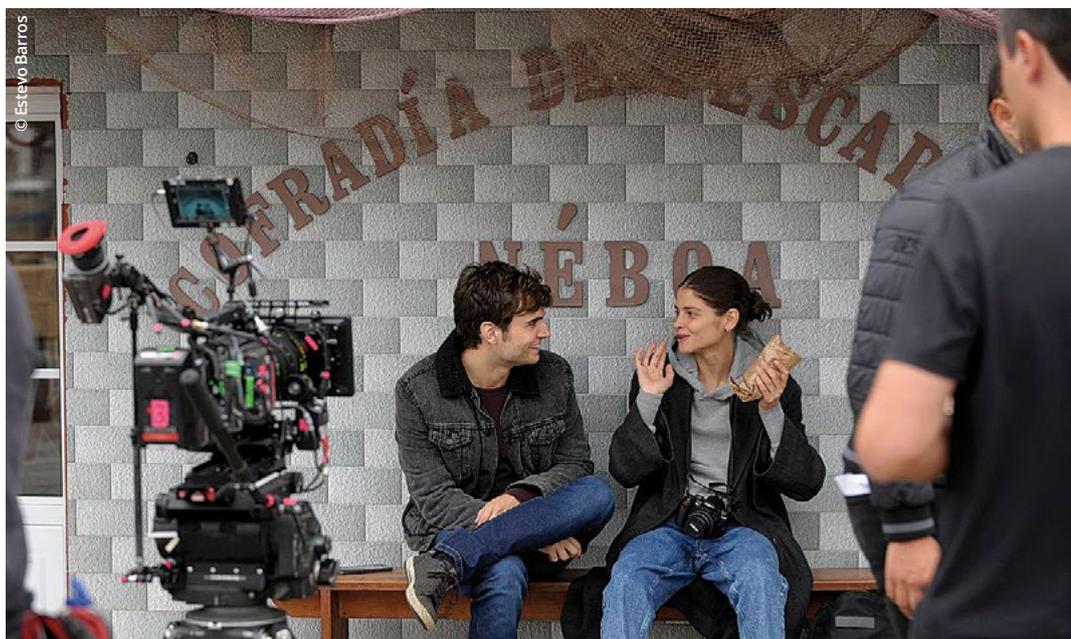
Emma Suárez (Mónica) encabeza con Isabel Naveira (Carmela) el casting de la serie, que integran intérpretes como Nancho Novo (Teniente Ferro), Antonio Durán (Morris) (Antón), Alba Galocha (Vega), Denisse Peña (Ana), María Vázquez (Rosa), Xabier Deive (Gonzalo), Denis Gómez (Roque), Santi Prego (Alejandro) o Eva Fernández (Mara), entre otros.

En *Néboa*, es la primera noche de carnaval o entroido en la isla de Néboa, cuando aparece el cadáver de una adolescente en O Burato do Inferno, un lugar rodeado de leyendas: en esa misma cueva ya habían aparecido cuerpos asesinados de la misma forma, en 1919 y en 1989. En ambas ocasiones, estos crímenes iniciaron una serie de cinco asesinatos durante los ocho días de carnaval. Asesinatos que nunca se llegaron a resolver.

La creencia popular es que el asesino es el –Urco–, un hombre con cabeza de lobo que sale del mar rodeado de cadenas para llevarse a los vivos y que, al mismo tiempo, es una de las figuras representativas del entroido de Néboa. ¿Quién está cometiendo asesinatos desde hace más de 100 años? Para Mónica y Carmela, dos investigadoras de la Guardia Civil, ha comenzado la cuenta atrás.

Se trata de una producción de RTVE en colaboración con Voz Audiovisual, creada por Xosé Morais, Víctor Sierra y Alberto Guntín (guionistas) y dirigida por Gonzalo López Gallego, Jorge Saavedra y Manu Gómez.

El Director de Fotografía de *Néboa* es José David Montero, quien ha elegido para este rodaje la cámara ARRI Amira, ProRes 4444, y una relación de aspecto 2:1, combinada con las ópticas ARRI / Zeiss Master Primes y zoom ARRI Alura 45-250mm.



© Estevo Barros

NASDROVIA

MARC VIGIL

La serie original de Movistar+ producida en colaboración con Globomedia (The Mediapro Studio) constará de seis episodios de 25 minutos y se ha rodado durante ocho semanas en Madrid y alrededores. Basada en la novela de Sergio Sarriá, *El hombre que odiaba a Paulo Coelho*, *Nasdrovia* está creada por el mismo Sarriá, Miguel Esteban y Luis Miguel Pérez, y dirigida por Marc Vigil.

Esta comedia gira en torno a la crisis de los 40 que atraviesan Edurne (Leonor Watling) y su socio y exmarido, Julián (Hugo Silva), cuando ella, aburrida de ejercer de abogada defensora de corruptos, se da cuenta de que esa no es la vida que quiere. Ya divorciados, sin hijos y con un trabajo que les absorbe, tienen un miedo atroz al futuro y a la soledad. Su pequeño uni-

verso cínico se tambalea cuando irrumpe en sus vidas Franky (Luis Bermejo), un acabado y excepcional cocinero especializado en comida rusa. No se les ocurre otra manera de superar sus problemas que dejar sus trabajos y abrir un restaurante de comida rusa. Lo que no esperaban es que se convirtiera en el favorito de la mafia, y que su antes aburrida vida acabara siendo un delirante y peligroso thriller.

El Director de Fotografía de la serie, Jon D. Domínguez, eligió para este rodaje la cámara ARRI Alexa Mini y ópticas Leica Summilux-C.



DIME QUIÉN SOY

EDUARD CORTÉS

La serie de Movistar+ en colaboración con DLO Producciones adapta la novela de Julia Navarro y está producida por José Manuel Lorenzo (quien también es el *showrunner*), dirigida por Eduard Cortés, fotografiada por David Omedes y protagonizada por Irene Escolar. El rodaje arrancaba el pasado 17 de junio y hasta finales de enero de 2020 en distintas localizaciones como Budapest (Hungría), Madrid y Alicante, entre otras.

Dime quién soy supone un viaje a través del siglo XX y sus hechos históricos más relevantes, a través de la vida de Amelia Garayoa, una mujer que rompió con las convenciones sociales para abrazar una vida llena de aventuras en distintas ciudades de todo el mundo. La serie constará de 9 episodios de 50 minutos y se estrenará en 2020.

Es la primera vez que Julia Navarro ha dado el visto bueno a la adaptación audiovisual de una de sus obras. De hecho, ha asesorado en todo el proyecto.

Irene Escolar será la encargada de dar vida a Amelia., quien estará acompañada de Oriol Pla, Pablo Derqui y los actores internacionales Pierre Kiwitt, Will Keen, Maria Pia Calzone y Stefan Weinert. «Quedé fascinado por Amelia Garayoa desde el primer momento. Su recorrido vital en la novela de Julia Navarro es extraordinariamente inspirador. Pocas veces uno tiene la oportunidad de transitar por una época tan intensa de nuestra historia, y hacerlo, además, de la mano de un personaje tan fascinante», ha explicado el director Eduard Cortés, quien cuenta con David Omedes AEC en la dirección de fotografía. David está rodando con dos Sony Venice a 6K y ópticas Signature Prime. Full frame 3:2 (codec XOCNST) para un formato de emisión 2:1.



NORA

LARA IZAGIRRE

La directora Lara Izaguirre comenzó el pasado día 12 de agosto el rodaje de su segundo largometraje, *Nora*, que rodará hasta finales de septiembre. La película es una producción de Gariza Produksioak. *Nora* habla del cuidado y de la identidad de las mujeres mediante un anti-roadtrip. La actriz Ane Pikaza dará vida a Nora, la protagonista, que estará acompañada de un elenco de actores conocidos. El proyecto cuenta con la ayuda de las productoras Gariza Films y La Fidele production, y se rodará en diferentes lugares de la geografía vasca (Zornotza, Lekeitio, Ibarangelu) y en Iparralde (Hendaia, Ziburu).

EL VERANO QUE VIVIMOS

CARLOS SEDES

El verano que vivimos, dirigida por Carlos Sedes (*Velvet, Fariña*), comenzó su rodaje el pasado mes de agosto en localizaciones de Andalucía, fundamentalmente en Jerez. El rodaje contará con más de 1.000 figurantes y se prolongará durante ocho semanas. *El verano que vivimos* es una producción de Atresmedia Cine, Mr. Fields And Friends, Warner Bros. Entertainment España, Bambú Producciones, La Claqueta y 4 Cats. La distribución en España correrá a cargo de Warner Bros. Pictures. El largometraje contará con Jacobo Martínez como director de fotografía, mientras que Federico Jusid se encargará de la música.

Ramón Campos, Gema R. Neira, Salvador S. Molina, Javier Chacártegui y David Orea son los guionistas de esta película inspirada en hechos reales, sobre el amor más allá de las barreras de espacio y tiempo. *El verano que vivimos* tiene un reparto formado por Blanca Suárez, Javier Rey, Pablo Molinero, María Pedraza, Moreno Borja, Adelfa Calvo, Manuel Morón y Joaquín Núñez.

Jerez será la localización principal del filme. La película también contará con diferentes localizaciones de Galicia, creando así un contraste visual entre norte y sur. La trama, contada en dos tiempos, se trasladará al Jerez de los años 50 como escenario principal, haciendo un recorrido a través de su historia, su cultura, sus bodegas y sus viñedos.

MARÍA SOLINHA

IGNACIO VILAR

Redondela, Cangas y la isla de Toralla acogen desde el pasado 19 de agosto y hasta el 20 de septiembre el rodaje de *María Solinha*, producida por Vía Láctea Filmes y dirigida por Ignacio Vilar, una película que narrará la historia de la joven de Cangas condenada por bruja en tiempos de la Inquisición. *María Solinha* cuenta entre su reparto con las actrices Grial Montes, Laura Míguez, Mabel Rivera, Antonio Durán 'Morris', Alfonso Agra o Mela Casal, entre otros. La película relata la historia de un director de teatro que llega a Cangas para reconstruir la leyenda de María Solinha, una viuda rica del siglo XVII que fue acusada por la Inquisición de practicar la brujería. María Solinha fue una mujer perseguida y violentada por una sociedad patriarcal, al igual que otras mujeres que, a lo largo de la historia, han sufrido discriminación por querer ser independientes, por tener riqueza que el patriarcado no asumía que estuviese en manos femeninas. La dirección de fotografía es de Lucía C. Pan, quien está rodando este largometraje con la cámara Alexa Mini y ópticas Zeiss Ultra Prime T1.9.



La dirección de fotografía es de Lucía C. Pan, quien está rodando este largometraje con la cámara Alexa Mini y ópticas Zeiss Ultra Prime T1.9.

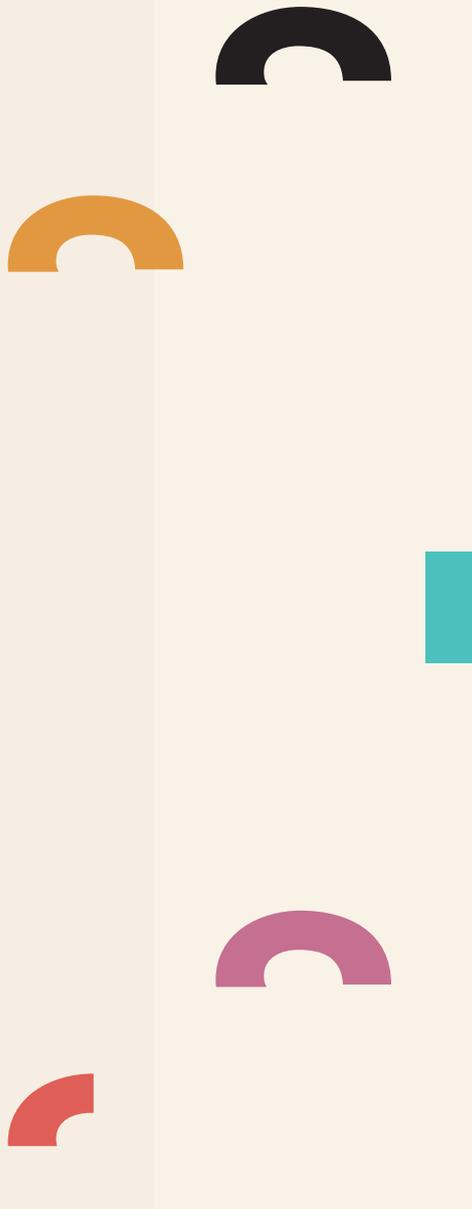


Donostia Zinemaldia Festival de San Sebastián International Film Festival

www.sansebastianfestival.com



Design: www.tgaurus / © Photography Nico Bastos



SSIFF 2019 Iraila Septiembre 20/28 67

Babesle Ofizialak
Patrocinadores Oficiales



Laguntzaile Ofizialak
Colaboradores Oficiales



Instituzio Kideak
Instituciones Socias



EUSKADI
BASQUE COUNTRY





“SIN LUZ NO HAY
ESPACIO” — Robert Wilson



Game Of Thrones • Snatch • Black Mirror • Still StarCrossed • Allí Abajo • Emerald City • Nieve Negra • Perfectos Desconocidos • The Rhythm Section • Cold Skin • Techo y Comida • Terminator • The Crown • La Caza. Montepérdido • Desaparecidos • Servir y proteger • Toy Boy • Bajocero • Uno para todos • Hierro • Madre • Valeria • Orígenes Secretos • La Influencia • La templanza • White Lines • Venus • Señoras del (h) AMPA • Warrior Nun • Criminal • Line Walker 2 • Westworld 3: Monty Last Stand • Justo antes de Cristo

lighting - rentals - spain | www.aluzine.tv