

REVISTA TÉCNICA CINEMATOGRÁFICA

camera & light

cameraandlightmag.com
99 / 6 euros



ESPECIAL
66SSIFF

QUIÉN TE CANTARÁ
EDUARD GRAU CON
EL TOQUE VERMUT

COLD WAR
OTRA OBRA MAESTRA
DE PAWLIKOWSKI

25 ANIVERSARIO AEC
ASAMBLEA Y ELECCIONES
EN SAN SEBASTIÁN



CAMERIMAGE

26.
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
10–17 NOV 2018
BYDGOSZCZ
POLAND

Olbinski

CO-FINANCED BY KUJAWSKO-POMORSKIE REGION, THE MINISTRY OF CULTURE AND NATIONAL HERITAGE OF THE REPUBLIC OF POLAND, POLISH FILM INSTITUTE AND THE CITY OF BYDGOSZCZ

MAIN PARTNER: KUJAWY POMORSKIE, Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland, POLISH FILM INSTITUTE, BYDGOSZCZ.PL

OFFICIAL SPONSORS: ARRI, HAWK, PANAVISION, ZEISS, SONY, Canon, Panasonic, HARRIS SCREENS, VARIETY

INDUSTRY SPONSORS AND PARTNERS: Leitz, SAMYANG XEEN, KNO PLO lighting GmbH, LEE Filters, PANALUX, RESCO, ACS, B+W GERMAN SOCIETY OF CINEMATOGRAPHERS

MEDIA PATRONS: cameraman, CINEMATOGRAPHER, Film&TV Kamera, American Cinematographer, ICG MAGAZINE, NEWS

MAIN SPONSOR: Energa

European Funds Regional Programme, Republic of Poland, Kujawsko-Pomorskie Region, European Union European Regional Development Fund

Festival Organizer: TUMULT Foundation, Rynek Nowomiejski 28, 87-100 Toruń, Poland
phone: +48 56 6210019, +48 56 6522179, fax +48 56 6522197, office@camerimage.pl

www.camerimage.pl | facebook.com/camerimage | camerimage.festival

6

QUIÉN TE CANTARÁ

LUZ CREPUSCULAR PARA LOS REFLEJOS DE VERMUT

18

COLD WAR

Pawel Pawlikowski y Łukasz Żal, director y director de fotografía de *Cold War*, nos explican en una entrevista cómo concibieron una película que está a la altura de la obra maestra predecesora, la ganadora del Oscar *Ida*.



28

EL REINO

Hablamos con el director de fotografía Alejandro de Pablo sobre el rodaje de su tercera película con Rodrigo Sorogoyen. *El reino*, que compitió en Sección oficial del 66SSIFF, está disfrutando de un gran éxito de crítica y público.



54

AEC 25 ANIVERSARIO

La recién rebautizada Asociación Española de Directoras y Directores de Fotografía celebró su aniversario con una semana de actividades en el marco del SSIFF que culminó con la elección de Teresa Medina como nueva Presidenta.



34 //

LARGOMETRAJE

» Oreina

40 //

LARGOMETRAJE

» Onyx

46 //

LARGOMETRAJE

» Un día más con vida

50 //

AMC

» La muerte de un método

60 //

NOTICIAS

» ARRI Academy HDR Master Class

63 //

RODAJES

EDITORIAL

La edición 99 de nuestra publicación está dedicada al 66 Festival Internacional de Cine de San Sebastián, una edición con mucha luz, y no lo decimos por nuestro luminoso nuevo nombre, sino por ser el año de la dirección de fotografía. A la conmemoración del 25 aniversario de la AEC se le sumó la presentación del colectivo Directoras de Fotografía. Entre los actos organizados hubo rodajes *full frame*, presentaciones y *master classes*,... el Zinemaldia estuvo abarrotado de DoPs.

Encontraréis en este número un resumen de todas estas actividades y además dedicamos nuestros análisis cinematográficos a las películas del festival que han tenido su estreno en estos días.

En portada os ofrecemos un artículo en profundidad sobre el nuevo filme de Carlos Vermut, rodada junto a su mayor fan: el director de fotografía Eduard Grau. Hablamos con ambos sobre esta película que narra en clave crepuscular una historia de reflejos entre lo verdadero y lo falso. Es el inicio de una prometedora colaboración entre ambos.

Otra de las películas que nos enamoraron en San Sebastián es la nueva obra maestra de Pawel Pawlikowski. *Cold War* es cine de verdad, y no solo porque parece estar rodado en 35mm, gracias a un complejo proceso de *matching* entre las imágenes de una Moviemcam y las de Alexa a partir del cual se creó la LUT que guiaría la estética de la película, sino también porque todo en ella te transporta al período en que está ambientada. Uno podría pensar al ver las escenas en París, cuando la protagonista baila alocada en un club, que estamos ante la Anita Ekberg de *La Dolce Vita*.

Otra de las películas que tuvo mayor éxito de público y crítica fue *El Reino*, tercer largometraje del director Rodrigo Sorogoyen y el director de fotografía Alejandro de Pablo. El operador nos concedió una entrevista justo antes de iniciar el rodaje de la versión larga del cortometraje *Madre*, también de Sorogoyen.

Oreina, la opera prima de Koldo Almandoz, compitió en la sección de Nuevos Directores del Zinemaldia. La película, otra muestra del buen estado de salud del cine vasco, cuenta con la fotografía del último ganador del Goya Javier Agirre, con quien hemos charlado acerca de su aproximación a esta sutil historia de desamor, amistad y venganza.

Para finalizar, dos películas tan divergentes en su planteamiento estético y narrativo como semejantes en su propuesta: *Onyx, los reyes del Grial*, un docuficción que navega por diferentes espacios y tiempos que el director de fotografía Rafael Bolaños se encargó de 'entretrejer' con su fotografía. Por su lado, *Un día más con vida* es otro híbrido entre documental y ficción que además mezcla animación e imagen real. Raúl de la Fuente, creador de la película junto a Amaia Remírez, codirige esta historia y también comparte la dirección de fotografía con su amigo Gorka Gómez Andreu.

Y así, haciendo camino al andar, seguimos en esta 'transición nominal' que se prevé tan larga como es la sombra de Cameraman, pero que nos está haciendo muy felices.

Fe de erratas

En el artículo Mujeres DoP de C&L #98 se publicaron las frases de Blanca Aysa sin su corrección. Lamentamos el error.



camera & light

NÚMERO 99 - NOVIEMBRE 2018

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:
Sergio Fernández Pinilla, Pablo Rosso,
Rafael Bolaños Quesada, Nadia McGowan

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 si sea total o parcial de los contenidos de la revista sin la autorización del editor.



Nueva Blackmagic Pocket Cinema Camera 4K

Cámara cinematográfica digital avanzada con ISO nativo dual, sensor 4/3 y puerto USB-C

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 4/3, ISO nativo dual máximo de 25 600 y 13 pasos de rango dinámico, lo cual permite obtener imágenes HDR sensacionales y ofrece un rendimiento extraordinario en condiciones de luz escasa. 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 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.



Blackmagic Pocket
Cinema Camera 4K

1175 €*



LARGOMETRAJES

Especial #66SSIFF
Quién te cantará



AUTORA: CARMEN (MINA) V. ALBERT

LUZ CREPUSCULAR PARA LOS REFLEJOS DE VERMUT

Quién te cantará es una coproducción hispano francesa de Apache Films, Aralán Films y Les films du Worso, protagonizada por cuatro mujeres que a buen seguro agruparán varias de las nominaciones de este invierno: Najwa Nimri, Eva Llorach, Natalia de Molina y Carme Elías. A través de la siguiente conversación con su director, Carlos Vermut, acerca de la concepción y puesta en marcha de este proyecto, entenderemos que los parecidos razonables que le han llovido a la película ya antes de su estreno en salas quedan muy lejos de su origen real y que, como dice Edu Grau: “hay otras cosas que por vagos nos perdemos”.

ENTREVISTA A CARLOS VERMUT, DIRECTOR

En *Diamond Flash* te encargaste de la *Fotografía*, y en *Magical Girl del Arte*, entre otras cosas. Ahora, con la entrada de Apache y el aumento de presupuesto para *Quién te cantará*, debes haber modificado tus esquemas a la hora de rodar.

Sí, cada vez voy haciendo menos cosas de los departamentos técnicos. En este caso he hecho el guión y la dirección, y entre medias está ese proceso que a mí me encanta que es la planificación. Hago el *story board* de la película con todos los planos y movimientos de cámara.

¿Trabajas sobre el *story* en rodaje?

Sí, lo respeto, además prácticamente no me cubro, al menos no recursos, repito muchas

SINOPSIS

Lila (Najwa Nimri), una famosa cantante retirada, sufre un accidente y pierde la memoria justo cuando preparaba su triunfal vuelta a los escenarios. Con la ayuda de Violeta (Eva Llorach), una imitadora desconocida, tratará de volver a ser lo que fue.



tomas si es necesario, es una de las cosas buenas que tiene el digital, y una de las cosas malas es el hecho de que quizá la gente se relaja. Yo no me cubro nada, porque eso me obliga a ser más preciso en la planificación. Me gustan las películas donde noto que hay una planificación, que me llevan. Me parece la esencia del cine, y no quiero convertirme en un director perezoso en ese sentido.

¿Llegaste a manejar con producción el tema del rodaje en celuloide?

Hicimos un presupuesto del extra que supondría hacerlo en cine, y no me pareció una diferencia abismal, pero al final por algunas características de esta película decidimos rodar en anamórfico y digital.

Cuando salió la Red One y hubo esa revolución, no notaba mucho la diferencia entre celuloide y digital, pero ahora cuando es cine lo noto mucho. Hay algo en el celuloide, que es básicamente dibujar literalmente con luz, que el digital no tiene. Sin embargo, luego Cuarón rueda en digital *Roma*, y le queda preciosa. Hay cosas del digital que han beneficiado mucho; por ejemplo, ha dado definición a un aspecto a menudo demasiado borroso de al-

» Fotograma de inspiración monocromática donde se aprecia la referencia a *Persona*, de Bergman.

• Carlos Vermut ha contado para su tercer y más maduro trabajo con Eduard Grau, que aunque diera el salto a Los Angeles recién salido de la ESCAC y contando ya con solo 37 años con una nada desdeñable carrera con títulos como *Buried*, *A Single Man* o *Sufragistas*, no hubiera dejado pasar por nada del mundo la oportunidad de rodar una película con el 'toque Vermut'. Ambos cineastas nos han contado su perspectiva de esta colaboración que ha dado como fruto *Quién te cantará*, y que promete ser la primera de muchas.

gunos trabajos en cine, sobre todo en algunas películas de los 90 europeas o españolas. Mucho cine de los 90 tenía esa textura de 16mm. Yo tengo la fantasía de obtener la textura del negativo cuando lo combinas con anamórficas: el otro día estuve viendo *Halloween*, la película de Carpenter, y pensaba: "¿Por qué las películas ya no tienen esa textura?" Hay algo del exceso de nitidez que pierde la magia de lo cinematográfico, que es precisamente cierta falta de tangibilidad.

Tras trabajar con Santiago Racaj, quien suele hacer cine con una puesta más realista, ¿qué te ha llevado a trabajar esta vez con Eduard Grau?

Edu me contactó cuando vio *Magical Girl* y me dijo que si estaba preparando algo que contara con él. A mí el trabajo de Edu me gustaba mucho, pero no veía la manera de acceder a él. La verdad es que en ese momento estaba aún escribiendo el guión, ni siquiera pensé en un DoP. Pero yo siempre le he admirado. Cuando me contactó me alegré mucho. Entonces

empecé a escribir el guión y empezamos a trabajar juntos. Edu además es una persona muy participativa y se involucra en los proyectos. Esta película se la tomó de manera muy personal y tiene algo, y es que, como comentabas antes, aunque también puede incluir toques realistas, tiene algo espectacular, y eso para mí era muy importante, la película tenía que tener algo de glamour. Quería huir de la estética más de cine social o realista, y darle una estética más brillante, más misteriosa, más de cine clásico. Edu entendió esto al momento y jugó muy a favor de esa idea.

Se aprecia claramente esta apuesta estética.

Sí, sin ser muy saturada yo quería que tuviese color, que tuviese matices, sin ser una película de Nicolas Winding Refn, pero sí que estuviese viva, que hubiese luces y sombras, sobre todo que hubiese matices, que pudieses creer que es una película de misterio y también de *glamour*. Eso era muy importante en una historia que se desarrolla en la oscuridad, donde hay muy pocos momentos de luz, todo está siempre en una penumbra. Cogíamos elementos del cine de terror y les dábamos una vuelta para convertirlo en un cine más de glamour, pero en esencia trabajábamos en una oscuridad propia de una película de fantasmas.

« No me cubro nada, porque eso me obliga a ser más preciso en la planificación.





»Carlos Vermut y Natalia de Molina en un momento del rodaje.

Hay varios detalles que me llevan a esa idea. El personaje de Najwa en sí mismo y otros elementos que dan ese toque fantasmagórico.

Sí. Por ejemplo, la utilización del amarillo en la casa de Violeta: tenían que ser amarillos pero sin ser cálidos en la parte final, para que fueran más inquietantes. Siempre en esa casa hay un amarillo más claustrofóbico que cálido, y eso era importante, que tuviese siempre esa sensación agobiante, casi enfermiza.

En la idea de la película estaba tu interés acerca de cómo afecta la fama a las personas. ¿Tiene esto un poso autobiográfico?

Sí. La premisa tiene un punto de un momento vital en el que estás más expuesto, y a mí siempre me gusta utilizar lo que me está sucediendo, lo integro y luego entra la fantasía, el terror, la magia, la música.

Todos interpretamos papeles todo el rato, no somos iguales con todas las personas, y eso cuando eres público es un papel que tienes que interpretar. Hay veces que te puede apetecer más y otras menos, y ese juego de ser alguien que a veces te reconoces y a veces no, me parece muy interesante, sobre todo porque cuando eres un personaje público siempre estás expuesto, te tienes muy presente a ti mismo, a tu yo del pasado, siempre está volviendo. Esa reconciliación constante contigo mismo, ese tener que lidiar constantemente con lo que hiciste, con lo que dijiste

o con lo que los demás piensan de ti me parecía interesante a la hora de hablar del tema de la identidad, sobre todo en el caso de una persona famosa.

Y eso lo trasladas a la historia de una diva de la canción.

En este caso, mi experiencia personal realmente es una excusa, siempre había querido contar la historia de una diva, y creo que inconscientemente pensé que era el momento. Las divas parecen personas que sacrificamos al Dios de la Fama. Están en un altar para cargar con el peso de ser lo que los

“ Hay algo del exceso de nitidez que pierde la magia de lo cinematográfico, que es cierta falta de tangibilidad.



demás queremos que sean y cargar con la fama que nosotros queremos proyectar. Había una idea de sacrificio de la imagen de la diva que me parecía muy interesante, esas vidas trágicas que las superan, que a veces no son capaces de cargar con tanta responsabilidad, como pasó con Amy Winehouse o María Callas.

En cuanto a la dirección de actores, Santi comentaba que sueles precisar mucho tiempo de preparación en el set. ¿Previniste a Edu en ese sentido?

No, nos manejamos muy bien. Aprendí muchas cosas de *Magical Girl*, y con Edu no forcé nada de eso, nunca metí presión al equipo de foto, intenté hacer los ensayos antes, trabajaba mientras preparaban el set... Al fin y al cabo todos hacemos la película para que salga lo mejor posible, sé que el equipo de foto necesita tiempo y a mí me interesa que la foto quede bien. Cuando trabajé con Santi yo estaba muy interesado en captar la realidad, pero ya no me interesa la realidad, me interesa reconstruir de la nada la luz, estoy mucho más interesado en el proceso cinematográfico en un concepto clásico de la palabra.

En ese sentido, en *Magical girl* las localizaciones no se intervinieron apenas. En este caso, con Laia Ateca. ¿Cómo os planteasteis el tratamiento de los espacios?

Aunque la película tuviese más presupuesto que *Magical Girl*, tampoco hemos pasado a hacer *Predator*. Teníamos que aprovechar lo que nos daba la realidad, construimos algún decorado, como la habitación donde ensayan que, aunque se desarrolla en Cádiz, se rodó en Madrid (ellas viven en Zahara de los Atunes, aunque nunca se menciona). Con Laia buscamos ese equilibrio para tratar de hacer la pelícu-



ENLARGE YOUR VISION

Signature Prime

Organic images filled with
life and emotion



ARRI's Large Format Signature Prime lenses exemplify state-of-the-art optical precision. Designed to render organic, emotionally engaging images, they gently soften and texturize, bringing natural skin tones and creamy bokeh. Used in conjunction with ARRI's new LPL mount, the 16 lens Signature Prime range goes from 12 mm up to 280 mm.

www.arri.com/signature



THE NEW
LARGE-FORMAT
CAMERA SYSTEM

ARRI 



»Interior y exterior de la casa de Lila Cassen. Fotografías de Carlos Rigo Bellver.

la lo más bella posible: a veces la realidad tiene esa belleza, y a veces hay que crearla.

A Santi le gustaba que *Magical Girl*, quizá por tu herencia de la novela gráfica, se podía considerar 'bidimensional'.

Esa película requería una planificación muy distinta. No teníamos travellings, nunca movimos la cámara. La tridimensionalidad aparece en esta película porque se trabaja con más herramientas y eso es una cuestión de presupuesto. Yo aprendo a hacer cine a medida que hago cine: no he estudiado en una escuela de cine, aún no he rodado en 35mm ni he usado una grúa.

En *Quién te cantará* pusimos una dolly. Cuando vi lo que se podía hacer con ella, me pareció genial y planificaba en base a ese nuevo instrumento.

En *Magical* yo tenía mis limitaciones como director y no usé cosas que no controlaba. El cine es una profesión, es artesanía. Hay algunas cosas que puedes aprender durante el rodaje y otras que aprendes entre una película y otra, estudiando para intentar ser mejor director, adquirir conocimientos, conocer otros departamentos. En *Magical Girl* era bidimensional porque también era la manera más fácil de trabajar, y vengo del cómic, me gusta planificar de una manera sencilla, no hay muchos personajes en escena. Empiezo a hacer *Quién te cantará* y empiezo a comprender la tridimensionalidad, el movimiento de cámara, la planificación. Nunca me ha gustado mucho cortar, en *Magical* trabajaba mucho a través de "paneos", pero si en lugar de "paneos" puedes mover la cámara de manera circular, pues me-

jor. Ese trascender las dos dimensiones aparece a medida que vas aprendiendo a hacer cine. A mí me gusta que las cosas si se hacen se hagan bien, si no es mejor no hacerlas.

¿Qué hay de la composición? ¿A Edu le das libertad o iba todo según storyboard?

Yo no toco la cámara, trabajamos en base al *story*. El *story* no es caprichoso, tiene un sentido orgánico dentro de mi manera de entender la narrativa. Yo confío bastante en la intuición, hay veces que puedo verbalizar por qué he tomado una decisión, y otras que no. Entonces, cuando no puedo explicarlo, enseño el *story*.

Nada en esta película parece caprichoso, sino más bien medido milimétricamente.

“ No soporto la cámara en mano. Me gusta el reto del trípode, creo que asienta al espectador, ayuda a que la escena se construya.

Repito: yo respeto a la gente que se cubre y rueda y hace masters. Yo no ruedo así. Yo ruedo sabiendo exactamente lo que quiero. Conozco el escenario, voy con todo planificado. Intento incluso como reto personal contar las cosas con el menor número de cortes posibles y optimizar la narración. Creo que hay algo orgánico en la puesta en escena, es algo que he aprendido en *Quién te cantará*; en *Magical Girl* tenía que trabajar con personajes entrando y saliendo de plano, "paneos" y poco más, hay un plano con steady, otro con un coche y otro

cámara en mano. Nada más. El resto es todo con trípode. No soporto la cámara en mano, no me gusta la cámara temblorosa, son manías de cada uno. Me gusta el reto del trípode, creo que asienta al espectador, ayuda también a la escena, a construirse. Por ejemplo, yo admiro muchísimo a Tarantino rodando, planifica muy bien, es cine clásico.

Él hace esos planos que recuerdan a algunos de *Quién te cantará*, tan simples pero sin embargo tan transgresores.

Sí, eso es, parte de lo clásico para luego transgredir la planificación a través de ideas.

Hablando de referencias, todo el mundo habla de Almodóvar, pero me gusta

ría profundizar en tus referencias del cine asiático.

La referencia a Almodóvar sucede porque es una película española de mujeres que cantan, pero no creo que la planificación sea parecida, y el ritmo de las secuencias es más largo (Pedro tiene un ritmo mucho más acelerado). En mi caso las escenas se asientan mucho más, y es una película mucho más oscura. Pero sí existe ese punto melodramático. Respecto al anime, creo que en cuanto a planificación narrativa los japoneses son los



eclair

CONTACTE CON EL EQUIPO DE ECLAIR EN MADRID Y BARCELONA

Angel Martin
angel.martin@eclair.digital
T 673 438 680

Miguel Angel Cuevas
miguel-angel.cuevas@eclair.digital
T 609 601 385

Alberto Tognazzi
alberto.tognazzi@eclair.digital
T 661 635 836

Ana Arbona
ana.arbona@eclair.digital
T 630 944 012

SERVICIOS DISPONIBLES EN ECLAIR

POST-PRODUCCIÓN | DISTRIBUCIÓN A CINES | DOBLAJE Y SUBTITULADO DISTRIBUCIÓN DIGITAL | RESTAURACIÓN Y PRESERVACIÓN

- Gestión de Dailies, Edición, Conformado y Etalonaje
- Supervisión VFX, Diseño y Composición de VFX
- Doblaje, Voice-over, Mezclas Atmos, Audio Descripción y Subtitulado
- Masterización y Deliveries (TV y VOD)
- Gestión de DCP's y KDM's para cines
- Restauración 4K y Preservación Digital
- Salas de Proyección Cine 4K y Atmos (Madrid y Barcelona)
- EclairPlay : ya disponible la nueva plataforma de contenidos (www.eclairplay.com)
- EclairColor : la nueva tecnología digital del color de alto rango dinámico (HDR - www.eclaircolor.com)

contact.es@eclair.digital | www.eclair.digital/es |    

mejores del mundo. Yo he leído manga desde que era pequeño, y mientras que por ejemplo en un cómic español, europeo o americano la narración entre viñeta y viñeta tiene mucha elipsis, en el cómic japonés todos los detalles de la narración están contados. Eso me enseñó a comprender el tiempo como medida moldeable: los japoneses se recrean en esos momentos porque saben que cada momento de una película es importante, y yo siento lo mismo. No quiero sentir que una escena es simplemente una transición entre una cosa y otra, porque me hará sentir que esa escena no sirve para nada, y todas deben servir para algo. Muchas veces cuando quieres ir rápido, para quitártela de encima haces que sea aburrida, si vas encadenando muchas escenas transitorias que tienes que incluir para dar una información, puedes hacer que sea aburrido, es mejor recrearte en ellas, porque así haces que esas escenas cobren un sentido por sí mismas, no que tengan que servir solo para llegar a otro lugar. Ya que las vas a poner, créate. Hay algo de amor a lo que estás contando, tú decides si es aburrido o es

“ Hay algo de amor a lo que estás contando, tú decides si es aburrido o es entretenido.”

entretenido. No es el espectador, eres tú quien tiene que poner cariño a esa escena, y si de repente tienes que hacer un huevo frito, tendrás que hacerlo para que sea una escena que tal y como está contada sea interesante.

He aprendido mucho de los japoneses. Ves películas que duran tres horas y te parecen cortas. En *La isla desnuda* (Kaneto Shindō, 1960), por ejemplo, solo están pescando, no hacen nada más, pero precisamente porque hacen lo que hacen mientras pescan merece la pena contarlos.

Hay una escena que me encanta, cuando Marta (Natalia de Molina) va al karaoke y empieza a darse cuenta de que su madre la está engañando, y mientras habla con la camarera, detrás vemos una despedida de soltera cantando *Mil campanas de Alaska* y Dinarama.

Pues esa escena tiene que ver con lo que comentaba. Cuando la escribí solo servía para que se supiera que Marta sabe que su madre la está engañando, esa es la información que quieres transmitir al espectador. Y tienes que enriquecer esa escena, tienes que poner algo que no sea simplemente Marta llegando ahí. Así que puse a unas chicas cantando disfrazadas; ya que voy a pasar por aquí voy a hacer algo que sea memorable. Tú te has acordado y es algo que me alegra, porque hay algo que la ha hecho memorable. Cada escena tiene que ser disfrutable por sí misma.

¿Qué me cuentas de la parte de sonido, en esta película donde la música es tan importante?

Hay tres sonidos fundamentales. Por un lado, el sonido del mar era muy importante, está presente toda la película y de manera más o menos sutil va uniendo las escenas. Nunca hay un corte brusco de sonido, y si lo hay es buscado.

Otro es el taiko (tambor japonés), que también funciona como un latido que está muchas veces de *subwoofer*, que no lo escuchas pero lo sientes en el cine. Con eso trabajamos mucho, y con un grave que metimos para que se pueda sentir en la sala de cine. Íbamos fundiendo estos elementos dependiendo del momento emocional de la película, porque

» Otra de las interpretaciones 'de Goya' de la película, la de Eva Llorach en su papel de Violeta, la *groupie* de Lila Cassen. Fotogramas.



» Este espacio acristalado recuerda a una de las localizaciones de *Magical Girl*. Fotograma.

queríamos que fuera una experiencia física: aparte de lo que puedes oír, los bajos del cine tú los puedes sentir, del mismo modo que Lila dice en la película: «Siento por dentro un latido... me va a reventar por dentro».

Luego está la banda sonora en sí, que es la música de Alberto [Iglesias]. Él al principio empezó a trabajar con piano y violines, pero le dije que probáramos con algo que fuese menos concreto. Tenemos el mar de fondo en una capa y un drone (un grave) en una capa inferior y un taiko. El piano desde mi punto de vista hubiera estropeado ese fluir. Yo pensaba que la flauta era una capa siguiente que se amoldaba al sonido del mar, no lo interrumpía, viajaba con él, así que pensamos que podía ser más interesante el uso de instrumentos de viento. Hay un sho japonés, un instrumento que tiene un sonido muy metálico, casi extraterrestre, el oboe, la flauta travesera y el taiko de fondo y la marimba como apoyo.

A un tercer nivel están las canciones de la película, que son de la propia Najwa adaptadas, y luego está *Procura olvidarte*, con arreglos que hizo Alberto para la película.

Así que tu influencia japonesa también está en el sonido.

Sí. El sho es muy curioso, es una especie de torre con unos bambús que representa las alas de un fénix, se dice que es como el canto del ave fénix. Y una de las referencias en música tanto para Alberto como para mí es Takemitsu, compositor de muchas películas de Kurosawa, entre otros directores japoneses.

¿Cómo te planteas el montaje, cómo trabajas esta fase?

Trabajé con Marta Velasco, ella estuvo haciendo un premontaje sobre el que trabajamos. No tenía muchas opciones de montaje porque no había mucho material. Me parece muy interesante trabajar sobre poco material, porque vas al grano y lo exprimes al máximo. Sin embargo, si hay mucho material yo no sería capaz de decidir. Muchas veces no necesito más que un plano-contraplano. Es

muy bonito trabajar sobre muchas limitaciones que tú mismo te autoimpones, te obligas a ser más certero.

ENTREVISTA A EDUARD GRAU, DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

El director de fotografía Eduard Grau nos concedió una entrevista para hablar sobre su trabajo en *Quién te cantará* en los albores de una mañana antes de unas pruebas de cámara para su próxima película, protagonizada por Ben Affleck, en Los Angeles, donde el operador catalán reside y trabaja la mayor parte del tiempo.

¿Qué pensaste que podías aportar a la narrativa de Carlos Vermut cuando le llamaste para colaborar con él, tras ver *Magical Girl*?

Estaba fascinado por su cine, sobre todo por su concepción narrativa, y al recibir la llama-



MOZA AIR 2

DESATA LA CREATIVIDAD

PESO MÁXIMO PESO DEL GIMBAL AUTONOMÍA

4.2 kg 1.4 kg 16 hrs



MOZA AIRCROSS

CREADO PARA CÁMARAS MIRRORLESS

PESO MÁXIMO PESO DEL GIMBAL AUTONOMÍA

1.8 kg 0.89 kg 12 hrs



MOZA GURU360° AIR

INMERSIÓN EN LA REALIDAD VIRTUAL

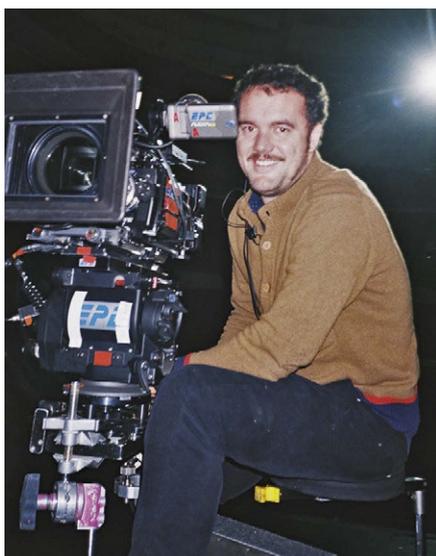
PESO MÁXIMO PESO DEL GIMBAL AUTONOMÍA

1 kg 0.98 kg 4 hrs



GUDSEN
INVENTED FOR VIDEO

robisa
www.robisa.es



»El director de fotografía Eduard Grau durante el rodaje de *Quién te cantará*. Cortesía del DoP.

da para trabajar en su película me entusiasmó, y de hecho dejé proyectos de lado para rodar con él. Es un cineasta que juega en otra liga y es único en el cine español.

Venimos de sitios muy diferentes, pero a la vez confluímos mucho en el tipo de cine que nos gusta y que queremos hacer. Carlos quería llevar su cine a otro sitio y supongo que esto es también *Quién te cantará*, una mirada a un mundo muy diferente de sus películas anteriores; él quería sofisticar la película y elevarla visualmente a otro sitio de lo que había sido su cine más social. Pero también hay afinidad personal y emocional, nos respetamos mucho, él es el jefe y todos le seguimos, pero siempre escucha cuando tiene que hacerlo.

Él comentaba que le gustó mucho que te tomaras el proyecto como algo personal.

«**Íbamos al melodrama clásico de Hollywood con un punto japonés y sobre todo muy español. Esa mezcla que solo Vermut puede hacer.**

Carlos, más allá de hacer buenas o malas películas, lo que tiene es una visión prodigiosa. Para mí hacer una película con él era un *hit* en mi carrera. Aunque yo ahora estoy trabajando bastante en Estados Unidos, hacer una “peli” con Carlos en España y después hacer *Boy Erased* con Joel Edgerton y Nicole Kidman, y poder mezclar esto en un año a mí me encanta, es lo que quiero hacer, intentar hacer películas no más grandes sino buenas. De hecho, aunque se pospuso el rodaje, perdí algún trabajo, y lo que iba a cobrar fuera inferior, me daba igual. Me apasionaba hacer una ‘peli’ con Carlos y me apasiona el resultado.

¿Cómo surgieron las elecciones estéticas? Carlos quería rodar en negativo y finalmente se hizo en digital anamórfico.

Al principio se habló de rodar en negativo, pero el dinero siempre es un factor importante en la elección creativa, y en este caso estaba bastante apretado y no pudo ser. Carlos quería sofisticar el *look* y rodar en anamórfico le hacía mucha ilusión. Yo estuve buscando ópticas anamórficas, en España no hay demasiadas opciones aún, y de las que me gustan más en España encuentras muy pocos sets. Tuve que

FICHA TÉCNICA
Cámara: ARRI Alexa Mini
Ópticas: Panavision B
Relación de aspecto: 2:35,1

buscar fuera y encontré un set de Panavision B que tiene una textura muy especial, tiene una *flare* bastante bonito y además se parecen mucho a las C de Panavision, que son mis ópticas favoritas (las B son un poco más grandes), y creo que que solo hay cuatro sets en el mundo. Yo había hecho una película ya con las B y las conseguí a un precio ajustado a nuestro presupuesto. Me gustan por la calidad óptica que tienen, el desenfoque, las aberraciones y cómo pierden luz por los laterales, me parecen muy interesantes y sobre todo servían para ayudar a la historia, elevarla a nivel estético y hacerla un poco más recargada y un poco más clásica en muchos sentidos. Era uno de los requisitos iniciales de Carlos en el que yo estaba de acuerdo. No era un set muy grande, al final usamos solo 3 ópticas y un zoom en algunos momentos. En el travelling circular de la canción final hay un zoom muy lento que va de más abierto a más cerrado, es un zoom anamórfico que trajimos para ese plano.

Además, habéis añadido grano a la imagen.

Sí, para alejarlo del “plástico” que a veces puede tener el digital le añadimos bastante grano, para que fuera imperceptible, pero que añadiera un plus de textura a la imagen. A veces ayuda a darle una tercera dimensión a las imágenes.

Del mismo modo que el trabajo de cámara, tan diferente a *Magical girl*.



»Natalia de Molina realiza una interpretación magistral de la hija de Violeta. En este fotograma se encuentra en la casa de ambas.

SIGMA

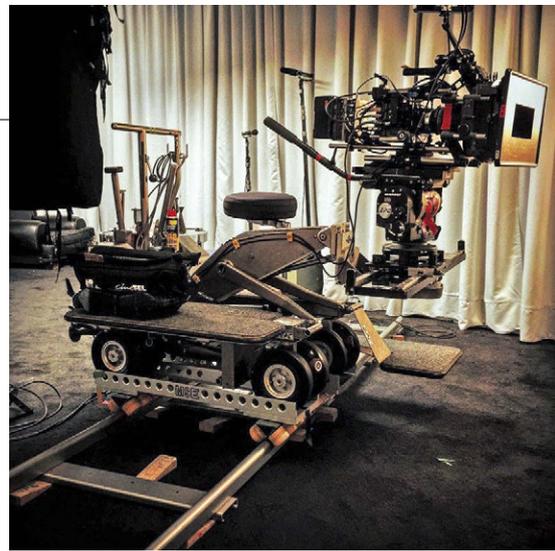


CINE LENS

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



»“Edu Grau quería dar mucho movimiento a la cámara, siempre con criterio y tratando de expresar en cada momento el punto exacto en el que se encontraba la historia, permitiéndome colaborar y proponer en todos ellos. Técnicamente utilizamos, entre otras muchas cosas, una Fisher 11 y un Slider de 3 ó 6 pies, todo el material de Grip Factory. Creo que se obtuvo un magnífico resultado visual, siempre al servicio de las preferencias del Director.” (Angel Gómez “Reina”, Key Grip en Grip Factory SL).

Sí, era un tema de concepto, la película necesitaba ser menos plana, más tridimensional y un poco más sofisticada. Íbamos más al melodrama clásico de Hollywood con un punto japonés y un punto cómico y sobre todo muy español. Esta mezcla que solo Vermut puede hacer.

Sí. También hay otras referencias, en mi opinión más cercanas que Almodóvar, como pueda ser *Persona* (Bergman, 1966). Somos tan básicos que vemos una película española con actrices y pensamos en Almodóvar, pero me gustaría saber qué película de Almodóvar tiene este concepto narrativo o estos



mucha penumbra y con destellos de luz. Es como si Lila Cassen evitara la luz que suponen los escenarios, la opinión pública. Ella está refugiada en su cueva de oscuridad. Nos gustaba que hubiera destellos de luz dura de vez en cuando y que fuera progresivo durante la historia, y al final Lila aparece en el escenario y la luz le toca en los ojos directamente. Se va “girando la tortilla” de la oscuridad a la luz, y al revés con Violeta, y nos gustaba jugar con

el cine de terror no era *per se* un referente evidente. A Carlos le gusta la oscuridad, le gustan mucho los referentes de cine asiático y hay toques, al final Carlos es un “hijo de Sitges”, ha crecido viendo y amando las películas de ese festival, pero eso no quita que solo haga eso, sino que la película juega con los géneros.

“ Las Panavision B me gustan por su calidad óptica, el desenfoque, las aberraciones y cómo pierden luz por los laterales.

personajes con este tipo de puzzles interiores. Me parece muy simple la comparación, aunque no negamos que sea un referente. Pero hay más cosas que por ser vagos nos perdemos.

La mayoría de la película sucede en penumbras, en momentos entre el día y la noche. ¿Cómo te planteaste el concepto de iluminación crepuscular?

Nos planteamos la película como un melodrama que ocurre en un sitio con mucha luz, el sur de España, pero donde los personajes están en penumbra, siempre están escondiéndose de la luz, les da un poco de miedo. Jugábamos con

esas analogías y con esos movimientos sobre la luz. A nivel estético, a mí lo que me gustaba era usar bastantes claroscuros, que hubiera mucha diferencia entre la sombra y la luz, y en muchas de las secuencias donde Lila aprende cosas, o donde se confiesa, la luz tiene una importancia narrativa.

Comentas que hay una referencia en el cine clásico pero, pensando en las escenas más inquietantes, Carlos también habla de cine de terror.

Es una película que flirtea con diferentes géneros y estilos, tiene un elemento mágico, pero

En cuanto a tu equipo, ¿has trabajado con gente de tu confianza?

En lugar de tener un gaffer clásico, opté por un amigo que es director de fotografía, Elías Martínez Félix, y le propuse que hiciera de gaffer; al ser un proyecto especial, quería que me ayudara y que aprendiéramos juntos. Es importante el *mood* que hay en el set. Al final, los equipos son también nuestras segundas familias y es importante escogerlos bien para estar a gusto, y con Elías y el grupo eléctrico (Lluís, Marc y Ferrán) estuve muy a gusto. Al final, es un proceso de aprendizaje que tenemos todos y espero que a Elías le haya servido la experiencia para ver el cine de otra manera. Fue una decisión muy consciente: no es el gaffer más experimentado ni el que lo va a hacer mejor, pero me va a aportar otras cosas. Me gusta tener otro par de ojos que mira, que aporta, que critica, que somos amigos y nos lo pasamos bien y hablamos en un lenguaje parecido. Y realmente la apuesta salió muy bien, porque Elías me ayudó mucho, y Lluís, que era el *best boy*, también.



» Lila y Violeta se cruzan en diferentes capas del plano, unas veces, o en juegos de reflejos, en otras. Fotograma.

EQUIPO TÉCNICO

Director y guionista: Carlos Vermut
Productor: Enrique López Lavigne
Director de Fotografía: Eduard Grau
Directora de Arte: Laia Ateca
Montaje: Marta Velasco
Sonido: Dani de Zayas, Eduardo Castro
Música: Alberto Iglesias

Además, fue importante el trabajo del maquiniista, Ángel, que es uno de los mejores de España.

¿Qué puedes decirnos del trabajo con el color en esta película?

Teniendo una localización tan blanca como es la casa de Lila, ahí jugamos más a lo simple, al blanco y al negro, a la luz y a la oscuridad, pero también había unos puntos cálidos, para que la casa no fuera totalmente fría, que muy fácilmente lo puede parecer. Ahí sí que jugamos con puntos más cálidos.

En la vida de Violeta hay más colores: está el amarillo de su casa, después el verde y el rosa de las secuencias de bar y de karaoke, y después se van uniendo estas dos paletas y acabamos en casa de Lila, donde se reduce la paleta cromática a la luz, la oscuridad y el amarillo. Hay algunas secuencias, como cuando Lila está viendo el video clip, con cambios de color de la imagen.

En esas escenas habréis usado un LED de color.

Era una habitación muy blanca y lo que hicimos fue básicamente rebotar Skypanels e ir cambiando de color ligeramente todo el rato. Queríamos que fuera una visión de un vídeo pero llevarlo a un punto mágico y de fascinación. Por eso hicimos esos cambios sutiles de color que cambia con la música. Donde hay más color sin duda es en las escenas de karaoke, donde queríamos jugar mucho

con los colores pastel, también para simplificar y no tener demasiada mezcla de colores, y con Najwa fuimos a simplificar, a que hubiera mucho blanco y negro en casa de Lila, el suelo y las paredes, y después la luz que entra tiene ese tono un poco cálido y crepuscular, y nos gustaba la combinación de esos tres colores.

Hay una escena en el karaoke muy bonita, la charla entre Eva Llorach y Julián Villagrán, donde el anamórfico brilla y tiene ese movimiento de cámara tan bonito.

Me gusta especialmente el movimiento de cámara, cómo en la frase importante cambiamos el eje y nos quedamos ahí. Queríamos que la fotografía fuera simple, no pasarnos de sofisticación, encontrar el punto medio. La película también va de Violeta y las calles de Rota medio vacías y los karaokes venidos a menos, y la ciudad llena de militares. Es la mezcla de los dos mundos.

¿Qué secuencia destacas de la película?

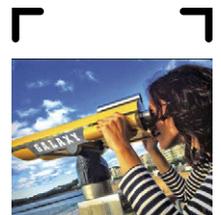
Me encanta la escena final de Natalia de Molina y Eva Llorach en la casa, me parece que es algo memorable.

Es una de las escenas donde se adivina a Tarantino. Usar algo tan simple para contar algo tan importante solo se le ocurre a unos pocos.

Es impresionante. Para mí es algo que define a Vermut, la mezcla de cine social con música 'máquina' con un punto medio gore y una intensidad emocional muy alta. Realmente es jugársela mucho y está a un nivel narrativo que me da la sensación de que Vermut está jugando en esta liga con los grandes. Me hace muy feliz que veamos todo esto en él, porque hay algo de eso, y si lo comparamos con esta gente, solo que te recuerde a ello ya es mucho. Porque al final es todos estos referentes, pero ninguno, es Vermut y tiene su propia personalidad.

Una de las cosas recurrentes en su cine son los espacios acristalados, y en esta película que habla de la identidad, el juego con los reflejos.

Es uno de los temas de los que hablábamos siempre cuando preparábamos la película: de la imagen y la copia. La película también va de esto, de la imagen y su doble, lo auténtico y la copia. Los espejos sirven también para esto, para entender quién es quién, y qué representa uno y qué representa el otro. También nos gustaba que fueran cruzando, que la imagen no fuera clara, como en el plano final de Violeta, el penúltimo plano de la película, cuando le vemos la cara deformada en el espejo, y si la miras, no sabes si es Violeta o si es Lila, está delante de un espejo y al final el foco está solo en el detalle del hombro del vestido, y al final representa otra cosa, pero la imagen que ves de Violeta es diluida, es una mezcla entre la verdad y lo que representa. Ese para mí es el mejor espejo, pero hay otros donde se cruzan Violeta y Lila a través de un espejo, y el espejo nos da una sensación de un espacio y una temporalidad extraña. Esa es una de las cosas con las que Carlos le gustaba jugar y yo no podría estar más de acuerdo.



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



LARGOMETRAJES

Especial #66SSIFF
Cold War



AUTORA: CARMEN (MINA) V. ALBERT

DINAMISMO Y CONTRASTE EN BUSCA DE LA BELLEZA ACCIDENTAL

• Pawel Pawlikowski ha querido contar en *Cold War* el relato de sus padres, cuya historia de amor tan predestinada como imposible ha retratado en esta segunda película desde su regreso a Polonia. El director y su director de fotografía, Łukasz Żal, nos han contado las claves visuales de la película, como es el complejo proceso de asimilación entre negativo y digital al que sometieron al filme que, si bien es cierto que mantiene rasgos estilísticos con *Ida*, como la estética monocromática y la relación de aspecto académica, eleva aún más la capacidad de aproximación al periodo que el director ya consiguió en la película que le valió un Oscar y, por encima de todo, perfecciona esa búsqueda constante por capturar la belleza de cada instante contenida en cada uno de los planos. Porque, sea celuloide o sea digital, esto es cine de verdad.

Pawel Pawlikowski nos atendió amablemente durante el pasado Festival de San Sebastián, certamen en el que hubo bastante ‘tensión’ entre los ávidos espectadores que abarrotaban la entrada de los pases de *Cold War*. Tal fue la expectación que la película, ganadora del premio a Mejor Director del Festival de Cannes, despertó en su proyección en la Sección Perla del Zinemaldia. Afortunadamente, nosotros ya íbamos con los deberes hechos de casa y pudimos mantener una interesante charla con el director polaco sobre su nueva y fascinante película.

ENTREVISTA A PAWEL PAWLIKOWSKI, DIRECTOR

¿Existe alguna continuidad narrativa entre *Ida* y *Cold War*? Pienso en la conexión de Joanna Kulig, que interpretaba también a una cantante en *Ida*, y por supuesto en las similitudes estéticas.

Joanna en *Ida* no tenía ningún papel interpretativo, como es buena cantante conté con ella para eso, y también lo hice en *La mujer del quinto* (2011). Joanna además es

SINOPSIS

Cold War es una apasionada historia de amor entre un hombre y una mujer que se encuentran en las ruinas de la Polonia de posguerra. A pesar de un pasado y una personalidad diferentes, el destino los ha condenado a estar juntos. La película se ambienta en el contexto de la Guerra Fría de la década de 1950 en Polonia, Berlín, Yugoslavia y París. La pareja, a la que separa la política, las debilidades de sus personalidades divergentes y los desafortunados giros del destino, vivirá una historia de amor imposible en tiempos imposibles.

amiga, y cuando escribí el guion ya estaba pensando en ella, creí que estaría fantástica en este papel.

En cuanto a la imagen, no quería repetirme, pero cuando estudié todas las opciones de color, por eliminación, me di cuenta de que no podía hacer esta película en color porque no tenía idea de cuál podía ser el color a usar. Polonia no era como Estados Unidos, que en los años cincuenta era todo color saturado. En Polonia, el color era anodino; había grises, marrones, verdes. No era por gusto, así era la vida real. Polonia había sido destruida. Las ciudades estaban en ruinas, no había electricidad en el campo. La gente vestía colores oscuros y grises. Por lo tanto, si hubiese querido mostrarla con colores vivos, hubiera resultado muy falso. Y quería que la película fuera lo más veraz posible. Podríamos haber imitado la película de colores

de los inicios del comunismo soviético, con rojos y verdes desteñidos. Pero hoy en día hubiera parecido muy artificial. El blanco y negro era una opción más honesta. Para que la película resultara más dramática y dinámica, realzamos el contraste, sobre todo en la parte que discurre en París. También buscamos composiciones más profundas.

La cámara aquí está más pendiente de lo que sucede en la media y la profundidad de campo, su posición es más alta: *Ida* en ese sentido era más plana, su vocación era esa, más meditativa, contemplativa. *Cold War* es más dramática y dinámica, desde su propio título ya alude a un conflicto, y la imagen debía reflejar eso: algunas escenas son muy brillantes, casi sobreexpuestas. La cámara se mueve más porque la heroína aquí tiene mucha más energía, y de nuevo, hay más conflicto. Otro motivo para realizar pano-



» De izquierda a derecha, el director de fotografía Łukasz Żal y el director Pawel Pawlikowski, durante el rodaje de *Cold War*.



» Irena y Wiktor forman Mazowsze, una compañía folklórica en la que trabajará Zula, una chica del campo y futuro amor de Wiktor. Fotograma

“ En un rodaje siempre hay un momento en el que comprendes que la película tiene vida propia y que lo único que necesitas es prestar atención.



rámicas y travellings fue la música, que es en sí misma un personaje dramático de la película.

¿Qué hay de tu gusto por el formato académico?

Es algo que me resulta familiar. Rodé mis primeros documentales en 16mm con esa relación de aspecto, lo que ocurre es que ahora parece raro porque se suele usar el formato opuesto. Cuando vi proyectada la película en un teatro aquí [el Principal de San Sebastián] pensé que era el espacio ideal para ver esta película. El aspecto académico es perfecto para retratos, dobles retratos, además a mí me gusta no mostrar demasiado, sino más bien sugerir lo máximo posible a través

del sonido y dejar el resto a la imaginación. Cuanto menos enseñamos mejor, aunque sí mostramos cosas en el fondo del plano.

Cuando quería mostrar más de ese mundo con este ancho restringido, Łukasz yo nos limitábamos a colocar la cámara más arriba y jugar con la profundidad, con elementos del paisaje y personas colocados más arriba, en un fondo cercano y lejano.

Todas esas decisiones surgieron de forma natural y me parecían totalmente lógicas. No tenían ningún componente intelectual, sólo son lo que pedía esta película. Una vez que encuentras el estilo de la película, esta empieza a dictarlo todo: cuándo debes iluminar más, explicar más, o si estás utilizando un diálogo, un gesto o un encuadre

que no encaja. Todo salta a la vista inmediatamente. En un rodaje siempre hay un momento especial en el que comprendes que la película tiene vida propia y que lo único que necesitas es prestar atención. Puedes fantasear antes de rodar, idear todo tipo de tomas y diálogos, pero cuando empiezas a rodar, piensas: “Esto es demasiado elegante”, o “esto suena falso o se parece demasiado a cierta película”.

Sueles pasar mucho tiempo preparando tus películas, y en este caso en la búsqueda de localizaciones. ¿Cómo te afectó ese proceso para la reescritura de tu guion?

Me afectan tanto las localizaciones como los ensayos con los actores, por ejemplo. Estoy constantemente reescribiendo. El tiempo es una buena escultura, no es solo viajar, sino también ver alguna película o leer un libro. Pero sí, los viajes en el *scouting* activan tu imaginación: a lo mejor, aunque no estés en la localización elegida, sí te activa la mente para saber qué es lo que buscas. Intento cuando hago una película que todo funcione en la imagen directamente, así que obviamente esas imágenes emergen de posibles espacios como si se rodaran, te imaginas la puesta en escena y entonces cambias el guion para dirigirlo a esa puesta. Mi guion no es algo que esté escrito sobre piedra, no es literatura que luego tengo que traducir a la pantalla, sino que se trata solo de una herramienta, a veces las imágenes salen de ahí, y a veces tengo que levantar los ojos del guion

» Debido al formato cuadrado, cuando el director quería mostrar algo más del entorno de los personajes, recurría a la profundidad de campo y a posiciones altas de cámara. En este fotograma, vemos lo que ocurre delante de los personajes a través del reflejo que tienen detrás.



» Director y DoP en una de las localizaciones de los conciertos. Podemos imaginar que se encuentran rodando alguna de las múltiples tomas que el director realiza de cada plano, en su "búsqueda por captar algún tipo de belleza accidental".

para que salgan las imágenes. Y lo mismo ocurre con los actores, muchas veces en los ensayos ves cosas que no están en el guion.

¿Aplicas eso también a la composición, tan importante en tu narrativa?

Sí, es muy importante, intento condensar lo máximo posible en cada plano individual. No sucede en un 100% de las ocasiones, claro, pero es lo que conduce la película. No es que intente cubrirme para luego tener material en montaje, sino que se trata de tener un plano clave donde los actores hacen algo convincente con el ritmo óptimo y con la acción de fondo de los extras, y el atrezzo y la luz van a favor de esa idea. A veces los actores se frustran porque haces 30 tomas de lo mismo, y no es necesariamente porque ellos hagan nada malo, sino porque todo tiene que funcionar a ritmo en su totalidad. Lo que quiero conseguir con esos planos individuales es que ocurra algún tipo accidental de belleza que no es tan accidental, sino que más bien se consigue



“ *Cold War* es dramática y dinámica, su título ya alude a un conflicto, y la imagen debía reflejar eso.

con un montón de trabajo, algo que puede resultar un objetivo paradójico.

¿Trabajaste las localizaciones por tanto para conseguir ese tipo de planos?

Sí, pero además es que es una película de los cincuenta, así que tuvimos que añadir un montón de chromas y trabajo de post-producción, pasamos seis meses tratando de hacer que lo que ves fuera de la ventana funcionara. Por ejemplo, cuando cruzan

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:

Dugopa

Kenko Tokina
Kenko Tokina Co., Ltd.

Tokina Cinema & Broadcast Products
5-68-10 Nakano, Nakano-ku, Tokyo 164-8616, Japan
www.TokinaCinema.com

Alcalá, 18 – 28014 Madrid
Tel: 915 210 804 – www.dugopa.com – dugopa@dugopa.com

»Pawel Pawlikowski escribió el guion pensando en que lo interpretaría Joanna Kulig, quien ya había aparecido en dos películas anteriores del director, una de ellas *Ida*, en una actuación como cantante. Fotograma

Berlín de una parte a otra, eso es un trabajo inmenso con pantalla verde, para conseguir ese aspecto natural hubo que usar muchos efectos, antes y después del rodaje.

¿Te has planteado rodar en 35mm? Porque *Cold War* realmente parece estar rodada en negativo, y de hecho hubo un complicado proceso técnico de igualado del digital al negativo.

Hicimos test de escenas con los actores y el vestuario, y los rodamos en Alexa y en 35mm, y tratamos de acercarnos al negativo. No teníamos presupuesto para celuloide, así que no pudimos hacerlo en 35mm. Pero tampoco me arrepiento, porque tuvimos libertad para hacer un montón de cosas, y el 35mm era una guía para saber cómo debía ser el *look* de la película. Łukasz y yo pasamos mucho tiempo preparando este *look*, y también en postproducción dándole vueltas, añadiendo la cantidad óptima de grano, ajustando el contraste...

¿Te involucras completamente en todo ese proceso técnico?

Absolutamente, en cada uno de los elementos: imagen, música, sonido, todo. Algunos directores delegan las cosas en los jefes de departamento, pero yo me obsesiono con el control de cada uno de los aspectos del *film*. Aunque tengo grandes colaboradores, se trata más de una colaboración con ellos sobre cómo hacer cada cosa.

ENTREVISTA A ŁUKASZ ŻAL, DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

En los días en que entrevistamos a Łukasz Żal PSC, Camerimage anunciaba su selección en la Sección Oficial de Largometrajes a Mejor Fotografía de su 26 edición. No podía ser de otra manera: el operador ha realizado un trabajo sublime que le traerá, esperamos, muchas más selecciones y premios. Żal nos transmitió en la siguiente entrevista cómo Pawlikowski y él comparten la misma mirada orgánica hacia el cine, así como ese afán incansable por capturar un momento mágico que al final la propia película te regala si la dejas fluir y la miras fijamente.

Hubo muchas conversaciones con Pawlikowski en los meses anteriores al rodaje, mientras localizabais y a la vez



hacéis pruebas con los bailarines. ¿Qué puedes contarnos acerca de esta fase?

Fue muy larga, cerca de seis meses. Pawel y yo nos reuníamos muy a menudo para hablar del guion y entretanto íbamos a localizar con los diseñadores de producción. En total, creo que fueron más de 20 días de búsqueda de localizaciones. Pasamos mucho tiempo en ese proceso, tomando fotos, poniendo actores en el cuadro y buscando los mejores encuadres. Realmente intentábamos enamorarnos de las localizaciones. Fue curioso, porque hablábamos del guion, yo trataba las fotos de las localizaciones y él las incluía directamente en el guion, al final de las escenas. Pawel es muy visual y todo el tiempo cuando hablamos de las escenas, incluso en esa fase tan temprana ya estamos pensando dónde vamos a poner la cámara, si va a estar en movimiento o va a ser estática.

Tras esa fase, ya sabíamos cómo se iba a desarrollar la película: que al principio tendría un estilo más documental, como si fuera una crónica antigua tratando de mostrar el ambiente, a los músicos, para luego pasar a una estética más estilizada, más pictórica. La segunda parte, cuando se encuentran en la sede central de la compañía de baile, tiene una estética quizá más cercana a *Ida*, más estilizada, con más movimiento en el cuadro, más inspirada en películas documentales. Buscábamos planos estáticos y con movimientos coincidentes dentro del plano. Ensayábamos con la compañía Mazowsze, que es una compañía polaca folk aún en activo (la compañía ficticia Mazurek de la película está basada en este grupo), y Joanna tuvo que aprender a bailar. La sede de la compañía también está inspirada en la que ellos tuvieron hace 50 años, que era como un pequeño palacio.



» El director de fotografía Łukasz Żal durante un momento del rodaje de *Cold War*.



» En la parte rodada en la sede de la compañía, los planos son más estilizados y buscan el movimiento interno. Fotograma

Así que viajábamos juntos y yo mientras iba grabando pruebas; también íbamos a ver conciertos, hacíamos ensayos con el actor Tomasz Kot, que aprendía a dirigir una orquesta. Yo grababa los ensayos de Pawel con los actores y tomaba notas, muchas ideas para las escenas de baile y los conciertos, viendo películas e imágenes de archivo de la época. Fue un proceso muy largo y muy interesante. También estuvimos en París unas cuantas veces, Pawel y yo fuimos solos dos veces.

¿Fue en esta etapa cuando hiciste pruebas para comparar material en negativo y en digital?

Sí. Las pruebas en negativo fueron en otoño. Nosotros empezamos nuestras conversaciones en verano, y la preproducción oficial dio comienzo en otoño.

Supimos que no tendríamos suficiente presupuesto para rodar en 35mm. Ya es conocido que a Pawel le gusta hacer muchas tomas, aunque no es tan malo como dicen, eso es una leyenda [bromea]. Entonces, pensé, hagamos unas pruebas, construyamos un set sencillo, un apartamento de París con actores con su vestuario, iluminación y un operador de cámara, y rodemos estas pruebas con dos cámaras: la Alexa XT y una cámara en 35mm, la Moviemcam, colocadas una al lado de la otra. En la cámara de cine usamos distintos stocks, Kodak 5219, 250T y 500T incluso,

y ambas cámaras llevaban las mismas lentes (las Cooke S5, Panavision Super Speed y las Ultra Prime). Grabamos el mismo material en las dos cámaras y después del test revelamos el 35mm y lo etalonamos según nuestra iluminación, porque la idea era tener una imagen con mucho grano, con dos tonos de negros y con mucho contraste, aunque el

Me hace muy feliz oír eso, porque hubo que hacer muchísimo trabajo para lograr igualarlo. Antes de rodar, vi alrededor de 70 películas europeas de los 60 a los 70, y me dio la impresión de que no hay muchas películas que tengan el *look* del 35mm, echo de menos esa estética, el contraste, creo que en general hay demasiada información en la

“ El contraste es la herramienta fundamental de esta película, se buscaba en cada plano. ”

contraste va cambiando a lo largo de la película. Lo que queríamos, en definitiva, era conseguir la estética del 35mm en digital, así que cuando revelamos el 35 y lo etalonamos, y encontramos la imagen que queríamos, decidimos usarla como referencia e igualar la Alexa para que fuera muy difícil distinguir entre el material rodado con la Alexa y el rodado con el 35mm. Añadimos grano, y hubo un momento cuando estábamos viendo ambos materiales que realmente nos costaba mucho distinguirlos. De ello creamos dos LUTs, uno para las noches y otro para los días, con los que trabajar en el rodaje.

De hecho, cuando vi la película, tuve que ir a IMDb a chequear los datos técnicos, porque dudaba seriamente que se hubiera rodado en digital.

imagen, en los negros, y tanto Pawel como yo queríamos precisamente lo contrario.

¿Qué referencias o inspiraciones habéis tenido?

Vimos muchos *films* alemanes, muchos archivos de conciertos de música, de Miles Davis. Mi inspiración en el etalonaje de esta película, en esa búsqueda del contraste, fue el trabajo del fotógrafo Ralph Gibson. También me inspiró el trabajo fotográfico de Helmut Newton, en cuanto a la iluminación 'beauty' para los conciertos y las actuaciones, hay un montón de luz desde la cámara, nunca había usado antes ese tipo de luz frontal.

También estuvimos viendo películas de Tarkovski y Godard. Lo que me encanta de trabajar con Pawel es que puedes tenerlo todo preparado, pero cuando nos encon-



» La parte que transcurre en Berlín fue muy complicada de iluminar, ya que la exposición se desajustaba entre toma y toma.

EQUIPO TÉCNICO

Dirección: Paweł Pawlikowski
Producción: Tanya Seghatchian Ewa Puszczyńska
Guión: Paweł Pawlikowski, Janusz Głowacki, con la colaboración de Piotr Borkowski
Fotografía: Łukasz Żal PSC
Diseño de producción: Katarzyna Sobańska, Marcel Sławiński
Montaje: Jarosław Kamiński PSM
Sonido: Maciej Pawłowski, Mirosław Makowski
Colorista: Michał Herman

las lentes son más largas: en Polonia usaba T5.6, lo cual es bastante alto, quería tener todo muy en foco para conectar la profundidad de campo con los personajes. Las focales más largas en París tenían el objetivo de mostrar cierta alienación, que ellos no pertenecen a ese lugar. Ella donde está bien es en Polonia, en París su relación se ve envuelta en muchos problemas y están completamente separados, así que yo quería recrear de alguna manera que ellos están alienados del fondo, por eso usamos lentes más largas y una apertura T2, y cuando estamos de vuelta en Polonia, volvemos a las lentes angulares en espacios abiertos y al final de la película usamos un 20mm, que creo que fue la lente más angular que usamos.

En cuanto al contraste, que creo que es la herramienta fundamental de esta película, es algo que se buscaba en cada plano. En París es mucho más alto, más glamuroso, más luminoso, el negro es más rico, es la parte más contrastada de la película. Pero el contraste en cada nivel fue muy significativo, como por ejemplo cuando estamos conectando escenas: intentábamos hacer las escenas oscuras incluso más oscuras y las más luminosas aún más luminosas, incluso sobreexponiendo. El contraste en cada nivel de la película es muy importante, es la idea principal a nivel estético. Igual que en su relación, es un modo de definir la relación que hay entre ellos, a través del contraste constante. Por ejemplo, la temperatura emocional entre ellos cambia rápidamente y muy a menudo. En el etalonaje estuvimos forzando esto todo el tiempo.

Además, hay mucho trabajo de post-producción, con una gran cantidad de cromas. ¿Fue especialmente difícil el rodaje de estas escenas?

El rodaje no fue muy duro, excepto en Berlín, cuando viajan del Este al Oeste, pusimos una pantalla verde de unos 70 por 8 metros.



tramos en el set, ahí es donde lo definimos. Empezamos a buscar el mejor encuadre, la mejor actuación, ajusto la luz para encontrar el mejor *look*, nos preocupamos por la decoración, el atrezzo... Me encanta ese proceso en el que al final hacemos un montón de tomas, es algo que tiene una razón, y es que estamos buscando ese preciso momento, cuando todo funciona perfectamente: la luz, los actores, los extras, la iluminación, el fondo, el primer plano,... es como un trabajo documental, preparamos todo muy bien, pero por otro lado se trata de esperar a que llegue ese momento mágico en que todos esos elementos funcionen en un solo plano.

Antes has comentado que hay una progresión en el contraste durante la película. También lo hay con las focales, por lo que nos explicó Paweł.

Sí. La película empieza con ese estilo documental, queríamos que el espectador estuviera un poco confuso al principio sobre lo que está viendo. Después se estiliza más, se hace más narrativo, no hay demasiado movimiento de cámara, pero sí mucho movimiento dentro del plano, y más tarde la protagonista le da más energía a la cámara y esta se mueve más hacia ella, y cuando comienzan su relación, lo que hacemos es seguir a los personajes.

En cuanto a las lentes, son bastante angulares en Polonia, y el *look* no está muy contrastado, sino más bien lavado, y especialmente cuando se enamoran, queríamos crear una visión utópica de Polonia, por ejemplo, en la escena en que están tumbados en el césped. Esa escena es la esencia de la relación de algún modo: la primera vez que discuten. En general, queríamos mostrar una Polonia amplia y abierta. Cuando estamos en París,

» Para Łukasz Żal, la escena en el campo cerca del río define cómo Zula marca el movimiento energético de la cámara con su propia energía. Fotograma

Por otro lado, los interiores en París se rodaron en Lodz, porque cuando fuimos a París, un día en un café con Pawel, con el tráfico y el ruido, vimos que era una locura montar un set allí. Así que decidimos rodar todos los interiores de París en Polonia. Usamos pantallas verdes que colocábamos con plataformas 'cherry pickers' detrás de las ventanas. Pero en el apartamento de Michel queríamos rodar *day for night*, y había un gran problema al poner los cherry pickers detrás de las ventanas, porque se veía la luz. Así que no pudimos poner las pantallas y construimos una especie de *soft boxes* azules con pantallas de leds dentro que llevaban un gel Rosco y las montamos detrás de las ventanas para rodar el *day for night*.

En general no fue duro rodar chromas, lo que sí fue muy complicado fue la postproducción, porque es inusual rodar un plano que dura uno o dos segundos, y tener un montón de tomas. Por ejemplo, cuando Wiktor está tumbado en la cama y vemos las calles de París a través de la ventana y



“ Tienes tu idea y te preparas, pero luego cuando observas la película, esta empieza a cobrar su propia vida.



AZDEN®

The perfect microphone for cinema cameras or DSLR and mirrorless



AZDEN **SMX-30**



AZDEN **PRO-XD**



AZDEN **SGM-250CX**



MADE IN JAPAN

robisa
www.robisa.es

» La iluminación en la escena en que Zula baila borracha en un club de París se realizó con luces prácticas y difusión.

FICHA TÉCNICA

Cámara: ARRI Alexa XT
Ópticas: Zeiss Ultra Primes, Angénieux Optimo zooms
24-290mm, 19,5-90mm, 45-120 Lightweight
Relación de aspecto: 1.37

debe parecer algo vivo, real, debe dar información, debe haber algo ahí. Intentábamos buscar una idea para cada plano, una solución. Fue duro, cuando tienes un plano que dura 1 minuto y 40 segundos, fue difícil de encontrar para todos, para nosotros y para postproducción. Grabamos de todo, incluso cuando estábamos en la *post* y necesitábamos algo, íbamos al jardín de Pawel y su esposa y rodábamos desde su librería. Hubo muchas correcciones, mucho trabajo para encontrar lo que queríamos mostrar detrás de las ventanas.

Además, este cuidado con los fondos debió ser incluso imprescindible en esta película donde la profundidad de campo cuenta tantas cosas en todos los planos.

Exactamente. Se trataba de encontrar la profundidad de campo adecuada, y el foco que le íbamos a dar en cada plano. Y lo que es más importante, no es solo información, es el mundo de esta película, es nuestro París, vemos París en los planos, así que debían ser muy precisos. Hubo muchas reuniones para encontrar las mejores imágenes para mostrar tras las ventanas, fueron dos meses de trabajo.



¿Puedes detallarnos qué esquema de iluminación has seguido?

Me gusta ajustar la iluminación de acuerdo con lo que sucede con los actores y el director, siempre abierto a lo que pueda ocurrir. En B/N se pueden mezclar fuentes de luz de manera muy fácil. Me gustan mucho las luces de tungsteno en los *dimmers*, y no hay problema en usarlas en este caso. Pero no dudé en mezclar HMI KRI, ARRI de 18 kW o ARRI de 9 kW y LED, como los paneles Aladin, que son bastante versátiles y se pueden ocultar casi en cualquier lugar en el set. Para las escenas del grupo de música o los conciertos también usamos PAR 64, así que fue una mezcla real de fuentes según las necesidades.

Y sobre el trabajo de difusión, usamos geles ligeros y telas de mariposa: siempre iluminaba en *butterfly* con telas completas, medias telas o 1/4 de rejilla y seda artificial. Los geles que usamos fueron White Diffusion (comple-

ta, media, 1/4, 1/8), Grid cloth y cloth. Usamos filtros Hollywood frost (para primeros planos) y Hannover frost. También usamos a menudo Depron, como difusión pero también para rebotar, y el filtro Black Satin para los retratos de Zula.

¿Cuál es tu escena favorita?

Una de mis favoritas es cuando Joanna baila borracha en un bar de París, ya que contiene un espléndido trabajo de cámara del operador, mi amigo Ernest Wilczyński. Me gusta la iluminación de la escena, donde todas las luces están en el cuadro, solo usamos una difusión y las lámparas que había en el club donde rodamos, un PAR 64, todas las fuentes eran fresnel, porque nos estábamos moviendo todo el tiempo. Uso mucha difusión a menudo, y en esta escena son todo luces prácticas.

La escena más dura desde un punto de vista fotográfico fue la escena en Berlín Oeste, porque estábamos esperando a la hora mágica, queríamos tener luz de ambiente del cielo, aunque aparentemente es de noche. Lo que fue complicado de esta escena es que había mucha iluminación, no sé, quizá 150 kws de luz, unos cuantos cherry pickers con 18 kw, un montón de pantalla verde... además, en el travelling cuando Wiktor está caminando por el edificio hay también muchas pequeñas fuentes de luz detrás. La tarea más complicada fue que, durante el plano con dolly, la exposición de cada plano se desajustaba, había ocho fuentes, y tras cada toma tenía que ajustar con el dimmer las luces, mover los cherry pickers... Fue uno de los planos más complicados para mí, solo pude hacer tres o cuatro tomas con la

» Pawel Pawlikowski ha querido contar en *Cold War* la historia de amor de sus padres: "los personajes dramáticos más interesantes que he conocido". Fotograma



» Entre los diversos aparatos de iluminación utilizados se encuentran ARRIMAN 18 kW, 9 kW M, 4 kW M, 1,8 M y 800 M; HMI Dedolight y Kinoflo, así como diferentes fuentes LED de Rosco y Aladin y otras fuentes de luz como fresnel tungsteno, Rifas o Dedo.

luz correcta y tuve que decirle a Pawel que terminara de rodar.

La escena en el campo, cuando tienen su primera discusión y Joanna se baña en el río, me encanta porque es muy simple, me gusta el movimiento de cámara. Esta escena es el más puro ejemplo de nuestra idea de ella, cómo su energía da el poder a la cámara. Lo que me encanta de hacer cine es que tienes tu idea y te preparas, pero luego cuando observas la película, esta empieza a cobrar su propia vida, y tú necesitas observarlo, estar abierto y seguirlo, solo mirar hacia dónde va la película y seguirlo. Para mí, esos momentos son como

“ Lo que me gusta de rodar con Pawel es que cada plano es como una pequeña película.

la meditación, estoy tan enfocado en lo que estoy haciendo que no hablo con la gente, solo miro, Pawel y yo estamos a menudo sentados juntos frente al monitor observando. Aunque vayamos preparados, no tenemos miedo a

cambiar cosas si no funciona. Es muy importante no estar probando todo el tiempo que tienes razón y estar abierto, ya que la propia película te puede dar algo fantástico. Pawel cambiaba el guion muy a menudo, según lo que le estaba transmitiendo la película. Así que yo también era flexible, si algo no funcionaba buscábamos algo diferente.

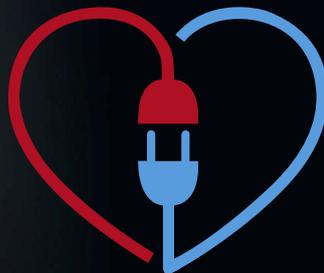
Lo que me gusta de rodar con Pawel es que cada plano es como una pequeña película, trabajamos en cada plano para que cada momento cobre sentido con el entorno, incluso en los primeros planos es como capturar ese preciso instante.

ATOMOS
NINJA

¡Para mirrorless, DSLRs y consolas!
Un monitor 4Kp60 10bit HDR 1000 nits

G-SPEED[®]
SHUTTLE 
G-Technology™ with ev Series Bay Adapters

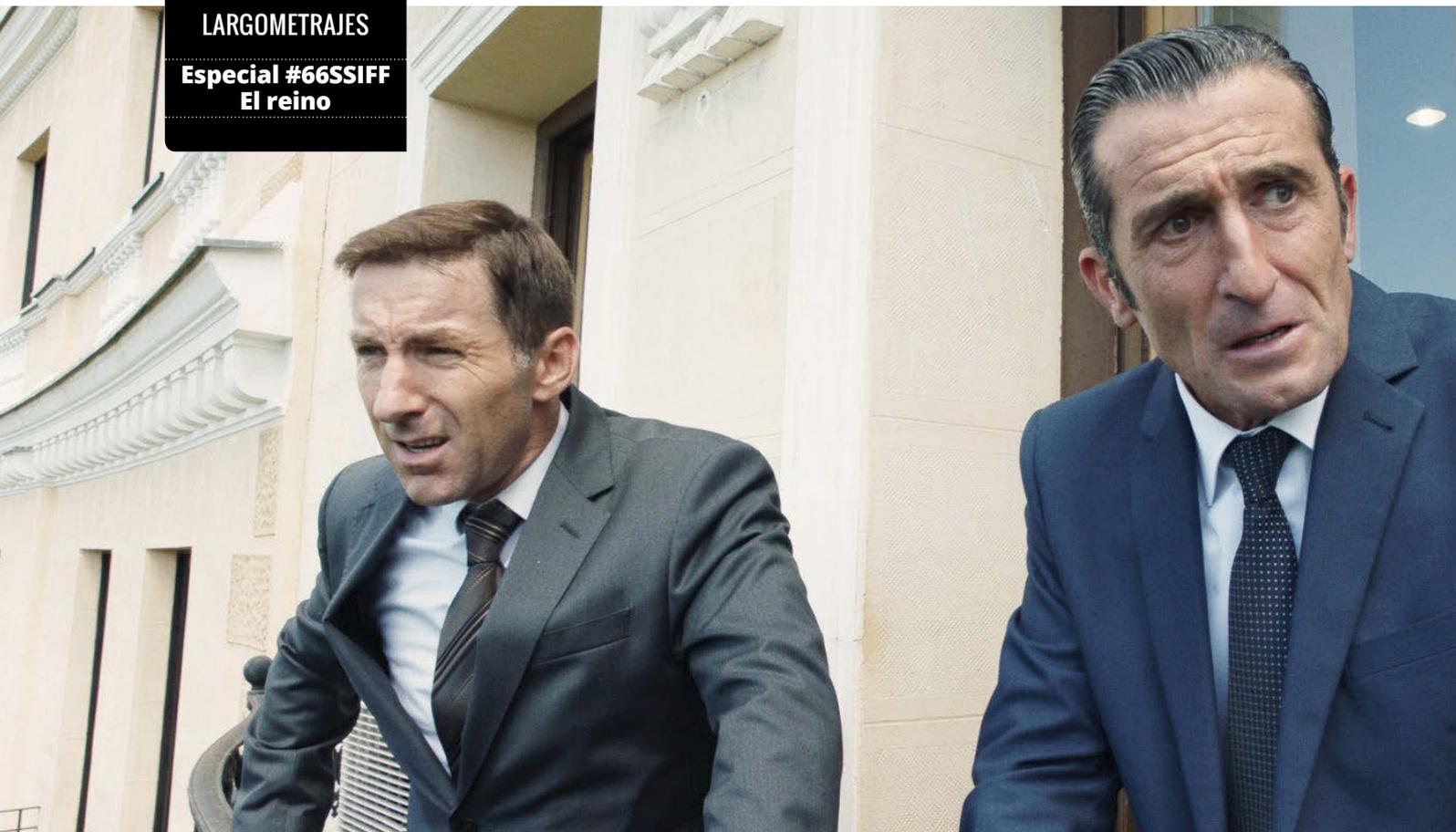
Hasta 24 TB de almacenamiento RAID portátil con Thunderbolt 3.
Permite editar material de vídeo en tiempo real.
Hasta 500 MB/s de velocidad de transferencia.





LARGOMETRAJES

Especial #66SSIFF
El reino



AUTOR: SERGIO F. PINILLA

ÁNGULOS Y CONTRAPUNTOS DE LA REALPOLITIK

Antonio de la Torre, con su *alter ego* Manuel López-Vidal, es el vórtice de una endiablada trama cuyo macguffin lo conforman los cientos de titulares y de cabeceras que durante los últimos años han acompañado nuestras sobremesas. En torno a él, y al guion coescrito por Isabel Peña, el director de fotografía Alejandro de Pablo y el director Rodrigo Sorogoyen pergeñan un thriller político con aroma a clásico, pero de *look* contemporáneo. Cámara al hombro, ópticas cortas, ruido electrónico y

luces frías conforman la estética de la corrupción en *El reino*.

CORRUPCIÓN A ESCALA GEOGRÁFICA

La película cuenta con múltiples localizaciones, ¿dónde se registraron?

Una de las mayores complejidades de *El reino* fue que rodábamos en cuatro ciudades diferentes: Madrid, Valencia, Andorra y Navarra. Aunque es difícil contabilizarlas, porque dentro de una misma localización, por ejemplo, se rodaba en el portal, el piso y en la calle, creo que fueron un cen-

SINOPSIS

Manuel, un influyente vicesecretario autonómico de un partido político, que lo tiene todo a favor para dar el salto a la política nacional, observa cómo su perfecta vida se desmorona a partir de unas filtraciones que le implican en una trama de corrupción junto a Paco, uno de sus mejores amigos. Señalado por la opinión pública y traicionado por los que, hasta hace unas horas, eran sus amigos, Manuel no se resigna a caer solo.

tenar de ellas. Lo que te impide prepararlas como te gustaría, e incluso te priva de la facultad de esperar a disponer de las mejores condiciones de luz...

¿Por qué elegisteis rodar en estas provincias?

Más allá de las necesidades argumentales, de lo que te puedo hablar es de que en Valencia buscábamos esa luz de costa, que refleja una manera de vivir también, y que se refleja en la secuencia del yate. En Navarra, obviamente las razones fueron de orden fiscal, y



además encontramos una casa fabulosa para hacer la residencia familiar del protagonista... Madrid es nuestra ciudad, y donde se encuentra la sede central del partido. De Andorra no creo necesario tener que explicarte nada si ya conoces la película y el contexto geopolítico en el que se desarrolla...

Toda esta cantidad de localizaciones implicaría mucho trabajo de preproducción, también para ti, supongo...

Sí, pero con Rui tengo una relación muy especial, y ya desde la primera versión del guion, que tuvo siete reescrituras más, estábamos colaborando con visionados, conversaciones, apuntes y búsqueda de localizaciones. Fuera todo de un horario regulado, naturalmente. Es raro que a un director de fotografía le paguen más de cuatro semanas de preproducción en España, por no decir que a nadie.

ÓPTICAS ANGULARES Y CÁMARA LIGERA DE EQUIPAJE. VISIÓN 360°

El acercamiento a los personajes, especialmente al protagonista, interpretado por Antonio de la Torre, es muy próximo, ¿qué lentes utilizaste?

Ya desde preproducción decidimos que casi toda la película iba a rodarse con un

El director Rodrigo Sorogoyen y el DoP Alejandro de Pablo prosiguen su fructífera colaboración artística con *El reino*, una película que consolida y enriquece una trayectoria profesional ineludible ya tras *Stockholm*, *Que Dios nos perdone* y el cortometraje *Madre* (en cuya versión larga se encuentran inmersos ambos cineastas al cierre de esta edición). Conversamos con el director de foto acerca de las decisiones estilísticas que conformaron el *look* de una película que cuenta la corrupción política desde una perspectiva tan atrevida como inusual.

16 mm, lo que implicaba muchas limitaciones a la hora de iluminar, en el momento de encuadrar, a la hora de mover la cámara...

¿Por qué tomasteis esa decisión?

Veníamos de trabajar con ello ya. Habíamos rodado el corto (*Madre*) y también bastantes secuencias de *Que Dios nos perdone* en un 16 mm. A Rui y a mí, cada vez el cuerpo nos pide más trabajar con grandes angulares, acercándonos a los personajes, penetrando en lo que pudiera ser su psicología. De hecho, en las pruebas de cámara de *Madre* estamos trabajando con un objetivo de 14 mm (¡el 16 mm ya hasta nos parece un 40 mm!)

Por la inestabilidad del plano, supongo que además operabas con la cámara en mano...

Sí, y moviéndome casi todo el rato. Era otra de las premisas de Rui, no cohibir la naturalidad del *acting*, ni el movimiento de los ac-

tores, excepto cuando fuese absolutamente necesario. La luz también está al servicio de esta libertad y condicionada por ese objetivo de 16 mm con cámara al hombro, lo que además posibilita que el espectador perciba todo lo que hay en la escena, con una sensación de visibilidad de casi 360°.

¿A qué te refieres?

A que en esta película la cámara se mueve constantemente y permite que veas todos los ángulos de cada secuencia, al menos esa era la intencionalidad. No existen prácticamente ángulos muertos, lo que fue una locura para nuestro director de arte, Miguel Ángel Rebollo, que tenía que fabricar decorados útiles desde cualquier posición.

EL DILEMA DE LA ESTABILIZACIÓN DE CÁMARA

¿Con qué cámara rodaste la película?

Con la Alexa Mini (haberlo hecho con otra, al hombro, hubiera sido un 'sin



» Rodrigo Sorogoyen y Álex de Pablo, un binomio artístico coronado por *El reino*.



Foto: Julio Vergne

» Los encuentros del corrupto Antonio de la Torre con la periodista Bárbara Lennie constituyen un contrapunto narrativo y también estético de la trama, con un final (grabado en un auténtico estudio de televisión) que interpela directamente al espectador. Fotografía de Julio Vergne.

Dios'). Además, la llevaba configurada de la manera más ligera posible, sin baterías, muchas veces sin el *clip on* [pequeño parasol en el que se meten los filtros], con un motor para el foco que va pinchado en la parte superior de la cámara... Me inspiré en la manera de operar de Emmanuel Lubezki y de Sergey Urusevskiy, el operador de *Soy Cuba*, quien llevaba la

“ En las películas de Rui, gran parte de la fotografía es la cámara, y yo no quiero perdérmelo.



cámara pegada al pecho con un asa bastante ancha para el hombro, y con un botón para arrancar. También se usaba en otras cámaras de cine, como la 435. Sin ser una steady, esta solución le da mucha vida a los planos...

¿No te entraron ganas de estabilizar algunos planos o de tener a un segundo operador de cámara?

Sí, pero en las películas de Rui, gran parte de la fotografía es la cámara, y yo no quiero perdérmelo. Por otra parte, hay secuencias, como la del plano secuencia que sigue el recorrido de Manuel desde la playa, entrando en la cocina del restaurante, y hasta que llega con la bandeja de carabineros a la mesa del comedor, que yo prefería haber estabilizado, pero que Rodrigo prefirió dejar con ese temblor.

Salvando la estabilización y el despliegue de producción (más modestos aquí), parece el arranque de alguna película de Scorsese, o de P. T. Anderson...

Es cierto que parece que va a ocurrir algo, pero de repente desembocas en esa mariscada con esos desgraciados hablando con esa frivolidad...



» Antonio de la Torre alias Manuel López Vidal, con sus luces y sombras. Fotografía de Julio Vergne.

» La película empieza con un portentoso plano secuencia, ambientado en Valencia, que se desarrolla desde la playa hasta la mesa del restaurante en la que compadorean los fáctotums políticos de la ficción. Fotografía de Julio Vergne.

FICHA TÉCNICA

Cámaras: Alexa Mini
Ópticas: Carl Zeiss Ultra Prime
Formato de compresión: Apple ProRes 4.4.4 XQ
Formato de exhibición: DCP 2K
Relación de aspecto: 2,39:1

Un poco Tarantino entonces más bien... Pero, oye, ¿con qué otras referencias cinéfilas os manejasteis?

Visionamos *El ejercicio del poder*, una película francesa en la que Olivier Gourmet hace el papel de un ministro, y sobre todo, rescatamos *El dilema*, de Michael Mann, una película que, como esta, aborda un tema de gran relevancia social, y que está protagonizada además por un tipo que, aunque se encuentra en las antípodas éticas y morales de nuestro Manuel López-Vidal, sí que comparte con él esa rebeldía que le lleva a enfrentarse en solitario con su círculo profesional, y por extensión con el sistema, poniendo toda la carne en el asador en defensa de lo que él considera justo. Por eso, cuando en la distribuidora francesa nos hablaron de *El dilema*, que además tiene un DoP, Dante Spinotti, al que admiro, nos sonó a piropo. Y no es que copiásemos nada de esta ni de ninguna otra película, solo que nos sirvió, en determinado momento, como fuente de inspiración.



QUE DIOS NOS PERDONE Y EL REINO, ¿DOS PELÍCULAS DE GÉNERO?

Y a nivel de resultado estético, ¿cuáles son las diferencias que observasteis entre este film y el anterior? (El reino es más agresiva si cabe en cuanto a la puesta en escena, pero menos naturalista también...)

Del maestro Alcaine aprendí a que el género no me determinase el look de la película, a no ser redundante en ese aspecto. La industria española debería sentirse libre para ser creativa, fotográficamente hablando y no copiar clichés de los americanos. Al contrario de lo que pensamos con *Que*

« Del maestro Alcaine aprendí a que el género no me determinase el look de la película.

Dios nos perdone, donde partiendo de una ficción, recreamos un universo áspero, documental, en *El reino* partíamos de una historia documental, real, por lo que nuestra intención era estilizar esa realidad, hacerla atractiva para el espectador, de manera que pudiese llegar a empatizar con ese protagonista, que aunque engañe y robe, también es un ser humano que actúa de acuerdo a la normalidad del entorno en el que se desenvuelve. Esta película tiene un punto más pictórico, más tridimensional...

Creo que tu trabajo de foto en las películas de Sorogoyen es muy versátil, pudiendo transitar incluso dentro de una misma película, entre distintos estilos. En *Stockholm* el contraste cromático y lumínico entre las distintas secuencias era evidente, y en *El reino* también, con secuencias como la última, rodada en un estudio de televisión, o la de la lancha.

La secuencia del yate arranca con una introducción, con una parte que está rodada con una handycam Full HD que operaba el actor Andrés Lima mientras graba a sus compañeros con lo que en su contraplano era un iPhone. Las imágenes las retocamos



» Madrid, sede central del partido político de Manuel, fue una de las ciudades en las que se ambientó la película. El gran número de localizaciones (cerca de 100) fue uno de los mayores condicionantes del rodaje. Fotografía de Julio Vergne.



»Álex de Pablo operó cámara en mano durante casi todas las secuencias, de ahí que optara por la configuración más ligera posible de la Alexa Mini. Fotografía de Julio Vergne.

en postproducción, ensuciándolas, para intentar que la diferencia con las imágenes cinematográficas fuera sensible. Dentro del barco, ya operábamos con la cámara al hombro, sujetándola con una goma a una estructura metálica, o con la asistencia de algún compañero. Como a los guionistas, a mí me gusta que cada secuencia tenga vida propia. Aunque eso también depende de los deseos del director y de la naturaleza de la película. Ahora con *Madre*, el largometraje, la estética va a ser más homogénea. De todas formas, si te digo la verdad, no intelectualizo mucho lo que hago, por no decir nada.

PLANIFICACIÓN SECUENCIAL

¿Cómo trabajáis la planificación de cada secuencia?

Madre es la película que vamos a llevar más trabajada en ese aspecto, con muchas localizaciones técnicas y planos de planta con tiros de cámara. Con *El Reino*, este trabajo tan pormenorizado no fue posible, y llegábamos a muchas 'locas' con una lista de planos de Rui, improvisando un teatrillo, por ejemplo. Nunca, salvo en secuencias muy determinadas, como la

»Algunas imágenes del storyboard y un plano final de la espectacular y nocturna secuencia de la persecución y del accidente automovilístico se rodó enteramente desde el interior del coche.

de la persecución y el accidente de coche de Antonio de la Torre, trabajamos con *storyboard*. Normalmente lo que hacemos es que Rui llega con una propuesta de planos para cada secuencia, yo le ratifico o le rebato, justificándolo en cualquiera de los dos casos, y entonces llegamos a un entendimiento sobre lo que vamos a hacer en el set, lo que después puede sufrir variaciones *in situ*, naturalmente. Seguimos una metodología organizada e intuitiva a la vez...

La secuencia del accidente es portentosa. Supongo que fue la más complicada de rodar. ¿Cómo se concibió y filmó?

Debía ser una secuencia creíble en primer lugar, no usar salvo para lo imprescindible los VFX. Aquí sí que había que planificar

EQUIPO TÉCNICO

Director: Rodrigo Sorogoyen
Director de Fotografía: Alejandro de Pablo
Director de Arte: Miguel Ángel Rebollo
Gaffer: Adriá Lorente
Montaje: Alberto del Campo
VFX: Curro Muñoz, Helmuth Barnert

al detalle. Contratamos a dos conductores de precisión, para enfrentarse en el tramo en el que los dos coches colisionan a más de 100 km/h y que pudiesen hacer un trompo sin hacerse daño. La persecución nocturna también tiene 'su aquel', por todo lo que respecta a la iluminación; además, la mayoría del tiempo Antonio de la Torre va en su coche, sin *camera car*... Rui quería además que todo ocurriese desde el interior del coche, lo que implicaba que la cámara debía estar allí dentro durante el choque -en las imágenes se percibe cómo se echa atrás, cuando ves un poco de puerta, y después cómo regresa hasta mostrar al conductor, que no puede ser otro que Antonio de la Torre-. Por lo que la colisión, desde el interior, había que volverla a rodar en un plató. Se pensó, en un primer momento, en enganchar el coche con un cable de acero, y lanzarlo por los aires con una cámara dentro, pero la productora no accedió. Entonces, hicimos uso de la intuición, y de cómo los sentidos se te amplifican cuando tienes un accidente de este tipo (yo había sufrido la experiencia), el tiempo se ralentiza, se magnifica la audición, y agudizas tu percepción y tu reacción si cabe.



» Por ubicación y espacio, la secuencia del balcón fue una de las más difíciles de rodar...
Fotografía de Julio Vergne.

En la película se refleja también con ese estallido de luz blanca...

La explosión de luz, que se produce en el momento culminante de la película, nos parecía sensorial y subjetiva, pero también algo que aportaba una gota de realismo mágico que enriquecía la secuencia. Para esa sobre-exposición de la imagen se precisaba una despliegue descomunal de Kws, un gran número de eléctricos, y un extenso tramo de carretera, pero lo que al



Lo bonito es repartir la luz que entra desde el exterior, aprovechando la mayor latitud que te permiten las nuevas cámaras.

final se le ocurrió a nuestro gaffer, Adrià Lorente, fue utilizar una pareja de Soft Sun de 100 Kws cada uno, que son unos plasmas de *daylight* continua que dispusimos a 20 metros de altura y a 30 metros de distancia con respecto a los coches. Y fueron estos aparatos los que nos permitieron rodar a la distancia precisa y con la potencia adecuada.

Después, todo esto lo tuvimos que simular en plató, con un *giratutto* que además levantara el coche de un pistón (tarea de la que, poco tiempo antes de fallecer, se encargó Reyes Abades, junto a su hijo

Óscar, que fue quien trabajó en el set). Fabricamos un chroma de 360°, de 20 metros de diámetro y 6 metros de altura con el *giratutto* en medio. Necesitábamos que el coche girase, con Antonio de la Torre metido dentro, y con una velocidad suficiente para que transmitiese esa presión sobre él que se correspondiese con la colisión. Para las vueltas de campana, el coche se introdujo en una centrifugadora, que es una máquina que hace que el coche gire sobre sí mismo a bastante velocidad. Finalmente, unas detonaciones con pólvora acompañaban este mo-

vimiento e iban deprimiendo el techo del automóvil...

¿Cómo se integraron, digitalmente hablando, estos planos?

Con mucho trabajo. Diseñé los VFX con Curro Muñoz de Deluxe, y de la postproducción digital se encargó Helmuth Barnert, de Free Your Mind.

A nivel fotográfico, ¿cuál es la secuencia de la que te sientes más orgulloso?

No sabría decirte. Incluso el rodaje en la casa familiar del protagonista tenía un condicionante complicado, al encontrarse en un cuarto piso, dificultando la entrada de luz artificial a través de las ventanas (que es como me gusta empezar a iluminar los interiores). Lo bonito es repartir la luz que entra desde el exterior, aprovechando la mayor latitud que te permiten las nuevas cámaras, que proporcionan mucha más información, desde las altas luces hasta las sombras, lo que además aligera el trabajo con las luces de relleno. A nivel práctico, lo que hicimos fue trabajar con una grúa telescópica articulada desde la calle y fuimos moviendo un aparato ARRI M90 por las ventanas para que su luz entrase más rasante o más picada, escondiendo luces en el interior para que se pudiera ofrecer esa amplitud de ángulos de la cámara. Para toques muy puntuales, el jefe de eléctricos me descubrió además unos leds de la marca Litegear muy ligeros y finos (el modelo Litemat), que llevan un pequeño balastro con el que puedes regular la intensidad y la temperatura de color. Se pueden pegar con cinta de cámara en la pared o en el techo, y usarlos con diferentes telas de difusión, con rejillas para concentrar la luz... En la práctica, con estas soluciones, en el cine se está dejando de usar la fluorescencia...



» Set con *giratutto*, centrifugadora y pistón, en el que el equipo de FX, formado por Reyes y Óscar Abades, recreó el accidente.

Después de una interesantísima carrera como cortometrajista y director de documentales, el cineasta Koldo Almandoz dirige con *Oreina (Ciervo)* su primer largometraje de ficción, una película de dicotomías y de fronteras temáticas (el monte/la ciudad, la tierra/el agua, el retornado/el extranjero) y de una estética salvaje auspiciada por el trabajo del DoP Javier Agirre, con quien conversamos distendidamente. La película se hizo acreedora del Premio Irizar al Cine Vasco en el reciente festival de Donosti.

AUTOR: SERGIO F. PINILLA

CUANDO EN LA MARISMA CAE LA NOCHE

Intinerancia, voyeurismo, clandestinidad... Son algunas de las claves del subtexto de *Oreina (Ciervo)* que el director de fotografía Javier Agirre traduce en imágenes. Radicalmente distinta, en su concepción, en su puesta en escena, y en sus resultados estéticos, a *Handia*, la película por la que el operador irundarra ganó su primer Goya, en *Oreina* convergen los caminos del cine de autor europeo y del relato en la frontera con la no ficción.

ENTREVISTA A JAVIER AGIRRE, DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

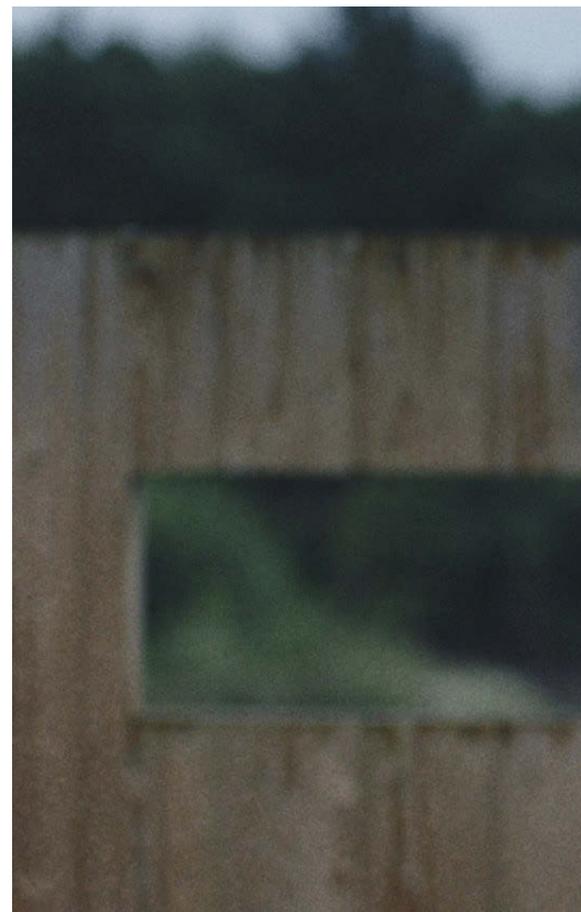
RODAJE "A PELO" (LUMÍNICAMENTE HABLANDO)

¿En qué medida participaste en el proceso de búsqueda de localizaciones?

A Koldo Almandoz le conozco desde hace mucho, hemos trabajado en distintas ocasiones: cortometrajes, documental..., y tenemos un trato bastante cercano. Este era

su primer largo de ficción, rodado en una zona, el margen izquierdo de la Ría de Oria en Guipúzcoa, que él conoce muy bien. La primera vez que hablamos él ya conocía el entorno, la casa en la que quería grabar, y lo mejor de todo es que a casi todas las localizaciones se podía llegar andando. Entre el bar, la gasolinera y la casa existía una continuidad geográfica que nos facilitó mucho el rodaje a nivel de producción. Junto a la marisma hay también zona industrial, de pabellones y fábricas, aunque la fábrica en la que trabaja Khalil no se rodó allí. Prevalció el encontrar una fábrica que estuviese junto a una carretera en la que se pudiese rodar sin peligro, porque los viajes en moto de Khalil los queríamos hacer unas veces con casco, otras sin él...

¿Cómo afectó a tu planteamiento de cámara y de iluminación el rodar en estos lugares, permíteme la expresión, tan salvajes?



SINOPSIS

Khalil es un joven desarraigado que vive en la periferia de la ciudad, allí donde los polígonos industriales confluyen con el río y la marisma. Khalil se busca la vida como puede y pasa los días junto a un viejo furtilvo, que comparte una casa en la orilla del río con un hermano con el que no se habla desde hace años.

Koldo quería trabajar siguiendo distintas premisas estéticas y de puesta en escena. Pretendía, en primer lugar, que la película tuviese un aspecto documental, muy natural, y a la vez disponer de mucha libertad para el movimiento y la interpretación de los actores, sin tener que depender de la luz ni de la cámara. Una de las primeras cosas que me dijo fue que no quería que se apercibiese el trabajo del director de foto, ni que buscara una imagen preciosista. Mi trabajo consistiría pues en estar atento a lo que ocurría delante de la cámara. Menos las noches, prácticamente todas las secuencias se hicieron "a pelo", con un pequeño reflector a lo sumo...



» Los desplazamientos entre localizaciones se aprovechaban para 'robar' planos de la realidad.



» Palio 6x6 para mantener record de luz en la conversación entre Khalil y Martín.

CÁMARA LIGERA Y OBJETIVOS ULTRALUMINOSOS

¿Con qué cámara se rodó la película?

Con una Alexa Mini configurada de manera muy ligera para hacer un rodaje de batalla; la quitamos la batería, que llevaba yo en una mochila, y la cámara se quedaba solo con el cuerpo y la óptica (5 Kgs. de peso como mucho), lo que alivió mucho mi trabajo al ser una película que casi en su totalidad se hizo cámara en mano. Además, como la Alexa Mini tiene los filtros neutros internos, puedes ir cambiándolos de manera automática y muy rápida.

En esas condiciones de luz, con tantas noches, ¿qué objetivos utilizasteis? ¿necesitaste de pruebas antes del rodaje para esta elección?

Usamos unos Carl Zeiss 1.3 Super Speed, ultraluminosos, pero estándares. Son objetivos con los que he trabajado mucho

antes, y como Koldo quería las noches muy oscuras y sin que se notase la luz artificial, opté por estas lentes para sacar el máximo rendimiento a las luces prácticas, a las farolas, etc.

Perdona que te insista, ¿pero de veras no llevabais grupo electrógeno?

Bueno, sí que disponíamos de un pequeño camión, pero todos los exteriores se rodaron sin añadir nada. Hay una secuencia de conversación larga, de unos cinco o seis minutos de texto, entre Laulad Ahmed (Khalil) y uno de los hermanos, en la que sí utilicé algún palio para reducir la luz del Sol, y que no se notase tanto el cambio de la luz, manteniendo un *raccord* más coherente durante toda la secuencia (ya que tardó en rodarse una jornada completa). Pero para el resto de secuencias y de diálogos, por lo general cortos, íbamos prácticamente sin nada.



LAS NOCHES, EL GRAN RETO DE OREINA, PERO NO EL ÚNICO.

Háblame un poco más de las noches, y tu trabajo de iluminación en esas secuencias.

Como Koldo no quería ni oír hablar de grandes focos para iluminar, lo que se hizo muy bien con el ayudante de dirección Antxon Zabala [*Los amantes del Círculo Polar, Plenilunio*], fue organizar



» Los planos en la barca se rodaron desde la proa del barco. En este fotograma se aprecia claramente el grano añadido en *post*.

las 'horas brujas' para rodar planos generales de la casa. Esperábamos a que bajase mucho la luz para rodar las sombras, y los detalles del entorno en esos paseos nocturnos. Hicimos muchas horas brujas de esa manera para no tener que iluminar planos generales. Hubo también una secuencia de noche total, cuando el furtivo y Khalil se meten en el agua, y que termina con la guarda forestal tirando la moto al pantano, en la que mi estrategia de la hora bruja no valía, y ya que Koldo insistía en que las secuencias habían de

« Menos las noches, prácticamente todas las secuencias se hicieron 'a pelo', con un pequeño reflector a lo sumo.



estar lo suficientemente oscuras como para que le gustasen, lo que hicimos fue disponer unos aparatos muy potentes (dos Arris M90) en el caserío de un monte que se hallaba a 700 metros de la filmación -distancia que calculé con las tablas del foco- y desde allí creamos una luz de Luna de la que quedé particularmente orgulloso, puesto que la luz que nos llegaba era muy difusa y tenue. Sin duda, las noches fueron el reto principal de la película, ya que toda luz artificial debía no utilizarse, o pasar desapercibida, evitándose los golpes de luz y reduciendo su presencia a la mínima expresión.

Hay un gran número de planos generales en vuestra película, y muchos de ellos son de gran duración. Con estos condicionantes, ¿en qué rango de distancias focales te manejaste?

Las ópticas que más se usaron fueron las de 35 y 50 mm, y de manera puntual, el 85, el 25 y el 15 mm, que fue el más angular, reservado para los seguimientos en moto y de la barca. Hacíamos muchos planos largos, sí, aunque luego en montaje se han recortado algunos.



» Arri Alexa Mini con la configuración ligera.

FICHA TÉCNICA

Cámara: Arri Alexa Mini
Ópticas: Carl Zeiss 1.3 Super Speed
Formato de compresión: Apple ProRes (días) y RAW (noches)
Formato de exhibición: DCP 2K
Relación de aspecto: 2,39:1



» Las secuencias de los viajes en moto y en barca se hicieron sobre el terreno, de manera física y orgánica, con la cámara en mano o sobre el hombro.

PLANOS ITINERANTES. METODOLOGÍA DE RODAJE

¿Cómo se rodaron esas secuencias? Me recuerdan a algunos de los paseos filmados hace tiempo por Kiarostami, o a los de los Hermanos Dardenne -más próxima incluso, y con respecto a los viajes en barca, está el Konchalovskiy de *El cartero de las noches blancas*.

Sí. Los hermanos Dardenne, y la película *Rosetta*, en concreto, fue alguna de las referencias que manejaba Koldo... Lo que te puedo decir yo es que las secuencias de carretera las hicimos de moto a moto. Yo iba incorporado a una moto en paralelo, como si fuese un *cameraman* del Tour, y aprovechaba la configuración liviana de la Alexa para filmar desde abajo o sobre el hombro. Incluso, en alguna secuencia, como la de la pelea de Khalid con los camioneros en la gasolinera, me bajaba de

EQUIPO TÉCNICO

Director: Koldo Almandoz
Director de Fotografía: Javier Agirre
Director de Arte: Mikel Serrano
Montaje: Laurent Dufreche
Etalonaje: Adriana Solé Chamorro

para los que utilizamos una especie de remolque donde subimos la moto. De la misma manera, y también por temas de seguridad, rodamos la secuencia en la que Ramón Agirre va agarrado a él durante su viaje en moto.

PLANOS CLANDESTINOS. LA MIRADA DEL CIERVO.

El manejo de la cámara parece muy difícil con semejante margen de libertad para los actores, ¿cómo se prepararon los movimientos de cámara?

No fue un procedimiento muy exhaustivo, ya que además de lo que apuntas, a



cambiar las cosas e incluso estábamos abiertos a lo imprevisto. Trabajábamos con grandes actores (como Ramón Aguirre o Patxi Bisquert), pero también con no profesionales, como el propio Laulad, a quien alguien descubrió en una cafetería. A Koldo le hubiese gustado incluso contar con un equipo más reducido (éramos unas 30 personas, pero determinadas secuencias se hicieron con unidades más pequeñas), porque quería proteger al máximo la libertad y la intimidad de los actores. Debíamos estar también abiertos a cierta improvisación, a rodar determinados planos cortos que no estaban previstos, etc. Así robábamos planos de la realidad, que rodábamos fundamentalmente en los trayectos que hacíamos de un lugar a otro, en barca por ejemplo, grabando detalles como la estela que se ve en la película detrás de ellos, los reflejos del agua...

Sin embargo, algunos tiros de cámara parecen muy estudiados, con angulaciones un poco más artificiales, como aquellos de la visita de los contrabandistas chinos.

Sí que es verdad que esos planos se hicieron un poco distintos a los del resto

“ **Ahora que grabamos en digital, lo que la mayoría de los directores de foto pretendemos es que los tonos de piel sean cinematográficos.**

la moto, y seguía al actor. En la barca, me emplazaba en la proa y operaba de manera similar. Siempre con cámara en mano, excepto para hacer los planos más cortos, los primeros planos que vienen después de que Khalid haya quemado el camión,

Koldo no le gusta llevar todo tan preparado al rodaje. Sí que sabíamos con antelación lo que iba a ocurrir en cada secuencia, la dirección de los movimientos, las entradas y salidas, pero durante el rodaje manejábamos un margen para poder



»La luz natural, con sus luces y sus sombras, y los cielos cubiertos... La fotografía iba 'casi a pelo'.

de la película. Responden al punto de vista de la cabeza disecada del ciervo, como si ese sujeto-objeto lo observara todo, desde ese punto de equidistancia (el zaguán del caserío) al espacio compartido por los dos hermanos. En el guion este subtexto tenía más importancia, pero en montaje se decidió reducirlo drásticamente.

La concepción de esos planos me recuerdan en cierta medida a los de Roy Andersson en *Una paloma se posó...*

El ciervo es el único que lo sabe todo. Koldo va dejando miguitas de información al espectador, quien ha de adoptar una actitud activa, rellenando los huecos argumentales.

EL PAISAJE DE LA MARISMA, PROTAGONISTA ESTÉTICO

¿Qué nos puedes contar acerca del esquema cromático de la película?

Lo determinaba el pantano y su entorno. La película se rodó en septiembre y octubre de 2017. Fueron seis semanas de rodaje en las que la luz empezaba a cambiar de color. Con respecto al ves-

tuario, que era en lo que nosotros podíamos contribuir a las localizaciones naturales, no queríamos colores saturados (menos la moto de la secuencia final, y por razones obvias), así que los personajes vestían en colores apagados que no llamaban mucho la atención.

¿Cómo se terminó el color en postproducción?

Lo hicimos con Adriana Solé Chamorro, una colorista de Madrid a la que conocí trabajando en *El Ministerio del Tiempo*. Ella, Koldo y yo estuvimos dos días tratando de encontrar el *look* general del filme. Aunque teníamos algunas ideas, nos costó este tiempo dar con los tonos azulados, el contraste y los tonos de piel sobre todo, que pretendíamos fuesen lo más naturales posible y que reflejasen también la crudeza de la vida en ese entorno.

¿Puedes explicarnos un poco más este *look* pretendido para los rostros?

Ahora que grabamos en digital, lo que la mayoría de los directores de foto pretendemos es que los tonos de piel sean

cinematográficos, ya que la película fotoquímica trataba la piel de forma muy natural. Por otra parte, como Koldo tampoco quería una fotografía bella, 'ensuciamos' un poco la textura de la imagen añadiéndole grano, acercando la ficción a la estética del documental. Después de dar con la tecla, el etalonaje fue muy rápido y sencillo.

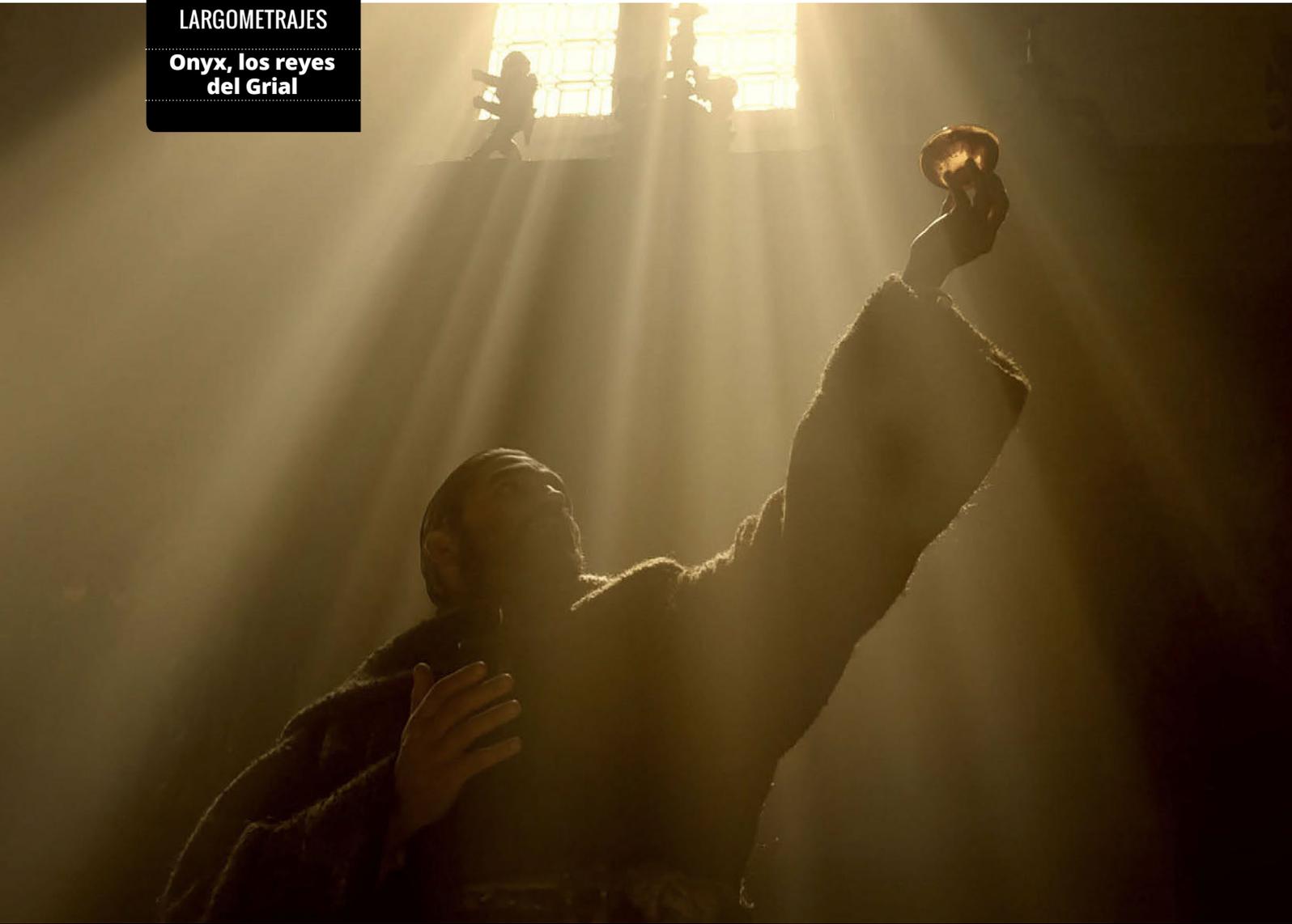


Sergio Fernández Pinilla. Valladolid, 1975. Diplomado en Guión de Cine y TV (TAI) y también como Operador de Equipos de TV (EIMA). Colabora mensualmente en la revista *Cinemanía* y trabaja como docente en la Universidad Pontificia Comillas. Contacto profesional: sergioferpin@gmail.com.



LARGOMETRAJES

Onyx, los reyes del Grial



AUTORA: CARMEN V. ALBERT

ENTRETEJIENDO LOS HILOS DE LA HISTORIA

Onyx, los reyes del Grial es una propuesta narrativa muy estimulante dirigida por el mexicano Roberto Girault. La película, que cuenta con un reparto conformado por Jim Caviezel, Maria de Medeiros y Anthony Howell, es un híbrido entre los géneros documental y ficción con diversas capas espacio-temporales de información que se entretajan de manera muy orgánica para contarnos la in-

vestigación llevada a cabo por Margarita Torres y José Miguel Ortega, la que se narra en el escrito *Los reyes del grial* y que conecta el cáliz de doña Urraca y el Grial de Cristo.

**ENTREVISTA A RAFAEL BOLANOS,
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA**

¿Qué te transmitió el director sobre las premisas visuales para esta película? ¿Te

dijo de qué manera la parte visual debía apoyar la historia, o has sido libre de aportar tu mirada a la película?

Lo bueno de este proyecto es que no hubo ninguna premisa visual, sino que hubo una confianza en el estilo de trabajo. Es decir, confianza para delegar la estética.

El director me conocía porque empezamos juntos una película en México y no dudó en contactar de nuevo para que uniéramos esfuerzos.

• Cuál fue nuestra sorpresa al visionar *Onyx, los reyes del Grial* y encontrarnos en movimiento las bellas imágenes que habíamos contemplado en el pasado festival Camerimage, dentro de la muestra fotográfica de socios de Imago de todo el mundo. Las fotografías de Rafael Bolaños AEC fueron elegidas por un trabajo con la luz que se había gestado en este híbrido entre documental y ficción que fue seleccionado en la reciente edición de la Seminci. Rafa nos ha explicado los detalles de este proyecto.



» El Director de Fotografía Rafael Bolaños en una composición propia junto al actor Jim Caviezel.

Tras muchas conversaciones, conocía de sobra mi forma de trabajar y de pensar, y así fue como pude hacer un trabajo de confianza. Él se concentró en sus personajes y en cómo contar la historia y yo pude interpretar y poner imagen a su historia con total libertad.

Creo sinceramente que cuando encuentras a tu director, es decir, a la persona que te respeta y valora, todo es fácil porque fluye y sale espontáneo. El resto es tener gusto, arriesgar y creer en lo que vas a hacer.

Por supuesto, fue muy importante fundir a todo el equipo en una sola idea. No teníamos mucho presupuesto pero fuimos a por todas. Contemos de qué disponemos y veamos cómo hacer creer que tenemos de todo. Salgamos de lo cotidiano y aburrido y pongamos toda la creatividad y esfuerzo sobre la mesa. Ese mensaje se llevó a cabo durante todo el recorrido y fue cómo el equipo

se convirtió en una gran familia que entregó su alma.

¿Qué nos puedes contar de las localizaciones? ¿Cómo te ha afectado rodar en lugares tan emblemáticos como Jerusalén o la Catedral de León?

Las localizaciones fueron León, Ponferrada y Jerusalén.

Sólo puedo decir que fue un privilegio poder tener esos escenarios naturales que olían a conquistas, sufrimiento, gloria,

decadencia y piedras ancestrales labradas a mano.

Fue sencillo intuir cómo fue el pasado entre esos muros, pude sentir cómo serían la Catedral de León o los castillos de Ponferrada o el Jerusalén de Jesús.

Por supuesto, esta puesta en escena si no hubiera sido por Arte, Vestuario, Maquillaje y un espléndido gaffer con su equipo, que entregó y entendió, no hubiera servido para nada y a los cuales les entrego todo mi agradecimiento, porque me acompaña-

SINOPSIS

El hallazgo fortuito de un documento fatimí del siglo XI aporta la clave definitiva para localizar el cáliz de la última cena de Cristo. Una investigación trepidante nos conduce a través de las edades del hombre, en un viaje de descubrimiento de los acontecimientos que dieron forma a la civilización universal y dimensión al ser humano.



» La película recorre distintos momentos de la Historia y supone una unión de diversas estéticas en las que ha jugado a favor la fotografía de Rafael Bolaños.

ron en todo momento sin poner nunca una mala expresión.

Algo que fue de gran importancia era el enseñarles continuamente fotos del rodaje trabajadas de color y estética de forma rudimentaria, una excelente herramienta para visualizar lo que estábamos haciendo y así ir creciendo a medida que pasaban los días.

En cuanto a la mezcla entre documental y ficción que propone la película, ¿qué tratamiento estético le diste a cada parte? ¿Cómo has diferenciado cada género?

En principio se quería diferenciar completamente cada parte y que el documental, que por cierto son unas cuantas entrevistas, ya que casi todo es ficcionado, lo realizara una unidad B. Pero gracias al Director y mediante algunas conversaciones se optó porque todo lo hiciéramos

nosotros, aunque fuera en otro momento y lugar.

Al final conseguí que todo estuviera unificado en cuestión de estética, ya que el propio personaje con su indumentaria y aspecto sin caracterizar daban el aspecto de documental, pero -eso sí- cuidando la luz, el espacio, los encuadres descompensados y torcidos. No soportaba la idea de que el nivel de la película bajara de golpe por unas entrevistas. Nunca he entendido por qué algo dentro de la misma “ensalada” debe estar cuidado y otro no.

Además, la propia ficción también se diferencia en varios tiempos de narración, como la de María de Medeiros en su investigación y la que recrea la historia del Santo Grial, protagonizada por Jim Caviezel. ¿Cuál fue el concepto de iluminación para estas escenas?

Esta es una de las razones del porqué he disfrutado del proyecto. Es como un laberinto de historias dentro de otras historias y cada una, de una época completamente diferente.

¿Qué es lo que te permite esto? Pues, en una palabra, romper con la continuidad

“ No soportaba la idea de que el nivel de la película bajara de golpe por unas entrevistas.

y así entregar estéticas completamente diferentes, pero que a su vez encajen y tengan sentido en un mismo contexto. Pasando por la investigación del Santo Grial con María de Medeiros, con una estética más urbana, continuando con una parte de historia que pasa por los Nazis, La Última Cena en Jerusalén, la conquista de los árabes y finalizando con Doña Urraca. Todo ello unido a un lazo que se movía por los tiempos con Jim Caviezel, un actor duro, silencioso y misterioso que parecía levitar por donde andaba, porque su presencia duraba poco. Sin apenas ensayos ni repeticiones entraba y desaparecía. Sé que esto te puede poner algo nervioso, porque aseguro que no se escuchaba ni una mosca cuando entraba en el set y además se comía literalmente la cámara. Pero a mí me encantaba, ya que te exigía no equivo-

EQUIPO TÉCNICO

Dirección: Roberto Girault
Guión: Roberto Girault, Luis Reneo, Margarita Torres
Producción: Óscar Cifuentes
Fotografía: Rafael Bolaños
Montaje: Adoración G. Elípe
Música: Eduardo Ortega



» De la película de Roberto Girault surgieron las fotografías de Rafael Bolaños que formaron parte de la muestra fotográfica de Imago en Camerimage 2017.

carte y además darle su luz, una luz dura como su personaje y que también fluya con toda la historia, ya que se paseaba entre los personajes cual fantasma, observando y narrando los acontecimientos que aquí acontecen.

¿Con qué cámara y ópticas rodaste?

Las entrevistas y viajes a Jerusalén se hicieron con la Alexa Mini y la totalidad de la película con la Varicam LT con ópticas Leica Summicron. Aquí tengo que decir que esto ya casi venía impuesto y no tuve muchas más opciones. Digamos que el precio lo marca casi todo y además hice pruebas con todo menos con ese equipo. Pero como siempre digo, si lo que tienes en frente es bueno... Al final, el resultado fue muy satisfactorio y pude sacar las texturas que deseaba y más trabajando abierto, con humo y con velas.

¿Cómo has trabajado con actores tan reconocidos en una iluminación tan compleja? ¿Hiciste pruebas de pieles, maquillaje, ?

» Una de las épocas históricas que retrata la película es la Alemania Nazi.

Aquí no tuve muchas pruebas, tan sólo un día con dobles y en un estudio. Estaba claro que no me iban a dejar estar con los protagonistas, así que hice pruebas arriesgadas de estética y mar-

qué un poco la dirección. Nos gustó a todos y dijimos: "A por ello". Por descontado, con el valioso respeto del director que te acompañaba en todo momento.



Onyx llegó a *Free Your Mind* en forma de guión antes de ser rodado. Es así como solemos recibir todos los proyectos, pero este tenía varias particularidades. La primera: su carácter documental, que hizo que la fase de preparación fuera más larga e intensa. Estudiamos bien cada detalle de la mano de la productora que nos enviaba referencias de todas las épocas: cuadros, textos, recreaciones, fotos... Por otra parte, *Onyx* tiene un gran número de vfx, muchos de ellos bastante complejos. Esto hizo que los supervisores de vfx, Helmuth Barnet y Alex Díez, asistieran a un gran número de sesiones de rodaje para marcar la mejor forma de rodar para facilitar el trabajo en la postproducción. Uno de los mayores retos en el campo de los vfx fue recrear un barco que atraviesa un mar en plena tormenta en 3D. Además del trabajo de investigación para hacer que

el barco fuera lo más parecido a un barco de entonces, Josemi Zapata, el artista de 3D, tuvo que hacer varias simulaciones hasta llegar al resultado final.

Por otra parte, el planteamiento de color fue muy ambicioso. Desde el principio, el DOP estuvo en contacto con las coloristas de la película, Paula Ruiz Moron y Raquel de la Haza, enviando referencias y definiendo bien cuál sería el *look* de la película. Por último, el trabajo de sonido fue una pieza clave de la producción. Parte de este proceso se hizo en *Free Your Mind*, con Albert Roca. Desde el punto de vista de la postproducción, *Onyx* ha sido un proyecto complejo y diferente.

Paula Ruiz, FYM

Luego, cuando llega la realidad y tienes una actriz muy exigente con su piel y con sus deseos, un actor que apenas ves, una catedral de León cerrada tan sólo unas cuantas horas porque la visitan miles de peregrinos al día, un Jerusalén que no has localizado más que en fotos y un largo etcétera, ahí es donde descubres la magia y sabes por qué has elegido este camino. Si todo fuera sencillo, si no hubiera creatividad, riesgo, exigencia, prisas, dudas o todo estuviera medido, sinceramente me dedicaría a otra cosa. Es un camino donde si tú creces, crecen todos, si tú fracasas, caes sólo. Es un lugar donde tu cabeza debe engranar, escuchar, respetar y decidir. A partir de ahí es difícil explicar por qué has hecho esto o lo otro. Lo llevas dentro y lo sacas, pero ojo, siempre con el apoyo de una gran familia.

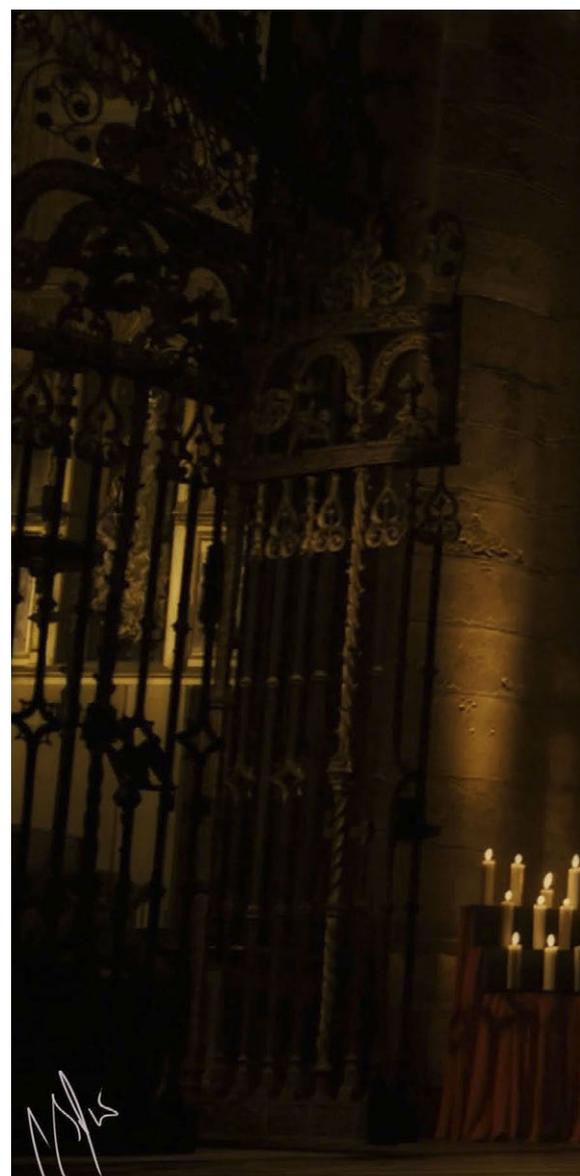
¿Qué aspectos han sido los más complejos en el rodaje de esta película desde tu punto de vista como director de fotografía?

Todos los aspectos son complejos y sencillos a la vez. Es difícil diferenciar fácil y sencillo. A veces una cara con una vela y un fondo de vidriera es más complicado que toda una catedral con cabeza caliente y mil vidrieras. Para mí, lo más complicado es la parte burocrática que tiene conseguir, proponer, hacerme entender, conquistar a una familia que no es la tuya, pasar los filtros, negociar, etc. De verdad, siento que lo más sencillo es ponerme detrás de una cámara, apagar todas las luces y sentir cómo voy a plasmar lo que más me gusta hacer.

¿Cómo fue la fase de etalonaje de la película?

»El personaje de Jim Caviezel se pasea por la película "entre los personajes cual fantasma, observando y narrando los acontecimientos que aquí acontecen".

Este es uno de los aspectos más importantes para mí y de los que debo estar muy agradecido por haber estado con



una de las mejores coloristas y a la cual quiero dedicarle mi agradecimiento y su espacio para que cuente su experiencia. Lo que sí tengo claro desde el principio es un buen final y si no me lo dan es mejor dejar el proyecto, porque todo tu trabajo puede crecer o puede decaer. Me gusta estar desde principio a fin y siempre, y en esto insisto muchísimo, con el

absoluto apoyo del director que cree en ti y te defiende a capa y espada por encima de las mil y una opiniones que surgirán por extrañas partes.

Otra de las cuestiones que me parece importantísima es la de llevar los deberes hechos. Me gusta trabajar después del día y ajustar los fotogramas de acuerdo con lo que se desea o se busca, entregar varias opciones y al día siguiente decidir con el director cuál es la que más nos encaja. Ese trabajo se lo mando a la colorista para que tenga un avance y que después sea todo más fluido y os aseguro que se reducen los tiempos y se gana en creatividad.

Por último, y es sólo una sugerencia, siempre pecamos de técnica y más técnica, pero pocas veces veo que se hable de creatividad, de instinto, de soñar el guión, de plasmar,

FICHA TÉCNICA

Cámara: Alexa Mini, VariCam LT
Ópticas: Leica Summicron
Relación de aspecto: 2:35,1

de volumen, de manchar o teñir y de entrar en la cabeza del director. Está claro que a todos nos encanta conducir el mejor coche, pero yo prefiero un buen guión, acompañado de un mejor director y un valiente productor y seguro que seremos capaces de transformar las palabras en pinturas. Ojalá que se hable más de Arte, de un antes y un después y de cómo se hizo.

»El Director de Fotografía disfrutó fotografiando espacios emblemáticos como Jerusalén o la Catedral de León.

“ Pude romper con la continuidad y entregar estéticas diferentes que encajaran en un mismo contexto.





LARGOMETRAJES

Especial #66SSIFF
Un día más
con vida



AUTORA: CARMEN V. ALBERT

MISIÓN CUMPLIDA

Estrenada en Cannes y ganadora del Premio del Público del Festival de San Sebastián 2018, *Un día más con vida*, el biopic de Ryszard Kapuscinski dirigido por Raúl de la Fuente y Damian Nenow, estrenaba en salas al cierre de esta edición. En Zinemaldia pudimos charlar con el creador de este proyecto, quien compartió la fotografía de este impactante 'documation' con su amigo Gorka Gómez Andreu AEC, a quien recurrió para darle a la parte de imagen real ese *touch* fotográfico que este viaje al imperio de la *confusão* de casi una década precisaba.

Este largometraje de animación con imágenes reales está basado en la novela homónima del prestigioso reportero polaco. Cuenta la historia del viaje de tres meses que Ryszard

Kapuscinski, idealista y amigo de las causas perdidas, realizó en 1975 a través de una Angola devastada por la guerra, en la que los frentes cambiaban de un día para otro: era el último campo de batalla de la Guerra Fría. El

país africano y las personas que conoció en esta aventura lo cambiaron para siempre. Algo nos dice, tras charlar con el director y productor Raúl de la Fuente, ganador del Goya al Mejor Cortometraje Documental



SINOPSIS

Kapuściński es un reportero polaco, idealista y amigo de las causas perdidas. En 1975 viaja a Angola, el último campo de batalla de la guerra fría, un lugar donde el saludo equivocado puede costarte la vida. El país africano y las personas que conoce en su inolvidable aventura lo cambiarán para siempre. El viaje suicida al corazón de las tinieblas transformó al periodista en escritor.

en 2014 por *Minerita*, que ha trasladado a su apasionada manera de hacer cine muchas de las cualidades de su idealizado protagonista.

ENTREVISTA A RAUL DE LA FUENTE, DIRECTOR

¿Cómo nace *Un día más con vida* y se convierte en coproducción?

Esta película nace aquí, en mi productora Kanaki Films, junto con Amaia Remírez, que es la productora de la película. Es una idea que se nos ocurre a ambos, y desde el minuto uno pensamos que tenía que ser una película que fusionara la animación con la imagen real, imagen documental, y que fuéramos nosotros quienes lideráramos esta coproducción internacional que empezó con Polonia y acabó con la suma de Bélgica y Alemania.

Es la primera vez que haces animación. ¿Por qué surgió esa necesidad?

» Lo vivido en Angola lleva a Kapuściński a cuestionar el papel del corresponsal de guerra, los límites de la imparcialidad periodística y de la implicación en el conflicto.

Fue una primera idea que para mí fue un flechazo, me lo imaginé así. Fue sobre todo a raíz de una escena del libro con ese éxodo forzado de colonos portugueses que rapiñan y meten en cajas todas sus pertenencias como buitres para irse, porque el país se va a independizar y les echan, y quieren llevarse todo lo que puedan antes de la batalla final, aquella imagen que Kapuściński narra en el puerto lleno de cajas de madera que se levantaban como edificios nos pareció tan metafórica y tan surreal a la vez, que pensamos: «Imagínate esto en animación». Inocentemente pensábamos Amaia y yo que en animación podríamos hacer lo que quisiéramos, batallas épicas y escenas oníricas, mil locuras...y luego te das cuenta que no es así. Realmente todo eso está en la película, pero, ¿a qué precio?, pues al de casi una década de trabajo, con una película con un presupuesto de siete millones de euros y una coproducción de cinco países.





Rodar con camaradas

Raúl tenía muy claro cómo iba a ser la imagen de la película de principio a fin. Él está habituado al cine documental, es un cineasta-camarógrafo puro, apasionado por la imagen que vibra frente a él y por el modo de capturarla, al instante, por eso él goza de esa inmediatez, y trabaja al hombro, siempre cerca de sus personajes, con un 35mm como bandera. Yo creo totalmente en eso, y también en el 35mm cercano, pero por mi trayectoria yo lo he puesto casi siempre encima de un trípode, debido al estilo en el que he trabajado hasta ahora con mis compinches, en un entorno de ficción, aunque no exento de un toque documental. Raúl quería esa mezcla en la película, planos rabiosos junto a otros más convencionales, y aparte de nuestra amistad, por eso me llamó para trabajar juntos. Y nos lo pasamos genial rodando como camaradas.

La sombra contra la luz

No participé para nada en la parte de animación, aunque desde nuestras primeras conversaciones teníamos claro que la parte de animación, el tiempo real de la película, desde el que Kapuściński cuenta la historia, debía tener una luz dura, cegadora, de mediodía, la que encuentras en África a la hora de la primera cerveza (Cuca) del día, y por el contra-

rio, los relatos documentales a tiempo pasado de los protagonistas de la historia debían tener una luz crepuscular, ya que estas personas, estos héroes, estaban en la película como sombras de lo que fueron, cuarenta años después, y a los que el tiempo y la historia los colocó en un lugar muy diferente del que partieron, por lo cual, a nivel técnico, nuestra solución fue claramente la sombra contra la luz.

Fotografiar a un héroe

La postura corporal puede decir mucho de una persona, y en el cine, la elección de esa postura lo dice todo. Farrusco es un personaje total, un héroe y a la vez un tipo lleno de contradicciones. En la escena nocturna, Raúl supo desde el principio que tenía que salir de espaldas a cámara, lo cual me pareció perfecto. Es un testimonio histórico, dicho desde atrás. Eso ya desde el principio te está contando muchas cosas. El resto no tiene demasiada importancia. Pusimos un Joker por un ventanuco, un poco de humo de incienso, otro de pitillos del equipo, y unas velas que nos recordaran al Fuego, a la hoguera, y a la maldición que tuvo que vivir este 'jodido' héroe al que respeto por encima de todo.

Gorka Gómez Andreu AEC

Así que a veces pensábamos que por qué no la habíamos hecho en imagen real.

También es cierto que hasta que no tuvimos el primer *teaser* la gente no creía en este proyecto, porque era difícil de explicar, sonaba todo un poco *freaky*. Después, cuando hicimos el primer viaje a Angola y con el primer *teaser*, ya sí, todas las instituciones empezaron a creer en nosotros y se pudo articular el proyecto. Pero con pruebas.

Esta película podría haber sido narrada con actores; de hecho, hay actores para hacer la animación, ya que hicimos captura de movimientos, por eso los movimientos son muy reales. Es un formato que se podría denominar 'documentation', 'animetary',... ¿qué es? Bueno, pues es aquella idea que surgió y que hemos tenido la suerte de estrenar en Cannes y ahora en Donosti con muy buenas reacciones. Un sueño cumplido.

¿Por qué has compartido la dirección?

En un principio, yo iba a ser director y Damian iba a ser director de animación, pero con el paso del tiempo, un proyecto tan complicado y con toda su implicación nos dimos cuenta que merecía la codirección. El modo de trabajo nos llevó a ello y me pareció adecuado. Es una codirección al 50%, las decisiones principales de la película las tomábamos juntos, aunque yo tenía el *final cut* porque el proyecto es mío. A veces distribuíamos el trabajo: estuvimos juntos haciendo los ensayos con los actores, pero luego yo me fui solo a Angola a rodar.

¿Dónde habéis trabajado la parte animada?

Se hizo animación en España, Polonia, Bélgica y Alemania. Ha habido un *workflow* distribuido por diferentes países, y también eso ha sido bastante demencial, el tener equipos de trabajo en cinco países a la vez. El cuartel general estaba en Varsovia.

¿Y qué te ha parecido el trabajo en animación? ¿Repetirás?

Es un poco 'droga dura', en un momento dado llegas a odiarlo y a preguntarte: "¿Por qué me metí en esto?", y luego también engancha. Tenemos otro proyecto ya, y eso que dije que no volvería a hacer animación.

“ Esta película era un reto: Kapuściński decía que el sentido de la vida es cruzar fronteras

Aunque bueno, también dije eso en las minas de Potosí [Bolivia], cuando hice *Minerita* y luego me fui a Mozambique a hacer una historia también de minas. Las cosas importantes duelen y enganchan. Ahora tengo la sensación de misión cumplida, tras tanto tiempo tener la película aquí en Perlak con buena acogida de críticas...

Y también, es que los personajes reales son leyendas, para mí ha sido un auténtico placer conocer a Farrusco, a Luis Alberto y a Artur, contar sus vidas... para mí Farrusco es un Ché Guevara vivo, es una persona alucinante que me llamó desde Angola emocionado. Cuando les enseñé la película en Lisboa antes de Cannes, yo estaba muy nervioso, porque no sabía qué les iba a parecer una adaptación de su vida muy libre, no tan fiel a los hechos exactos. Sin embargo, al acabar la película, Artur se reía, Farrusco lloraba, aplaudieron, nos dieron su bendición. La hija y la viuda de Kapuściński la vieron en Cannes y dijeron que veían a Ri-

EQUIPO TÉCNICO

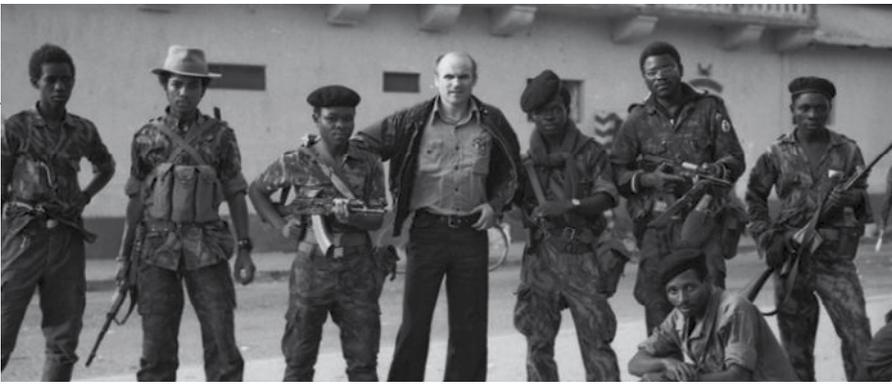
Dirección: Raúl de la Fuente, Damian Nenow

Guión: Raúl de la Fuente, Amaia Remírez

Producción: Amaia Remírez, Jarek Sawko, Ole Wendorff-Ostergaard

Coproducción: Anton Roebben, Eric Goossens, Stefan Schubert, Jorn Radel

Dirección de fotografía: Raúl de la Fuente, Gorka Gómez Andreu



» Para Kapuściński, a quien vemos en la foto de archivo, la guerra civil de Angola pronto deja de ser una guerra más que cubrir. El escritor tiene que lidiar con un conflicto interno, porque se ve incapaz de limitarse a ser un observador pasivo y objetivo de los sucesos que tienen lugar a su alrededor. Siente compasión, afinidad y respeto por las personas cuyas historias quiere contar al mundo.

cardo y que no sabían cómo lo habíamos logrado para que se le reconociera. Yo tampoco lo sé, solo sé que he leído todo lo que escribió, he hablado con mucha gente que le conoció, he ido mucho tiempo tras sus huellas.

FICHA TÉCNICA

Cámara: Red Epic
Ópticas: ARRI/Zeiss Super Speed
Relación de aspecto: 2,35:1

A nivel estético, hay una aproximación hiperreal en la animación y algo más estilizada en las entrevistas. ¿Cómo has trabajado con Gorka, cómo habéis hecho la división del trabajo?

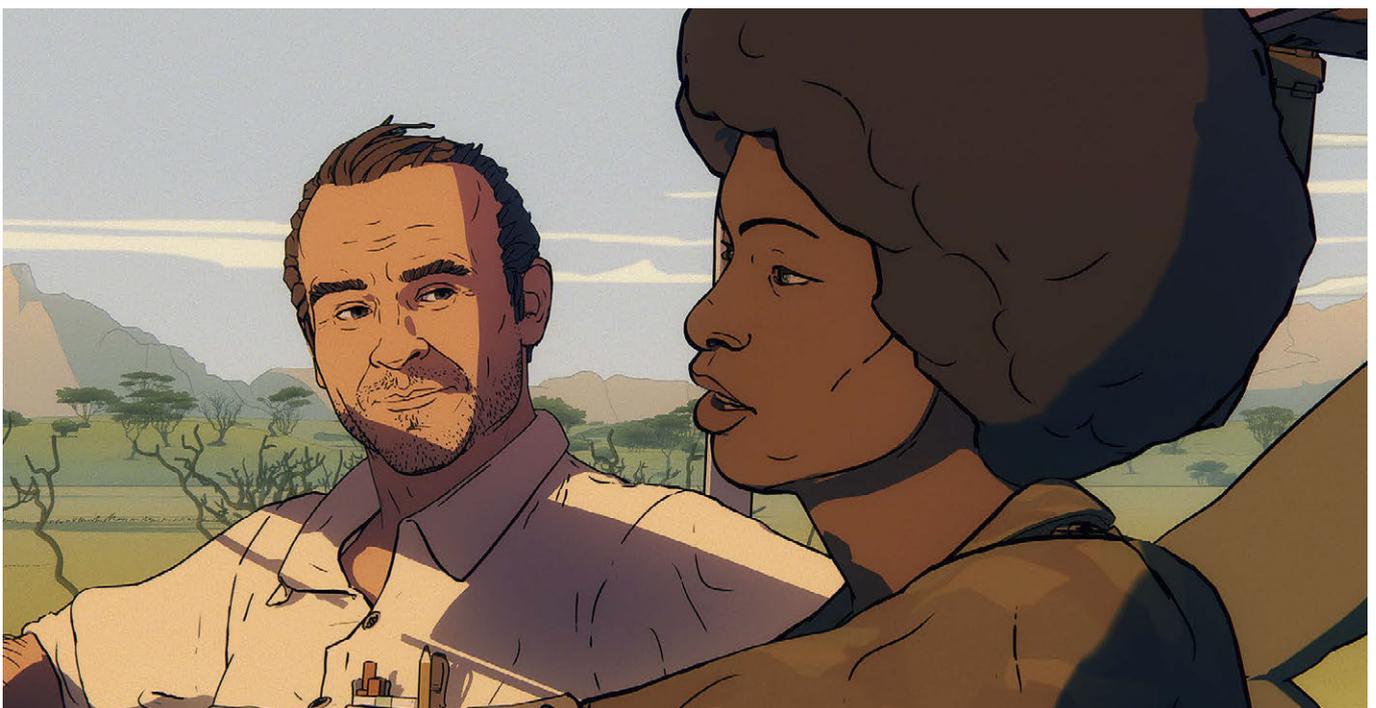
Yo suelo hacer la fotografía de mis películas documentales, pero aquí quería llegar más lejos. Me encanta el trabajo fotográfico de Gorka y me parecía importante que se sumara al equipo. Sé que no es algo habitual, pero como esta película era un reto (Kapuściński decía que el sentido de la vida es cruzar fronteras), nos pareció que por qué no compartir la foto.

El primer viaje a Angola que hicimos, al que Gorka no pudo venir, lo fotografié yo, un viaje de desarrollo, pero hay imágenes de la película que son de aquel tiempo. En 2015 también es-

tuve más tiempo que Gorka, pero sobre todo me apetecía mucho que él fotografiara a los personajes, las entrevistas, en ese trabajo de luz en que él es un maestro (yo tengo un estilo más documental, más salvaje, pero él es un fotógrafo 'de verdad'). En 2011, yo estuve treinta días con Farrusco y no conseguí ni hacerle un buen plano ni entrevistarle. Cuando volvimos Gorka y yo juntos decidimos hacerle la entrevista en su casa, crear un gran plató, iluminar. Ahí le dije a Gorka, y él lo entendió

en seguida, que teníamos que hacer que no viera la cámara, porque si la veía no iba a querer, se iba a bloquear, solo me tenía que ver a mí. Y el encuadre de Farrusco es uno de nuestros favoritos de la película: la cámara está de lado, y la idea del humo y las velas es de Gorka. También, el último plano de la película, de imagen real, con ese niño que corre hacia la cámara, lo hicimos juntos. Fuimos a fotografiar esa playa con el barco hundido, ese Karl Max que aparece hundido, tan metafórico, y nos juntamos con unos críos y se nos ocurrió que vinieran corriendo. Al final nos quedamos solo con uno, en ese plano que para mí engloba todo lo que yo pienso de África, muy simple pero que quizá es el mejor plano que he hecho nunca, y lo he hecho con Gorka, con mi amigo.

» La carismática guerrillera Carlota, fotografiada por el propio Kapuściński, y ambos en versión animada en un fotograma del filme.





LA MUERTE DE UN MÉTODO

El Director de Fotografía Guillermo Granillo AMC AEC realizó en los últimos años, a partir de su propia experiencia y la de colegas a los que entrevistó, un profundo estudio sobre lo que él denominó "El método", es decir, la cinematografía en celuloide. Era el objetivo del cinefotógrafo mexicano "hacer entre todos un buen documento de memoria y que a manera de álbum familiar recordemos al abuelo, que siempre tiene algunas palabras de sabiduría, de buenos recuerdos y de alegrías que nos han llevado por este singular camino". Queremos aplaudir su romántica iniciativa publicando en nuestra sección de la AMC la introducción que dio lugar a casi doscientas páginas de textos.

Se llama método (del griego meta –más allá– y hodos camino o vía para llegar más lejos) al modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado.

En 1887, Hannibal Williston Goodwin utilizó el material como soporte para la película fotográfica, con lo que revolucionó el campo de la fotografía y abrió el camino para el nacimiento del Cine. Es por esa razón que se conoce al cine popularmente como el celuloide. Años más tarde, Kodak se pelearía por la patente.

El celuloide fue usado como soporte cinematográfico hasta el año 1940. A partir de ese año comenzó a usarse triacetato de celulosa, con lo que se evitó el alto peligro de incendios en los cines y en los almacenes de películas. ¿Recuerdan la Cineteca 1982?

El camino del celuloide como método para la obtención de imágenes está aca-

bando, de eso quisiera hablar, no ya con el afán de sostenerlo, defenderlo, conservarlo, pues la maquinaria inmensa del mundo digital está andando a pasos agigantados.

El tiempo se acaba para este material y le da paso a la virtualidad de los datos digitales. Hoy en día, la producción y la proyección de las películas está migrando al mundo digital, cada día hay menos proyectos nativos en el viejo soporte del 35mm, si bien por su naturaleza es de los métodos más eficaces a nivel técnico para la obtención de una imagen, es cara y polutiva a la vez; Kodak está en quiebra, o eso se dice, y la migración, al igual que muchas empresas a los soportes digitales, es un hecho. Quisiera, como muchos fotógrafos, no asistir a sus funerales, quisiera que perdurara el método como un trabajo de excelencia o de élite, para así poder escoger la forma en cómo queremos que se vean nuestras imágenes: a muchos nos siguen

gustando los resultados de estos procesos engorrosos polutivos y en cierta manera inciertos, la fragilidad en cierta forma del proceso y el manejo más humano de la elaboración de una imagen.

Creo yo que cualquier fotógrafo, cineasta, del siglo pasado tiene en su memoria varios recuerdos del celuloide; hay que hacer un legado a las nuevas generaciones del internet y del HD de lo que constituyó esta experiencia creativa, en el manejo de un método que en su momento fue la cúspide de la tecnología en lo que se refiere a la creación de imágenes.

El trabajo digital está dando muy buenos resultados, la calidad de los sensores se está mejorando y los problemas en almacenamiento y postproducción cada vez son menos, la gente que hace cine se acostumbra día a día a trabajar en este nuevo mundo y surgen nuevos puestos de trabajo acomodando los nuevos requerimientos del sistema di-



gital a nuestro quehacer en set en pre y postproducción.

Creo que tenemos que aprender entre todos a diseñar, producir y postproducir con este nuevo método, la comunicación entre el fotógrafo y la producción es de mayor envergadura, pues según qué película tengamos entre manos las decisiones de cómo queremos que se vea al final del día depende no solo del dinero que se invierte en ello, sino de la manera de optimizar esos recursos con toda esta nueva tecnología; qué aparatos usar y cómo usarlos.

No es la idea retrograda de que el cine permanezca tal y como lo hemos venido haciendo, al contrario, es darle su lugar dentro de nuestra historia, y hacer una reflexión de bienvenida a los nuevos métodos y sistemas, que la gente que lo lea conozca nuestras expe-

riencias y anécdotas y se enteren qué es lo que este método nos brindó en su momento, en la búsqueda de dejar en imágenes algo de nuestros sueños, algo de nuestras ideas, algo de nuestra vida. Hoy estamos inmersos en este nuevo mundo, con muchas expectativas y

• Es una experiencia que, si bien no tiene la perfección del digital, posee el error, que nos acerca más a lo humano.

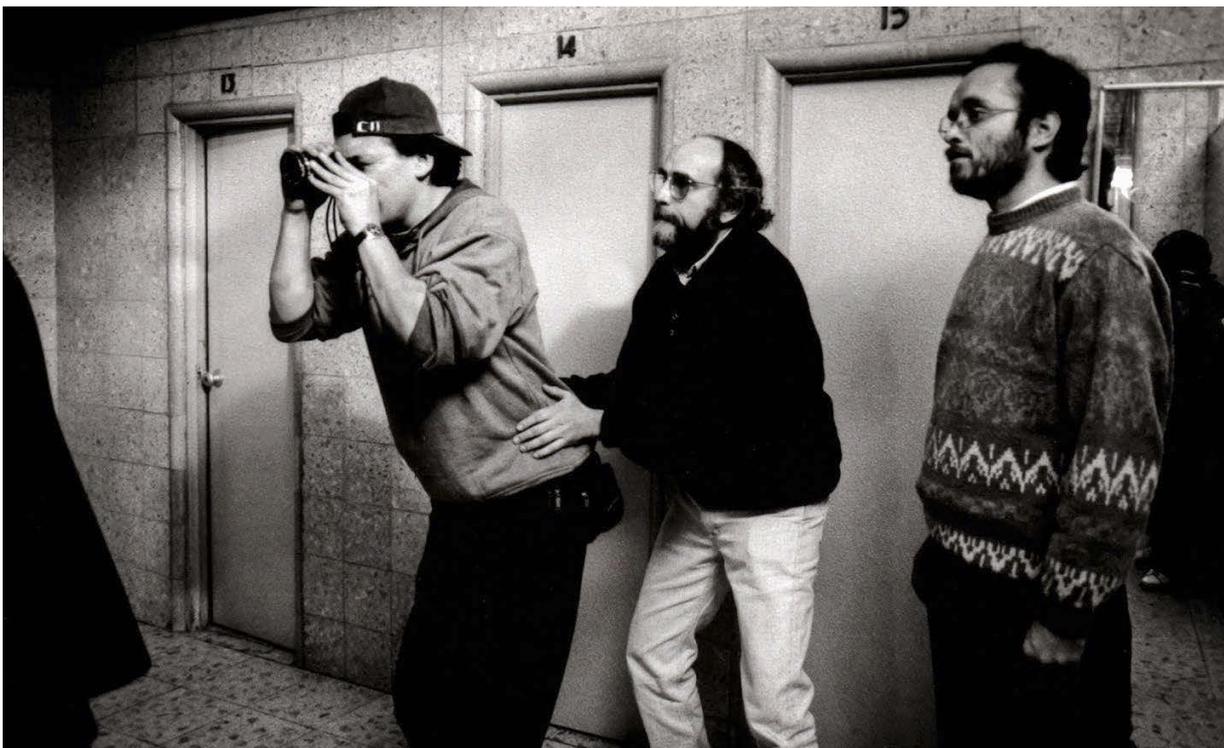
ávidos de aprender a caminar en este nuevo entorno: muy pocos de mis conocidos tienen planes para filmar con celuloide, en nuestro país ya no existen las condiciones para seguir en este camino, así como en las tiendas de

película fotográfica ya no existen ofertas de laboratorio y postproducción de materiales filmados.

Hoy por hoy me sigo maravillando de las imágenes provenientes de un pedazo de celuloide con haluros de plata, es una experiencia que, si bien no tiene la perfección del digital, posee el error, que nos acerca más a lo humano.

Se ha ido perdiendo la mística en el set y creo es de las cosas que hay que recuperar, el respeto por el tiempo en el cual la cámara está corriendo, sean datos o película tenemos que estar conscientes de que ese tiempo es en donde existe la magia y que son instantes que pueden llegar a ser irrepetibles y únicos.

Existe un malentendido muy grande en cuanto a este tema, pues se piensa equivocadamente que el digital nos da la posibilidad de malgastar ese tiempo





y tirar y tirar minutos inservibles que al final se vuelven horas de material sin pulso, sin corazón y sin alma.

Pero no puedo caer en romanticismos y ambigüedades, hoy por hoy las fotografías y las películas pertenecen al mundo del píxel.

Quiero hacerle honor a este viejo método, antes que las miserias del olvido lo arrojen al cajón de los recuerdos. Intentaré darle el lugar que se merece, intentaré buscar mis experiencias más personales con el método, para recordarlo en su nivel, para acordarme de dónde nació mi amor por el cine; yo aprendí el quehacer fotográfico con la película, con los químicos, con el cuarto oscuro, realicé varios de mis trabajos en cine con películas de 16mm y 35mm, y las revelé y dosifiqué el color sin la ayuda del intermedia digital.

La tarea de hoy es aprender de este nuevo mundo y utilizarlo para lo mismo, contar historias, pero creo que los que aprendimos a hacerlo con el celuloide tenemos la misión de integrar ese mundo

en el nuevo, aplicando las formas y normas que teníamos ya que en sí, el quehacer cambia de método, pero no de fondo. Creo que le debemos al celuloide un lugar y creo que antes de que se deje de usar sería bueno como mínimo recordarlo. Intentaré no sin dar brincos en el tiempo platicarles algo de mi mundo y mis recuerdos.

Crónica de un plano secuencia

En mis años de estudiante, ya finalizando la carrera en el CCC, me vi envuelto en un viaje maravilloso, una película con el Maestro Arturo Ripstein. Le llamaron a uno de mis colegas de generación, el fotógrafo Claudio Rocha, para filmar la película *Principio y Fin*, y él a su vez me llamó para ser su operador.

Con las ganas y los sueños a flor de piel y con la ilusión de hacer un filme con un gran director, me lancé a operar la película. Esta, casi en su totalidad, estaba diseñada para rodarse en plano-secuencia, los cuales de por sí complicados subían su nivel de complejidad día

tras día. Llegó el día de hacer el último plano de la película, el plano se pensó para rodarlo con steadicam, pero tenía un grave problema, el steadicam está diseñado para soportar magazines de 400 ft como máximo, pero la duración de la toma exigía un magazine de 1000 ft. Se intentó rodar con el steady, pero el peso vencía al operador, dos veces se intentó hacer así y Arturo decidió que lo tendría que intentar yo cámara en mano. Había que subir varios pisos de escaleras y la acción de los personajes era un complejo deambular por pasillos y cuartos incluyendo el suicidio de cada uno de ellos en diferentes pisos, el trazo escénico era complicado y por la acción de los personajes quedaban muy pocos puntos ciegos para esconderse de la vista de la cámara.

Hicimos algunos ensayos con *viewfinder* para ajustar trazo e iluminación y en el tiempo que ponían luces yo me dediqué a memorizar cada uno de mis pasos, a contar los escalones, a llevar mentalmente la toma con sus curvas, subidas y bajadas, todo esto con un *walkman* de *cassette* con la música del final retumbando en mi cabeza. El sonido tenía que hacerse con un *boom* inalámbrico y la cámara llevaba un control inalámbrico para foco y diafragma, pero solo se podía alimentar uno de los dos, no me acuerdo por qué razón (de hecho, la única falla del plano que es como a la mitad, sucedió al cambiar este control de uno a otro y el diafragma se abre y se cierra involuntariamente, error que se consiguió resolver para la segunda toma).

La primera toma con todo y error está en la película, ya que como muchas veces sucedía con Ripstein, la primera era la buena; además fue muy emotiva, pues al terminar el plano con las



piernas y brazos tembándome y empapado de sudor me abracé a Ripstein y comenzamos a llorar.

Al terminar el día, llegó el productor Alfredo Ripstein y me dijo que me había ganado una semana extra de pago por el plano secuencia.

Para mí fue un honor y una experiencia inolvidable realizar este plano, ya que constituyó, creo, el inicio de una relación que se extendería a lo largo de varias películas con el Maestro Ripstein, y a creer en la magia que envuelve el hacer cine y, sobre todo, me quedó una fijación por hacer cámara en mano.

Esta experiencia que marcó mi vida se la debo al celuloide, a su peso y significado, a tener el tiempo contado de un magazine de 1000 ft, a estar en cuerpo y alma dedicado a conseguir el sueño de hacer cine.

Profundo Carmesí

Después de operar *Principio y Fin*, Ripstein me llamo para hacer *Profundo Carmesí*. El cine de Ripstein siempre me había inspirado, me gustaba lo sórdido de sus historias y el manejo absoluto de sus puestas en escena, sobre todo sus ambientes y el manejo de actores, para mí que en ese entonces me sentía como una esponja, era como tener una clase de maestría con uno de los mejores directores que ha tenido este país, y así lo fue, el Maestro Ripstein me enseñó el mundo de hacer películas en serio, de tener la concentración y el rigor necesario para la creación cinematográfica, me enseñó que el tiempo desde el corre cámara hasta el corte es un tiempo místico, es el tiempo en donde sucede la magia, es un tiempo que se encapsula



y que solo sucede ahí, cada uno de esos momentos hace una cadena de sucesos que nos lleva a contar historias y en donde todos y cada uno de los involucrados tienen una tarea muy específica, con un código muy particular y único. Todos nos embelesábamos con esta mística, a todos nos confería una singu-

dejaba diseñarla para llevarla a cabo, muchos de estos plano-secuencias tenían mucha complejidad, pues implicaban mover objetos, muebles alfombras, poner y quitar rieles del dolly, un gaffer subiendo y bajando con dimmers la luz,... Era realmente un circo lograr estos planos sin ninguna falla, muchas

• Se ha ido perdiendo la mística en el set, creo que es de las cosas que hay que recuperar.

lar importancia, desde el primero hasta el último que había tenido algo que ver en la creación de ese momento, nos involucraba y nos hacía formar parte de ese espacio - tiempo, lo que daba como resultado una mística para trabajar y entregar todo a cada instante.

La película estaba diseñada para realizarse en puros plano-secuencias. El maestro agarraba la cámara y se ponía a encuadrar y a decidir los movimientos, una vez que planteaba la toma nos

veces filmábamos 3 planos en un día, o solo uno, lo que es muy poco en cantidad pero realmente el nivel de exigencia era bestial, muy divertido por cierto, pues cada día era un reto nuevo, que todo el equipo se congratulaba en resolver y llevar a buen término. La película quedó bellísima, me marcó para toda la vida, en lo profesional y particularmente en lo emocional existió un antes y un después, me di cuenta de lo que podía lograr con la fotografía y me abrió un camino fastuoso para mi conocimiento personal.

Esta mística de la que hablo la trato de aplicar a mis proyectos, intento buscar la concentración necesaria para dotar a nuestro quehacer un sentido estético, distanciarme de nuestro caos cotidiano, y otorgarle su tiempo, para sentir que lo que hacemos no solo es un producto carente de fondo, dotarlo un poco de alma, de cuerpo y de ideas. Esta mística y este amor por el espacio y el tiempo encapsulados en una toma ha sido el motor para seguirme levantando a crear imágenes todos los días y a repetirme lo afortunado que he sido al escoger este trabajo, gracias a este maravilloso invento llamado celuloide.



Un SSIFF con mucha luz



• La AEC celebró su 25 aniversario en el marco del Festival de Cine de San Sebastián (66SSIFF), certamen que les vio nacer como asociación hace ya un cuarto de siglo. En la asamblea que allí tuvo lugar se tomaron dos decisiones históricas: una de ellas fue el cambio de nombre, actualizado a 'Asociación Española de Directoras y Directores de Fotografía', y la segunda, la elección por mayoría absoluta y por vez primera en la historia de la AEC de una mujer como Presidenta de la asociación. Teresa Medina capitanea así una etapa decisiva y emocionante de renovación y apertura de la sociedad, cuya primera parada es la organización de la segunda edición del Microsalón AEC España.

La luz de San Sebastián

Dentro de las actividades programadas por la Asociación Española de Directoras y Directores de Fotografía para conmemorar su vigésimo quinto aniversario, el rodaje del cortometraje *La Luz de San Sebastián* consistió en un equipo formado por voluntarios de la AEC que se encargó de capturar la luz de los lugares más emblemáticos de San Sebastián con cámaras y ópticas *full frame* de Canon, ARRI, Sony, Sigma y Zeiss facilitadas por los miembros protectores de la asociación. La actividad fue programada y producida por FTFcam.

Los equipos rodaron durante dos días y retrataron San Sebastián y sus gentes a diferentes horas del día y de la noche, rodaje que afortunadamente disfrutó de unas estupendas jornadas de sol y cielos abiertos, aderezadas por el bullicio y color que proporciona a la ya de por sí bella ciudad la celebración del Donostia Zinemaldia.

Con el material conseguido, por un lado, se realizarán demos de los fabricantes en el Microsalón AEC, este mes de diciembre en la ECAM. Además, Cristina Trenas montará el cortometraje *La luz de San Sebastián*. Cristina se encargó también de coordinar a los cinco equipos en las



» Algunos de los integrantes del equipo de rodaje *full frame* en San Sebastián.

cinco zonas de grabación (Gros, Ondarreta, Puerto, la Playa de la Concha y Cristina Enea) que abarcaron toda la ciudad, con jornadas completas que cubrieron desde el amanecer y despertar de la ciudad hasta la noche cerrada.

Los equipos de rodaje se intercambiaron durante los dos días. Las configuraciones *full frame* con las que se trabajó fueron las siguientes:

- Arri Alexa LF con ópticas Signature Prime.
- Canon C700 Full Frame con ópticas Canon Full Frame.
- Ópticas Sigma con cámara Sony Venice.



» Tres fotogramas del material rodado para el cortometraje *La luz de San Sebastián*.

- Sony Venice con ópticas Cooke S7i.
- Arri Alexa LF Ocon ópticas Zeiss Supreme Prime.

Composición de equipos del día 25:

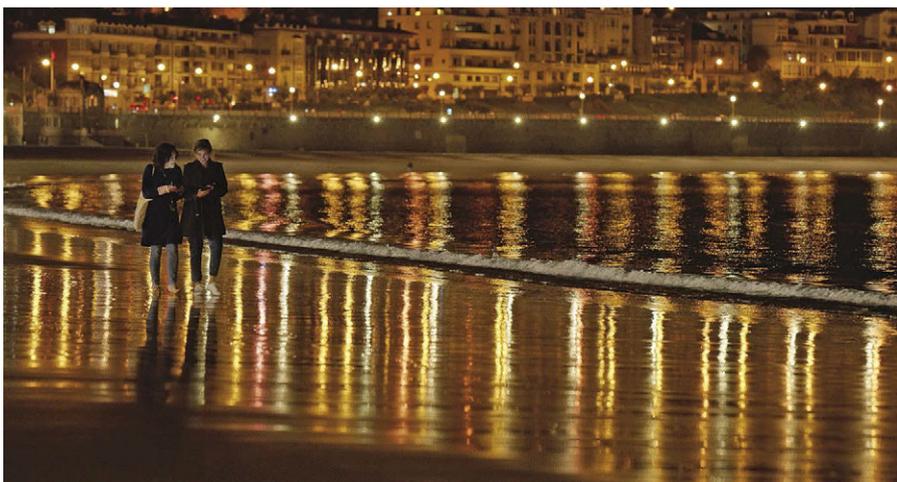
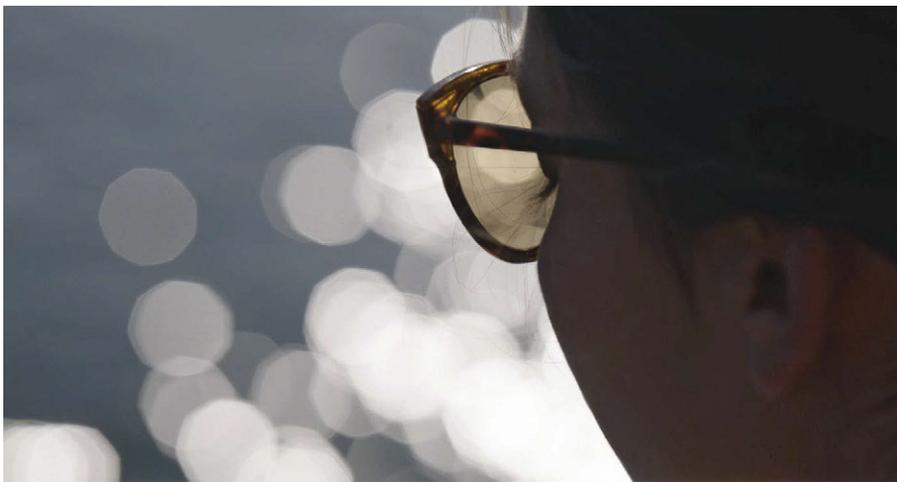
- Juan Carlos Gómez, Tote Trenas y María Lacasa.
- Alfonso Parra, José Val Bal e Ismael Blanco.
- Cristina Trenas, Rafa Bolaños, David Matt y Miguel Ángel Gil.
- Andreu Rebés, Rafa Roche, Alfonso Deus y Lucía Muriel.
- Juan Fernández, Pedro Fernández, Ona Isart y Daniel Fernández.

Composición de equipos del día 26:

- Cristina Trenas, Alfonso Parra e Ismael Blanco.
- Rafael Bolaños, Tote Trenas, David Matt y Miguel Ángel Gil.
- Juan Fernández, Daniel Fernández y Lucía Muriel.
- Tote Trenas, Rafa Roche, Ona Isart y María Lacasa.
- Juan Carlos Gómez, Andreu Rebés, José Val Bal, Pedro Fernández y Alfonso Deus.

Asamblea y Elecciones

La Asamblea General Ordinaria con elecciones a la Presidencia de la AEC tuvo lugar el miércoles 26 de septiembre en el Hotel Silken Amara Plaza de San Sebastián. En rigurosa votación de todos los miembros allí reunidos (y quienes facilitaron su voto previamente



te por correo), se decidió cambiar el nombre de la asociación. Del engorroso 'Asociación Española de Autores de Obras Fotográficas Cinematográficas' se ha pasado a uno, quizá no menos largo, pero sí más adecuado e inclusivo: 'Asociación Española de Directoras y Directores de Fotografía'.

La renovación, tan necesaria como inesperada, de la Junta Directiva y de su Presidencia, ha sido aplaudida tanto por los miembros protectores, como por los directores y directoras miembros de la AEC, y festejada por todos en la Copa de la Industria del festival. Dos presentaciones técnicas y un acto institucional dieron por finalizados los actos conmemorativos del 25 aniversario



» Núria Roldós (izquierda) y Teresa Medina (derecha), Vicepresidenta y Presidenta de AEC, durante el cóctel patrocinado por Fujifilm en el Hotel Londres. Fotografía de Rafael Bolaños AEC.

sario de AEC. Por la mañana, Sony presentó la última versión de su cámara Sony Venice 2.0, así como un *hands on* de los últimos productos y novedades presentados en la feria IBC. Y por la tarde, VCI y Filmlight ofrecían el ARRI HDR Academy Master Class.

Entre un evento y otro tuvo lugar en el Hotel Londres el acto central de la presencia de la asociación en San Sebastián. Un acto institucional con intervenciones de Tote Trenas, primer presidente de la AEC, Enrique Cerezo, presidente de EGEDA, Mariano Barroso, presidente de la Academia de Cine y Andrés Torres, presidente saliente de la AEC, quien además hizo entrega del Bronce AEC a José Luis Rebordinos, director del Festival de San Sebastián, por el apoyo del certamen durante todos estos años a la sociedad.

La nueva presidenta electa de la AEC, Teresa Medina, despidió el acto con una mirada al futuro y dio paso a un emotivo video en el que pudimos ver un resumen de las cenas de la AEC-Fujifilm en las que se premia habitual-

mente a profesionales del departamento de cámara que, aunque no suelen estar en un palmarés, merecen un reconocimiento a su carrera.

Al finalizar todas las intervenciones, Fujifilm ofreció un cóctel a los asistentes, durante el cual los monitores proyectaban un montaje de imágenes de estos 25 años, con clips de películas y rodajes de los Miembros de la AEC.

Teresa Medina hace historia como primera Presidenta de AEC

Pasada la resaca de la victoria, una vez manos a la obra con su nuevo cargo y ya en plena organización del Microsalón 2018, Teresa Medina nos concedió una entrevista en la que nos contó cuál es la hoja de ruta para los próximos meses de la renovada junta directiva.

¿Cómo afrontas la presidencia de la AEC?

Con muchas ganas, porque ha sido una elección personal: yo me propuse como candidata y después los

miembros me votaron mayoritariamente.

¿Cuáles son tus principales objetivos para esta nueva etapa?

Me gustaría que la AEC recuperara su sello, a nivel de calidad, de prestigio, y aumentara su difusión internacional. ¿Cómo conseguirlo? Trabajando más hacia fuera.

¿Qué va a ofrecer la nueva AEC a sus miembros?

En esta etapa de cambio y apertura de la asociación, vamos a lanzar una página web dinámica y actualizada donde todos los trabajos de nuestros miembros tengan cabida. Además, promocionaremos la trayectoria de cada uno de ellos a través de nuestras redes sociales, incluso ellos podrán gestionar Instagram a turnos, del mismo modo que ya se hace desde otros colectivos, facilitando así la pluralidad de voces.

Por otro lado, nuestros miembros protectores también tendrán mayor expo-



» Teresa Medina posa en el exterior del Kursaal con las integrantes del colectivo Directoras de Fotografía.

sición en nuestra web: queremos crear un entorno de diálogo y comunicación entre empresas y profesionales. Finalmente, para todos nosotros, para toda la industria realmente, estamos trabajando muy duro para que esta segunda edición del Microsalón sea memorable.

Uno de tus primeros logros es conseguir que entre los nuevos socios haya un alto porcentaje de mujeres directoras de fotografía (venimos de una AEC con solo cuatro asociadas). Vuestra asamblea coincidió con la presentación del colectivo Directoras de Fotografía,

Es cierto que se aplaude el cambio (más de las tres cuartas partes votaron por tu candidatura), pero hay una lucha más compleja de género, y es la del micromachismo interiorizado en nuestra cultura a todos los niveles, también en el cine.

Sí. Y de hecho me encuentro con gente muy cercana a mí que cuando me habla de las mujeres me dice: “Esta es una mujer sin cargas familiares, no tiene hijos”. Ahí habla el patriarcado, nunca he escuchado que un hombre vaya sin cargas familiares.

En la AEC, ahora mismo hay más mujeres que hombres en la Junta Directiva,

ganas de poder compartir cosas que hemos visto en otras expos, como las de la AFC y la BSC, que son grandes referentes para nosotros, y de hecho, si el año pasado la asociación invitada para la *Carte Blanche* fue la francesa, este año tenemos el honor de recibir a la British Society of Cinematographers.

Entre las novedades tendremos el Lens Bar, exhibiremos tecnología cinematográfica que nunca antes se ha mostrado en España, contaremos con dos salas de proyecciones con ponencias muy interesantes, una conferencia del maestro José Luis Alcaine, y muchas cosas más, como el sello AEC, que iremos desvelando en los próximos días.

Este Microsalón para nosotros significa apertura. Si la primera edición consistía en que la AEC se abriera hacia España, ahora es AEC España hacia el mundo. Y esa apertura también es transversal, ya que la asociación ahora tiene una vocación más inclusiva, queremos generar un espacio donde también puedan entrar otros colectivos.

Entonces, ¿para quién puede resultar interesante esta edición del Microsalón?

Va a ser un fin de semana muy interesante para todos, porque va a ser casi como una fiesta del cine. Invitamos a productores, guionistas, distribuidores, montadores, músicos, actores,...todo el mundo está invitado, ya que va a ser una fiesta de la industria en torno a la imagen, porque sin imagen seríamos radio, no cine. Somos la esencia del cine, y es muy bonito celebrarlo.

“No es solo un cambio de género, es un cambio generacional”

del que hablamos también en este artículo. En ese sentido, ¿has tenido ya en tu cargo trabas de algún tipo por ser mujer? ¿Vas a utilizar esta presidencia para trabajar a favor de la equidad de género?

Por ser mujer ya estoy teniendo problemas. Cuando digo que soy la presidenta de la AEC, me dicen: “¿Y entonces con quién hablo?”. Hay una gran dificultad, y es un problema generacional. No es que tenga que haber un cambio de género, es que tiene que haber un cambio generacional. Hay mucha gente de las nuevas generaciones que ve esta apertura, la admite y la aplaude, de hecho era lo que estaban esperando, pero hay mucha gente que no, que ni siquiera me ve en el cargo.

con cinco mujeres más la Vicepresidenta y cinco hombres. Debemos admitir a un hombre más para que haya paridad. Y creo que tengo el mejor equipo del mundo, gente despierta y con ganas de participar y de trabajar. Eso es lo que me vale, me da igual el género, el género está en la cabeza y en el corazón.

Tenemos a la vuelta de la esquina la celebración del II Microsalón AEC (14 y 15 de diciembre en la ECAM). ¿Puedes avanzar algo respecto a la programación y los objetivos de esta segunda edición?

Este nuevo equipo que hemos formado en la Junta estamos muy ilusionados con este evento, porque vamos a traer muchas novedades, tenemos muchas



Presentación del colectivo Directoras de Fotografía en el 66SSIFF

El 66SSIFF acogió además la presentación de la asociación Directoras de Fotografía, un colectivo de 21 mujeres que trabajan nacional e internacionalmente como DoP. Su finalidad es adoptar un compromiso para hacer de la industria un espacio más inclusivo, diverso y comprometido con la igualdad de género y para visibilizar el trabajo de las profesionales.

El colectivo anima a todas las directoras de fotografía a que se unan a esta iniciativa con el objetivo de reafirmar la existencia de un gran número de profesionales mujeres en el sector y lograr el merecido reconocimiento profesional.

La asociación se crea por la necesidad de unir a todas las mujeres directoras de fotografía del país y así lograr visibilizarlas ante el sector y la opinión pública. El objetivo es que la web sea un lugar de referencia para los profesionales del sector al buscar una directora de fotografía para sus proyectos, además de adoptar un compromiso para hacer de la industria cinematográfica un espacio más inclusivo, diverso y comprometido con la igualdad.

Las referencias del colectivo son las pioneras Cinematographers XX, fundada por Autumn Eakins en 2016; las Iluminatrix, con base en el Reino Unido, así como Cinematograpinnen en Alemania y DAFB en Brasil. Grupos aliados pero que operan por separado.

La Acción del colectivo es la de la creación de una web para mostrar el trabajo audiovisual de las profesionales, activar un *networking* para facilitar la información de la actividad en la profesión y promover la igualdad de género en todas las plataformas vinculadas con el audiovisual, así como festivales y escuelas.

El colectivo ayuda a empoderar a la mujer y a sensibilizar a las personas en una causa actual que afecta a toda la sociedad: la necesidad de paridad en una sociedad donde la mayoría de los cargos de poder político, económico, científico y artístico siguen lidiados por hombres.

Se trata de un grupo heterogéneo con sentimientos y pensamientos dispares que quiere hacer visible su trabajo y profesionalidad, para que en un futuro no sean una excepción dentro de la profesión. Objetivos:

VISIBILIDAD:

Creer en número de profesionales en el colectivo y visibilizar que hay muchas mujeres directoras de fotografía con talento.

Conseguir que el Colectivo sea un referente, que llegue a todos los medios, productores y profesionales del sector.

IGUALDAD:

Conseguir la paridad en la profesión y difundir la visión de la mujer en el audiovisual.



ARRI Academy HDR Master Class

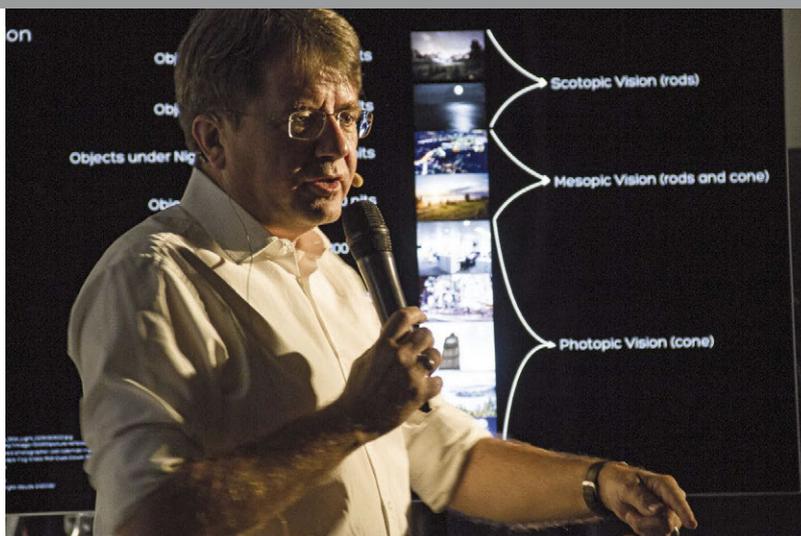
AUTOR: PABLO ROSSO AEC

En el marco del 66 Festival Internacional de Cine de San Sebastián se realizó un evento organizado por ARRI / VCI y Filmlight dedicado a exhibir las características principales del nuevo sistema de cámara Large Format de ARRI, así como los sistemas de visualización y postproducción en HDR de Filmlight. Por parte de ARRI, presentando la cámara y ópticas, contamos con la presencia de Henning Rädlein y Johan Meunier, y el encargado del sistema de luces fue Mathis Ritcher. Por parte de Filmlight, Daniele Siragusano presentó el sistema de gestión de color HDR y Paulino Fernández, de Luciérnaga Color, estuvo a los mandos del Baselight 1 con un panel Slate para corrección de color, y para la creación del *look* en cámara se utilizó un Prelight conectado por WiFi a la Alexa LF. Los monitores usados fueron un Sony X300 de 1000 nits para monitorizado crítico y dos monitores LG Oled de 600 nits y 65 pulgadas para el público. El equipo *full frame* constaba de un cuerpo de cámara Alexa LF y un juego de ópticas Signature Prime. Como complemento, X-Rite cedió la nueva ColorChecker Video XL, una carta extra grande de referencia para agilizar la corrección de color. Durante la *master class*, se rodaron imágenes con distintas configuraciones en un set construido para el evento por la directora de arte Susana Seguro, iluminado con material ARRI Lighting, SkyPanel-C (luz suave RGB) y L-Series-C (luz puntual con lente Fresnel RGB), todas ellas comandadas de manera inalámbrica desde un iPad con la nueva aplicación Stellar, también de ARRI, que permite el control total de intensidad y color. Finalmente, pudimos comprobar las enormes diferencias que proporciona el HDR en un etalonaje *ad hoc* que realizó Paulino Fernández del vídeo test del sistema LF que el DoP Rafael Bolaños AEC realizó para Camera & Light #98. La iluminación del set y el rodaje de las imágenes estuvo a cargo del director de fotografía Pablo Rosso AEC, quien nos ofrece un resumen a continuación de las conclusiones más relevantes de la *master class*.

La implantación del conjunto HDR- Gran Formato es, desde el cambio del SD al HD, el nuevo gran paso evolutivo en la imagen digital en movimiento. En mi opinión, es infinitamente más

notable que el paso de HD a 4K (este último, por supuesto, muy bienvenido). Para defender esta afirmación –que es una opinión personal– propongo un ejemplo que escuché recientemente: entramos a una gran superficie comercial

y vemos a lo lejos un muro lleno de televisores. Desde la distancia es imposible distinguir las unidades HD de las unidades 4K, sin embargo, las veamos desde donde las veamos, identificamos desde el primer vistazo las unidades HDR.



Pero vamos por partes. Ante todo, para evitar malos entendidos, hay que diferenciar el HDR en sistemas de fotografía fija, destinado a ser impreso o exhibido en pantallas corrientes, que lo que hace es comprimir el rango dinámico de la imagen real mediante diferentes exposiciones (una o varias tomas para las altas luces y otras para las sombras, para después combinarlas en una sola, con lo que se procede a un ‘acortamiento’ del intervalo tonal de la imagen original –por ejemplo, un cielo a contraluz y la sombra de un árbol–). Por el contrario, y dejando de lado algún fallido intento de aplicar lo anterior a la imagen en movimiento, que casi nunca funciona porque cada fotograma es el resultado de dos exposiciones sucesivas, con lo que cualquier movimiento se convierte en insoportables artefactos, el HDR en vídeo/cine expande el rango dinámico exhibido, aproximando el intervalo tonal de la imagen resultante al de la imagen original. De este modo, se puede entender el HDR como una ampliación por debajo y por arriba de los valores medios de luminancia de la imagen exhibida, resultando, por ejemplo, en una separación visible entre el ‘blanco difuso’ (el objeto que más luz puede reflejar en una escena –pongamos por caso, una camisa blanca–) y las reflexiones especulares (por ejemplo, el sol reflejado en una superficie pulida). Todo esto viene acompañado con una mejora importantísima en la capacidad de reproducción del color. Se abandona la norma BT-709 y se pasa

» El set visto desde la mesa de etalonaje en Baselight. Fotografía de David Matt.

a la BT-2020, mediante una profundidad de color de 10 o 12 bits, según el caso. Se incorpora así el concepto WCG (Wide Color Gamut).

Con todo esto, los sistemas de exhibición por fin se están poniendo a la altura de los de captación, que estaban siendo muy superiores a estos, y de paso se empiezan a aproximar algo más a la capacidad de nuestro sistema de visión, cosa que por otra parte es prácticamente imposible de emular, ya que este sistema es dinámico y adaptativo, haciendo una continua acomodación del iris y leyendo la imagen por partes para finalmente armar el puzzle en nuestro cerebro.

Las cámaras digitales hoy pueden manejar unos 14 stops de latitud. Los sistemas de exhibición SDR (Standard Dynamic Range), hasta ahora, raramente pueden mostrar más de 7. Además, hoy por hoy las intensidades

» Henning Rädlein de ARRI. Fotografía de David Matt.

luminosas máximas de las pantallas van desde los 46 nits (un nit equivale a una candela por metro cuadrado) en las salas de cine (eso con proyectores en buenas condiciones) y los 100 nits en los televisores.

Con los nuevos sistemas HDR actualmente se trabaja para llegar desde los 600 nits en monitores Oled hasta los 10000 nits en monitores especiales y llegará a los 108 nits en cines con proyector. Samsung empieza a equipar salas de cine con el sistema Onyx Cinema Led que usa pantallas emisivas, sin necesidad de proyector y una gran luminosidad –aunque, de momento, tengo mis dudas en cuanto a textura de la imagen se refiere (y aquí hablo por informaciones recibidas, ya que no lo he visto en persona), estoy convencido de que más pronto que tarde todas las salas estarán equipadas con sistemas parecidos–.

Cinematografía en HDR/LF

Todo lo expuesto hasta ahora implica que se impone un profundo aprendizaje del uso de la herramienta, ya que hasta ahora estamos acostumbrados a, por ejemplo, componer con masas ‘reventadas’ de blanco en cielos o ventanas, o ‘agujeros negros’ en zonas oscuras, algo que en HDR se comportará de distinta manera, y donde funcionaba un ‘pelotazo’ o un negro profundo ahora habrá que estar atentos a ello, ya



que habrá más detalle donde habitualmente no había. Igualmente ocurre con el WCG: donde hasta ahora, por ejemplo, para reforzar la luz de una lámpara que está en cuadro poníamos un aparato con un color aproximado, ahora será mucho más crítico, ya que al haber mucha mayor “resolución de color” cualquier sutil variación será notable.

En cuanto a los sistemas *full frame* en general y la ARRI Alexa LF y las Signature Prime en particular, pienso que estamos de enhorabuena.

Hasta ahora arrastramos las restricciones ‘espaciales’ de la cinematografía analógica. Hoy, al regresar al formato Leica (aproximadamente), usado durante más de 100 años en la fotografía fija y por lo tanto tan familiar para nosotros, podemos disfrutar de

enfoque de nuestra visión por delante y por detrás de lo que estamos enfocando, aunque estemos mirando con un solo ojo.

El sistema LF participa de unas características ópticas que realzan este tipo de herramientas de la percepción. El tamaño del conjunto óptica/sensor de la LF no solo tiene las ventajas arriba expuestas: al haber mayor resolución, contrariamente a lo que se suele creer, el resultado es mayor suavidad. Pensemos en el típico ‘diente de sierra’ en las líneas diagonales. A una misma línea diagonal, si la capturamos en SD tendrá unos dientes mayores que si la capturamos en HD, y a su vez los dientes serán aún menores si la capturamos en 4K.

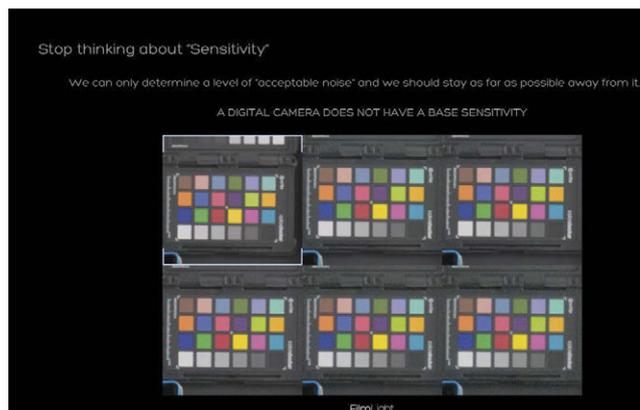
Utilizando cuidadosamente la profundidad de foco, la perspectiva y

También, por esta misma razón, hay que ser muy cuidadosos a la hora de exponer: al tener el conjunto un alto MTF, el posible ruido de la imagen puede verse potenciado al definirse más, con lo que, en principio, es conveniente exponer la señal lo más lejos posible del umbral de ruido (por supuesto, siempre atentos al *clipping point* de la cámara) ya que sabemos que la mejor relación señal/ruido está, lógicamente, en la zona alta de la señal (salvo que pretendamos hacer un uso creativo de estos asuntos, claro).

En el caso que nos ocupa –el cine– la mayor parte del tiempo estaremos pendientes de rostros en planos más o menos cortos y esos rostros y sus tonos piel (que, de hecho, el BT-709 soporta perfectamente, aunque ahora, por supuesto, podremos manejar



» Cortesía Filmlight



características ópticas como la profundidad de foco o la perspectiva (asuntos independientes del tamaño y las condiciones de la exhibición: podemos ver en la pantalla del móvil algo rodado en gran formato, con poquísima profundidad de campo o con una singular perspectiva, y seguirá manteniendo todas esas características).

Nuestra interpretación de la visión, en algunos aspectos, es aprendida. Por ejemplo, temas como la percepción de la profundidad. Sabemos que nuestra visión se basa en un sistema óptico bidimensional y que mediante la estereoscopia percibimos el mundo en tres dimensiones, pero no solo es la visión estereoscópica lo que nos permite percibir la profundidad de las cosas. Hay otras pistas importantísimas, como la perspectiva de lo observado o el des-

la resolución, podremos conseguir una imagen sumamente suave si es nuestra intención. Unido a esto, la cámara ARRI Alexa LF, al tener el mismo sensor que el resto de las Alexa, tiene las mismas magníficas características que estas, pero al ser el doble de grande, el tamaño relativo del ruido es la mitad, lo que contribuye a la cremosidad y suavidad del conjunto. Esto es interesante porque el sistema HDR, al gozar de más contraste, da como ‘efecto colateral’ una subida del MTF (Modulation Transfer Function, lo que se traduce en una alta capacidad de mantener el contraste en altas frecuencias espaciales) en todo el sistema –más en los monitores que en proyección–, con el consiguiente aumento de la dureza de la imagen.

con mayor sutileza y precisión) son nuestra referencia por cultura y por nuestra propia naturaleza. Lo que se amplía notablemente es la posibilidad de manejo de todo el entorno de esos rostros.

El sistema HDR/LF en su conjunto, es una gran noticia. Es una ampliación notable de las posibilidades en la creación de imágenes y un poderoso conjunto de herramientas que tendremos que aprender a usar (y que seguro nos dará más de un dolor de cabeza). Estamos en un momento, de algún modo, similar a cuando se pasó del cine mudo al sonoro, o del blanco y negro al color o del analógico al digital.

Me gusta preguntarme qué opinarían artistas como Leonardo, Rembrandt o Sorolla (esas pieles mojadas o esa arena brillando al sol). Qué harían con esto.

SUMENDIA

MIGUEL ÁNGEL JIMÉNEZ

La actriz Emma Suárez protagoniza *Sumendia* (Volcán en Euskera), película dirigida por Miguel Ángel Jiménez que se está rodando en la isla griega de Nisyros. La película es una coproducción entre Heretic, con sede en Atenas, y Kinoskopik Film Produktion de España. Luis de Oza y Javier Arsuaga son productores ejecutivos. El proyecto se beneficiará del nuevo sistema de ayudas griego que se lanzó en abril. *Sumendia* trata sobre una mujer que recibe noticias que cambian su vida y decide realizar un viaje con sus amigos más cercanos a las islas griegas. El actor griego Akilas Karazisis y el vasco Gaizka Ugarte también forman parte del elenco. El filme se rodará principalmente en Nisyros, así como en localizaciones de Kos, Atenas y Bilbao. Miguel Ángel Jiménez



coescribió el guión junto a Luis Moya Redrado y Koldo Gamboa Gangoi.

El proyecto cuenta con el respaldo de Eurimages, el Gobierno Vasco, ETB, el Centro de Cine Griego y Ekome.

El director de fotografía y parte de Kinoskopik es Gorka Gómez Andreu AEC, quien está rodando con la cámara Alexa Classic, lentes Cooke S4 y Zoom Canon 30-105mm.

LA PEQUEÑA SUIZA

KEPA SOJO

La pequeña Suiza, segundo largometraje del director vasco Kepa Sojo, comenzó su rodaje en Álava el pasado 17 de octubre.

El reparto del *film* cuenta con Maggie Civantos, Jon Plazaola, Ingrid García-Jonsson, Secun de la Rosa, Enrique Villén, Karra Elejalde, Ramón Barea, Lander Otaola, Mikel Losada, Maribel Salas, Kandido Uranga, Iñigo Salinero y Susana Soletto. También estará en la película el actor portugués Pepe Rapazote.

La cinta cuenta las peripecias de los habitantes de un imaginario pueblo castellano enclavado en el centro del País Vasco llamado Tellería, que desea, tras 700 años de historia, pasar a ser parte del territorio vasco. Tras la negativa del gobierno de esta última

comunidad a que la localidad pase a su territorio, un curioso hallazgo en el santuario del pueblo originará que los osados habitantes de Tellería pidan su anexión a Suiza.

El rodaje se llevará a cabo durante siete semanas en las localidades alavesas de Artziniega, Aiara-Ayala, Laudio-Llodio y la capital alavesa Vitoria-Gasteiz, así como en las localidades vizcaínas de Orozko y Abadiño. El pueblo de Artziniega será el alter ego de la imaginaria Tellería.

El filme está producido por Nadie es perfecto (Kiko Martínez), en coproducción con Kuttuna Filmak y la portuguesa Stopline Films. La película, participada por RTVE, será distribuida por Entertainment One.

Kenneth Oribe firma la fotografía, rodando con ARRI Alexa Mini, XT y ópticas Cooke s4, en un *aspect ratio* de 2,39:1.



AMOR EN POLVO

JUANJO MOSCARDÓ

Ha finalizado el rodaje de *Amor en polvo*, comedia dirigida por Juanjo Moscardó Rius y Suso Imbernón, con guión coescrito por María Mínguez, María Laura Gargarella y el propio Moscardó, y protagonizada por Macarena Gómez, Enrique Arce, Luis Miguel Seguí y Lorena López.

La película está producida por Kiko Martínez, con su compañía Nadie es Perfecto, y Juanjo Moscardó Rius a través de su productora Cosabona Films, con la colaboración de IVAC (Institut Valencià de Cultura), À Punt Media, y la red social Wyyld. El rodaje comenzó el 3 de Julio, desarrollándose en diferentes localizaciones de Valencia.

En *Amor en polvo*, Pablo y Blanca han decidido iniciarse en el intercambio de parejas desobedeciendo la primera norma fundamental: no hacerlo si estás en crisis. Para ello, llaman a dos de sus amigos solteros, Mía y Lucas, desobedeciendo también la segunda norma: hacerlo siempre con otra pareja. La película trata en clave de humor sobre la difícil misión de organizar tu vida cuando los cuarenta llaman a tu puerta. El director de fotografía de esta película ha sido Guillem Oliver, quien ha utilizado durante el rodaje dos Panasonic AU-EVA1 con un juego de ópticas Canon CN-E.



EL SILENCIO DEL PANTANO

MARC VIGIL

El thriller *El silencio del pantano*, que ha comenzado su rodaje en Valencia, donde continuará hasta noviembre, está siendo dirigido por Marc Vigil y fotografiado por Isaac Vila. La película está basada en la novela homónima de Juanjo Braulio y producida por Zeta Cinema.

La novela de Juanjo Braulio narra una trama que se inicia con el hallazgo de un cadáver en un recodo del río Turia, en Valencia. El asesino parece haber recreado un antiguo ritual romano reservado a los reos culpables de parricidio. El crimen salpicará a los poderosos de la sociedad valenciana, que pronto dejarán al descubierto el pantano silencioso, símbolo de la decadencia y la corrupción, sobre el que se alza la ciudad. La investigación sacará a la luz episodios oscuros del pasado.



El actor Pedro Alonso interpreta al escritor y experiodista Q. Acompañan a Alonso las actrices Maite Sandoval, Carmina Barrios y Zaira Romero.

El silencio del pantano es el primer largometraje de Marc Vigil. Carlos de Pando firma junto a Sara Antuña la adaptación del libro a la gran pantalla. La fotografía está a cargo de Isaac Vila. Isaac está rodando con la cámara Alexa LF y ópticas Cooke s7, en formato 2,35:1. Guillermo Vázquez e Hiram Ríos acompañan a Isaac en el equipo de cámara, y David Heras y Carlos Puchol están a cargo de los efectos visuales.

El rodaje se alargará hasta el mes de noviembre en localizaciones de la ciudad de Valencia.

VIVIR DOS VECES

MARÍA RIPOLL

El rodaje de *Vivir dos veces*, una comedia protagonizada por Oscar Martínez, Inma Cuesta, Mafalda Carbonell y Nacho López se desarrollará durante siete semanas en localizaciones de la ciudad de Valencia.

La directora María Ripoll explica que se trata de “un retrato, en tono de comedia, del paso del tiempo, una reflexión sobre la madurez. Una road movie a la española, con todos sus elementos”.

Alamar Cinema AIE, Convoy Films y Plural Jemspa son las productoras de *Vivir dos veces*, que cuenta con la participación de RTVE, Netflix, À punt mèdia,

Institut Valencià de cultura y Crea SGR. La distribución en España es de Filmax y las ventas internacionales de Film Factory. La directora de fotografía Núria Roldós rueda con Alexa Mini y ópticas Cooke S4.



LA INFLUENCIA

DENIS ROVIRA

Tras siete semanas en localizaciones de Asturias y Madrid, al cierre de esta edición finalizaba el rodaje de *La influencia*, primer largometraje del director Denis Rovira y protagonizado por Emma Suárez, junto a Manuela Vellés, Maggie Civantos, Alain

Hernández y Claudia Placer.

La influencia está basada en la novela homónima de Ramsey Campbell, uno de los maestros del relato de terror contemporáneo, con guion de Denis Rovira, Daniel Rissech y Michel Gaztambide.

Bajo la producción de Kiko Martínez, *La influencia* es una producción de Nadie es perfecto, con la participación de RTVE y la colaboración de la Film Commission pública del Principado de Asturias. Su distribución cinematográfica correrá a cargo de Sony Pictures Entertainment Iberia.

En la película, Alicia regresa a la siniestra mansión de la que huyó siendo

una niña convertida ahora en una joven madre de familia. Acompañada por su marido y su hija de nueve años, Nora, Alicia busca rehacer su vida mientras se ve obligada a enfrentarse a un pasado que creía enterrado y a un cuerpo que se resiste a morir: el de Victoria, la posesiva matriarca de la familia, quien ha caído en coma profundo y sobrevive conectada a una máquina, y por la que la pequeña Nora siente una fascinación malsana.

El director de fotografía de *La influencia*, Isaac Vila, rodó esta cinta con dos ARRI Alexa Mini y Cooke anamórficos SF.



© Andre Paquano

SI YO FUERA RICO

ÁLVARO FERNÁNDEZ ARMERO

El pasado 15 de octubre arrancó en Asturias el rodaje de *Si yo fuera rico*, la nueva comedia de Álvaro Fernández Armero, quien también firma el guion junto a Ángela Armero y Tom Fernández.

Álex García encabeza junto a Alexandra Jiménez un reparto que cuenta también con la presencia de Adrián Lastra, Diego Martín, Bárbara Santa-Cruz, Paula Echevarría o Jordi Sánchez, entre otros, y la colaboración especial de Antonio Resines.

Si yo fuera rico es una producción de Telecinco Cinema, Si yo fuera, AIE, Think Studio y Ciskul, con la participación de Mediaset España y Movistar+, que llegará a los cines españoles de la mano de Paramount Pictures.

El rodaje se extenderá durante 7 semanas en diferentes localizaciones de Asturias y Madrid y narra las peripecias de Santi, un joven en apuros que, de la noche a la mañana, se vuelve rico. Muy rico. El problema es que lo mejor que podrá hacer es no contárselo a sus amigos. Y mucho menos a su pareja.

El director de fotografía del filme, Aitor Mantxola, rueda con cámaras Alexa SXT plus y Alexa Mini, y un set de ópticas Zeiss Master Prime 1.3: 14, 16, 18, 21, 25, 27, 32, 40, 50, 65, 75, 100, 135 y 150mm, además de un zoom Angenieux 24-290.

LA HIJA DE UN LADRÓN

BELÉN FUNES

El pasado 20 de septiembre comenzó en Barcelona el rodaje de *La hija de un ladrón*, opera prima de la directora Belén Funes, quien también firma el guión de la película junto a

Marçal Cebrián. Los actores Greta Fernández, Eduard Fernández (en los papeles de hija y padre respectivamente) y Àlex Monner, completan el reparto principal.

La hija de un ladrón está producida por Oberon Cinematográfica y BTEAM Prods, y cuenta con la participación de de RTVE, TV3 y Movistar+, y el apoyo de ICAA e ICEC. Bteam Pictures será la encargada de la distribución de la película en España.

Además, el proyecto formó parte del TIFF Talent Lab (Laboratorio de creadores del Festival Internacional de Toronto) y cuenta con el apoyo de ARRI ISP (Inter-



© Quim Vives

national Support Program). La directora de fotografía de la película es Neus Ollé, que se encuentra rodando con la Alexa

Mini pero en modo de 16mm, por lo que utilizan una combinación de ópticas de súper16, las Zeiss ultra 16mm y las Zeiss super speed 1.3.

La hija de un ladrón está inspirada en la historia y protagonista del cortometraje *Sara a la fuga*, también de Funes. En el largometraje, Sara tiene 23 años y un hijo de 6 meses. Lo que más desea es trabajar, recuperar a su pareja y tener una familia. El único impedimento será su padre.

El rodaje de *La hija de un ladrón* se está llevando a cabo en Barcelona y alrededores y tendrá una duración aproximada de 6 semanas.





Suscríbete a Camera&light mag

y recibe las próximas ediciones
cómodamente en tu domicilio

www.cameraandlightmag.com/suscripciones

El Amanecer de una Nueva Era



FUJINON Cine Lens

MK18-55mm T2.9 | MK50-135mm T2.9

- ◆ **T 2.9 constante** en todo el rango de zoom con la máxima calidad óptica Fujinon.
- ◆ Diseño ultra-compacto y ligero, **solo 980 g.**
- ◆ Montura tipo "E-mount" y compatibilidad con sensores **Super 35 mm.**
- ◆ Funciones totalmente manuales con anillos mecánicos de apertura, enfoque y zoom.
- ◆ Evita desplazamientos de enfoque accionando el zoom así como la pérdida de encuadre de la imagen.

FUJIFILM Corporation

Optical Devices & Electronic Imaging Products Div.
Fujifilm Europe GmbH. Sucursal en España.
Aragón, 180. 08011 Barcelona
<http://www.fujifilm.eu/es>