

Vivir para siempre

(Ways to live forever)

Autor: Oscar Durán



Drama con atmósfera luminosa

Bajo la dirección de Gustavo Ron (*Mia Sarah*), la película *Ways to live forever* (*Vivir para siempre*) emprende ese difícil camino de abordar un drama pero eludiendo el tono que le podría resultar más afín y dibujando una atmósfera luminosa, “dulce”, aunque con claroscuros. Es una historia que trata un tema triste pero visto desde un prisma estética y argumentalmente vitalista. Esa es la razón de no querer subrayar el dramatismo con luz, y acudir a un ambiente británico, de luz natural. La fotografía la firma Miguel Pérez Gilaberte, un profesional de gran prestigio en el mundo del etalonaje y que aborda su primer largometraje. Con él desgranamos las claves de la película, rodada en Newcastle, un escenario con escasas horas de esa luz tamizada inglesa.

Hace tiempo que conozco tu buen hacer como etalonador en Fotofilm Deluxe, tanto en fotoquímico como en digital, de hecho has etalonado tres películas que he rodado yo y estamos a punto de etalonar la cuarta película juntos. Ya sabía que habías trabajado anteriormente como director de

fotografía, aunque creo que este es tu primer largo de ficción.

¿Cómo te involucras en *Ways to live forever*?

Hasta la fecha, como director de fotografía únicamente había rodado cinco cortometrajes. Además de los cortos, estudié diversos cursos de fotografía cinematográfica, compaginándolos con la carrera de Comunicación Audiovisual. Recuerdo con especial cariño los workshops de Maine (EEUU), que fue cuando rodé por primera vez con película cinematográfica (16mm). Fue mientras tomaba un curso en la ECAM cuando me surgió la posibilidad de empezar a trabajar

como etalonador en Fotofilm, siendo mi primer encargo un cortometraje.

Es decir, yo me estaba formando como director de fotografía cuando comencé a trabajar como etalonador. Y claro, cuando la fotografía es tu pasión, el campo del laboratorio es muy atractivo. Al poco tiempo ya estaba etalonando mi primer largometraje, no sé yo ni cómo pude hacerlo (*risas*).

Aunque desde entonces he continuado como etalonador, un trabajo que me apasiona, nunca he descartado la fotografía cinematográfica. De hecho, he venido utilizando mis periodos de vacaciones para rodar cortometrajes.



Oscar Durán Bárcena (durano11@gmail.com) es licenciado en Comunicación Audiovisual. MFA en dirección de fotografía por el American Film Institute. Beca Fulbright 1999-2001. Trabaja como director de fotografía en largometrajes, documentales, publicidad y diversos proyectos audiovisuales. Filmografía de ficción: *Las horas del día*, *La Soledad*, *Un tiro en la cabeza*, todas ellas dirigidas por Jaime Rosales.

Sinopsis

Sam quiere saber cómo se sienten los adolescentes porque él no llegará a serlo: tiene leucemia. Aunque los adultos respondan con ambigüedad y eviten hablar de algunos temas, él quiere conocer todos los datos y detalles de su muerte. Está dispuesto a averiguar las respuestas a las preguntas que nadie quiere contestar. Por eso decide escribir un libro que es un diario sobre él, pero también una “investigación científica” con observaciones, listas de datos y reflexiones sobre sus preguntas.

Me involucré en este proyecto a través de su director, Gustavo Ron. Ya conocía a Gustavo desde que etaloné su anterior película, *Mia Sarah*. En un momento determinado Gustavo me preguntó si me atrevería a rodar un largometraje. Y yo le dije que sí. En caso de disponer del tiempo de preparación necesario, por supuesto. Y gracias a la generosidad de la gente de Deluxe, sobre todo Juanjo Carretero y Guillermo Peña que me apoyaron desde el primer momento, se pudieron cuadrar las fechas en el laboratorio y pude estar tres meses dedicados a la película.

Desde el punto de vista fotográfico, ¿qué hablaste con Gustavo? ¿Qué referencias tenías? Es decir, ¿qué película tenías tú en la cabeza antes de empezar a rodar?

Los referentes fueron clásicos del cine británico y del cine independiente americano. Vimos también muchas películas, por ejemplo, de Clint Eastwood. La atmósfera debía ser brillante pero con claroscuros. Que tuviera personalidad, pero no fuera excesivamente barroca. Es una historia triste, pero con un tono vitalista. Precisamente por eso, no queríamos enfatizar el tono dramático con la luz. Es decir, ambiente británico, luz natural, aunque debo admitir que hay momentos en los que me permito un uso más efectista. Lo mismo que la música se permite ofrecer picos de tensión a lo largo del metraje, por qué no hacerlo también con la luz si va a favor de historia.

En la factura estética de la película, algo a subrayar es que va todo muy en conjunto, parece como si la fotografía, la dirección de actores y la música lo hubiera hecho la misma persona. Es una película muy compacta, lo cual

dice mucho de la pericia del director para ponerlos a todos a trabajar en la misma dirección. Me gustó que en la fotografía, a pesar de toda tu experiencia en etalonaje, no has tenido la tentación de aplicar todos los trucos que conoces. Creo que has sido muy honesto a fin de que la fotografía no resalte más allá de lo necesario. Efectivamente, la película no tiene un tono puramente realista o naturalista, trata el drama de una forma tragicómica, que es algo muy británico. La música y el sonido tampoco son absolutamente realistas, y la fotografía también va por ese lado.

Cierto, la clave la tiene el director, no sólo de coordinar un equipo de gente en la que él confía, sino además pautarles la línea de trabajo, y de ahí la coherencia de la película, que es mérito de Gustavo.

En mi caso, para empezar a trabajar leí el guión, desglosé los momentos dramáticos, y a partir de ese desglose iba buscando la integridad de una luz global para la película pero personalizada para cada escena. Que tuviera coherencia y a la par intención. Esto me costó trabajo llevarlo a la práctica, no es lo mismo leer el guión e interpretarlo, que de repente tener a los actores haciendo el papel, con un decorado determinado, unos tonos y vestuario

determinados, y con un registro actoral concreto. Es en esos momentos cuando te das cuenta de la responsabilidad que tiene un director de fotografía en un rodaje. Y cuando llegas a rodar la secuencia es cuando te preguntas si ha sido acertado el planteamiento previo. Sobre todo me planteaba, como espectador, cómo vería yo este momento en el cine.

He tenido grandes fotógrafos trabajando conmigo en postproducción. Todos y cada uno de los operadores a los que he etalonado una película me han enseñado algo nuevo, diferente: desde los más experimentados a los primerizos. Siempre, de todos, aprendí algo. Y ni que decir tiene que cuando se enteraron de que me iba a ‘tirar a la piscina’, el apoyo fue unánime y cariñoso. Desde los que me recomendaron algunas prendas polares –soy friolero– para que no pasara frío en Newcastle en invierno, hasta los que me dijeron que ante cualquier problema les llamara, que se presentaban allí en 24 horas. Sin embargo, no he trabajado con ninguno en rodaje, de modo que no he podido aprender de otros en el set, así que tuve que solventar a base de intuición, siguiendo mis emociones.

Lo que sí hice fue llevar un guión de luz para no perderme, al ser primerizo, y no dejar elementos al azar. Siempre habría tiempo más tarde para improvisar.

El planteamiento de etalonaje es muy clásico, quitando dos o tres momentos más oníricos. Mi premisa fue pensar que era una película fotoquímica, que no iba a tener alteración posterior de ningún tipo. En todo momento pensé que todo lo que tuviera que hacer debía afrontarlo en rodaje, que después no habría

“He tenido grandes fotógrafos trabajando conmigo en postproducción. Todos y cada uno de los operadores a los que he etalonado una película me han enseñado algo nuevo, diferente: desde los más experimentados a los primerizos”

En plató, todas las luces fueron tungsteno, filtradas muchas de ellas con White Diffusion 216. Fotograma.





Además del uso de luces más puntuales, y del uso de 1/2 de Black Promist y CTS en las luces, en postproducción se desaturó y suavizó al abuelo, para hacerlo más fantasmagórico. Fotograma.

“Me gusta abrir, aunque sé que es complicado para el ayudante, además Gustavo estaba siempre moviendo la cámara, trabajando permanentemente con dolly, haciendo travellings envolventes y con pequeños movimientos de grúa”

posibilidad de máscaras, dinámicos... Que simplemente podría hacer un control básico con los parámetros de rojo, verde, azul y densidad.

Hay buena parte de la película que es un vídeo diario que hace el niño protagonista. Dime cómo se rodaron esas secuencias y cómo se rodó el resto en negativo.

¿Cómo planteasteis ese cambio de look entre un material y otro?

Para el vídeo del niño le planteé a Gustavo rodar en vídeo pero no con una cámara de alta gama, sino con una doméstica en HD o en falso HD, pues no nos interesaba ese look perfecto que pueden ofrecer las cámaras de alta o media gama de alta definición. Buscamos, eso sí, modelos que en los menús me permitieran manejar la compresión de la imagen. Si queríamos pérdida de calidad, ya la aplicaríamos en posproducción, pero que en rodaje me diera una imagen vídeo normal sin frame rates extraños. Al final elegimos una Canon Legria HF S10, que funciona, además, como atrezzo en la película. Se grabó en tarjetas SD, diariamente se descargaba el material a un disco duro y por ftp se mandaba al montador, Juan Sánchez, que estaba

en La Coruña. Se planteó si poner las típicas marcas de un visor de vídeo, pero Gustavo y yo decidimos que la elegancia estaba en el cambio de textura y formato. Esas imágenes van en 16/9 (1,77:1) directamente a corte con el 2,35:1 Scope del resto de la película. Eso era suficiente. Las marcas hubieran sido redundantes.

¿Con qué ópticas y cámara rodaste en negativo?

Fue una cámara Panavision pero rodamos en esférico a 3 perforaciones, con lo que ahorramos un 25% de negativo. Utilicé unas ópticas de gran calidad: las Primo esféricas.

El material era de Panavision Londres y la cámara una Platinum.

He de reconocer que el cuerpo de cámara para mí era secundario, lo que me interesaba era la calidad de las ópticas.

Sobre todo en interior, en muchos planos hay poca profundidad de campo, ¿a qué apertura rodabas habitualmente?

Me gusta abrir, no sé si lo he aprendido de vosotros (*risas*). Sé que es complicado para el ayudante, además Gustavo estaba siempre moviendo la cámara, trabajando permanentemente con dolly, haciendo

travellings envolventes y con pequeños movimientos de grúa. A mí me gustaba ir en torno a f. 2.4, hubo secuencias en que hubiera aporreado la óptica para que abriera a más de f. 1.8, a pesar de las recomendaciones del ayudante de cámara que me decía que esas ópticas ofrecen su mejor rendimiento a f.4. De hecho, en exteriores metía neutros porque no me gustaba cerrar más de f. 4. Creo que no hay ningún diafragma más cerrado de f.4. Procuré, eso sí, mantener un mismo diafragma por localización.

En cuanto a distancias focales, es una película de personajes, mucho plano corto, ¿qué distancias os planteasteis para rodar en interiores y exteriores?

Hubo dos ópticas estrella que fueron el 65 y el 85 mm. Son dos lentes sumadas a la serie Primo hace un par de años. Y luego, en menor medida, 35, 50 y 125 mm. El 17 mm lo usamos para algunos momentos de ensoñaciones del protagonista y así poder jugar con las aberraciones. La idea era tirar de lentes largas para los primeros planos y también para los generales siempre que se pudiera.

¿Utilizaste segundo operador?

¿Cómo trabajabais la planificación?

Sí, el segundo operador es Jamie Harcourt, con muchísima experiencia en el cine británico. Ha trabajado en películas de la talla de *Gorilas en la niebla* (*Michael Apted, 1988*). Preferí tener segundo operador porque me parecía muy osado llevar

Equipo técnico

Director: Gustavo Ron
Productoras: El capitán pictures, Formato Producciones y Life & Soul Productions
Productor: Martyn Auty, Javier Gazulla
Guión adaptado: Gustavo Ron

Director de fotografía: Miguel Pérez Gilaberte
Diseño de producción: Jason Carlin
Música: César Benito
Vestuario: Susana Buxton
Montador: Juan Sánchez



En el hospital, los aparatos utilizados fueron Kinoflo a 3.200°K. Fotograma.

“La atmósfera debía ser brillante pero con claroscuros. Es una historia triste, pero con un tono vitalista. Por eso no queríamos enfatizar el tono dramático con la luz. Es decir, ambiente británico, luz natural...”

Para los interiores noche, en alguna ocasión se combinaron luces cálidas con otras algo más frías, filtradas con 1/4 de CTB. Fotograma.

yo la cámara, ya que todo mi empeño necesitaba dedicarlo a la iluminación y la fotografía. La planificación la preparamos entre Gustavo y yo. Él me contaba lo que quería, los movimientos de cámara, luego había un intercambio de ideas previo al rodaje, y en plató se lo transmitíamos al equipo inglés, que, por cierto, no puso nunca ninguna objeción, aunque hubo planos tremendamente complejos y que requirieron un esfuerzo sobrehumano por parte de todo el equipo. **Hay secuencias en las que das un tratamiento de etalonaje e iluminación diferentes, más efectista. Me viene a la cabeza la secuencia en la que el fantasma del abuelo se le aparece a la abuela de Sam.**

En la escena en que la abuela cuenta el encuentro con su marido muerto, el planteamiento de luz fue más de cuento. Luces más dulces. Filtré con 1/4 CTS, jugando con luces más contrastadas, más penumbrosas, pero buscando puntos de alta luz en cuadro que aportaran cierto 'glow'. Pensamos hacer al abuelo más fantasmagórico en postproducción y

para eso, usé en el Lustre un plug-in que desatura y añade 'glow', lo apliqué selectivamente en la figura del abuelo. En cualquier caso, ya venía todo con un tono más acaramelado, generado en rodaje con un 1/2 de Promist en cámara y potenciado el efecto del filtro en etalonaje.

También me viene a la cabeza una secuencia en la que el niño salta en la cama con los padres, que está todo blanco reventado, negros densos y con mucho glow en los blancos...

Le pedí al departamento de arte que pusiera sábanas blancas o de colores neutros pero brillantes, mi idea fue rebotar un HMI de 6 Kw en un trozo de *soft silver mirror* de Rosco que se pegó en el techo para que incidiera de forma cenital sobre las sábanas, las reventara, e iluminara con su rebote a los actores –podría haber 5 ó 6 stops de sobreexposición en las sábanas–, mientras conservaba unos negros limpios en los rasgos faciales. Como no se quemó del todo, pues la latitud de las emulsiones es increíble y todavía se mantenía el detalle, en postproducción aún reventé más los

blancos. También usé filtraje Promist en esa secuencia.

En la película hay mucha animación 3D y 2D integrada con la imagen real a modo de forillo teatral animado. Llama la atención la perfecta comunión entre la imagen rodada y la generada por ordenador.

Gustavo lo tenía en su cabeza, sabía exactamente dónde iba la transición. Luego en el set estuvo Jose Rossi, supervisor de efectos de Miopía FX, para indicarnos cómo colocar los chromas, los puntos de track, etc. Hay que decir que todas las imágenes 3D se han iluminado de una manera que va muy a favor de la fotografía general de la película.

En interior día, donde transcurre gran parte de la película, utilizas luces suaves laterales, con un contraste no excesivo, y en interiores noche atacas bastante desde arriba aunque mantienes el mismo planteamiento de luz lateral, a la altura de ojos de los personajes, y sin demasiado contraste. ¿Cómo has trabajado la luz?

Todo lo que es plató, como la casa de Sam, se iluminó con tungsteno. Mientras que para los exteriores usamos la Kodak Vision3 250D 5207, para los interiores fue la Vision3 500T 5219. Me encanta la calidad del tungsteno. El HMI puede dar problemas, virando a verde o magenta, así que decidí que todo fuera tungsteno. Me gusta el cine clásico rodado con tungsteno, y esta película es un drama pero con "dulzura", así que en pocas escenas busqué un contraste muy agresivo. Favorezco la luz lateral, siempre



“El planteamiento de etalonaje es muy clásico, quitando dos o tres momentos más oníricos.

Mi premisa fue pensar que era una película fotoquímica, que no iba a tener alteración posterior de ningún tipo”

viendo algo en el otro lado de la cara. Me gusta esa luz que te deja ver una parte de la cara más que la otra, pero con detalle en los dos ojos. En plató trabajé con aparatos de 1, 2, 5 y 10 Kw, con grandes bastidores de White Diffusion (Rosco E-colour) de 216 y Grid Cloth. Además para la casa conté en plató con dos fresnel de 20 Kw. En otros momentos lo combinaba con Kino Flo. Todo el hospital, por ejemplo, es Kino Flo.

En exteriores no usé nada de luz artificial. Rebotaba con palios, un estico de vez en cuando, pero no reforcé ninguna escena, salvo un plano que transcurre en la historia de día, y que hubo que rodarlo de noche. En Newcastle sólo había cinco horas y media de luz diarias. Lo bueno que tiene esa luz es que todo el día es mágica, muy tamizada. En esa época del año era tan suave, que hubiera sido un crimen poner una fuente de luz artificial. No creo que haya ningún aparato que llegue a esas calidades de forma exacta. Con filtraje sí se podrían igualar temperaturas de color, claro, pero no es lo mismo.

Luego está la cambiante climatología de la zona. Eso fue complicado, un día llegamos a tener las cuatro estaciones a lo largo de la misma jornada. Recuerdo un artículo de Roger Deakins de hace un par de años que decía que él procuraría no rodar nunca en Seattle ni en Newcastle en invierno, por las pocas horas de luz, además de la rapidez con la que fluctúa la climatología. ¡Me eché las manos a la cabeza!

En los exteriores tienes esa luz inglesa tamizada y en el interior

hay más luz de sol, creo que es una buena decisión estética aunque rompas el realismo estricto.

¿Cómo trabaste el exterior de las ventanas cuando rodabais en plató? Se vé muy convincente...

En plató la máxima era buscar elementos que no lo delatasen. Me planteé sobreexponer el exterior. Habitualmente la luz en Inglaterra no es dura, es muy tamizada. Aunque revisando muchas películas inglesas me di cuenta de que juegan con luces duras a través de las ventanas, y dije “vamos a por ello”.

Simulando el exterior teníamos un forillo pintado al fondo con diferentes elementos arquitectónicos y de vegetación más cerca de la ventana. La casa está calcada a la localización real donde se rodaron los exteriores. También es cierto que, por problemas de agenda de actores, rodamos al revés de lo habitual. En vez de rodar primero exteriores y luego plató, nosotros empezamos en plató. Y era un riesgo, porque estaba iluminando un decorado y desconocía el tiempo que nos iba a hacer cuando rodásemos los exteriores. Afortunadamente luego las escenas cuadraron.

Los pequeños travellings que haceis parecen envolver a los actores, también utilizáis un recurso muy común de Won Kar Wai y Christopher Doyle: los cristales y espejos, ciertas texturas, para ver la secuencia según se va moviendo la cámara lentamente a través de estos materiales...

Cuando Gustavo, Jason Carlin –diseñador de producción– y yo tuvimos las primeras reuniones, Gustavo comentó que él quería incluir ventanas y puertas como elementos dentro de cuadro. En *Mia Sarah* así lo hizo. Vimos diferentes tipos de cristales y elegimos uno que hace una ruptura de la imagen, la descompone. Gustavo quería utilizar esas puertas dentro del encuadre, eran momentos en que se descomponían los personajes emocionalmente. En un momento dado, durante la preproducción, los cristales de las ventanas se pusieron esmerilados al ácido, y claramente no funcionó, eran demasiado opacas, decidimos cambiarlos por este otro material más transparente.

Algo muy valiente que haces es evolucionar la iluminación dentro de una secuencia. Por lo general uno plantea un tipo de luz en una secuencia y la mantiene estable hasta el final de la misma. Y tú, en algún caso, cambias la iluminación dentro de la misma secuencia.

Cierto es que te basas en que los personajes se mueven, y eso te sirve como excusa para que el tono de luz cambie completamente. Se me ocurre el momento del primer beso en la mejilla que le da Kayleigh a Sam, y otra es una discusión entre los padres cuando están cenando.

En el caso de la discusión, Sam se levanta, sale del comedor y se va al recibidor. Mi intención en el guión de luz es que la secuencia empezara con un tono lo más “familiar” posible, e introducir una agresividad mayor en

Los exteriores no tuvieron apoyo de luz artificial. Se rebotó la luz existente con palios y esticos. Fotograma.





En la casa de Félix, localización natural, la luz provenía de las ventanas con aparatos HMI de 6Kw. Fotograma.

ese momento de fuerte discusión, pues es un punto en que Sam hace dudar a los padres: de repente ellos se dan cuenta de que no pueden prohibir a Sam ir a ver a Felix al hospital. Gustavo me daba opciones sobre el lugar de la discusión, y eso ayudó mucho. Pues el lugar de la cena tenía más luz pero en el recibidor podía tener más dramatismo al tener encendidos sólo un par de apliques. La secuencia del beso tiene su gracia porque fue un desafío de Gustavo. El día anterior me dijo que en la secuencia del beso quería mucho humo, y a mí personalmente me da bastante respeto el humo, por lo difícil que es de controlar y de mantener un contraste uniforme. Me dijo: "en el momento del beso, ¿a que no te atreves a crear prácticamente una silueta?" Todo el pub tiene un poco de humo, pero en esa parte en que los personajes están más frontales y hay un ventanal, es más justificable. Así que asumí el reto lanzado, y añadí un poco más de humo, y luego con esa luz de contra marcada se dibujó la silueta. Quizá creamos uno de los momentos mágicos de la película.

¿Cómo responde la 5219 a estos desafíos?, ¿qué latitud crees tú que tiene y cómo la expusiste?

La latitud es brutal. Hice test previos de cámara para determinar en qué latitudes me podría mover, tanto con la 5219 como con la 5207, y también según el ratio de contraste de iluminación que quería para la película. En la secuencia del beso, por ejemplo, fue curiosa de medir, con luz reflejada no puedes medir ya que el humo engaña. Con luz incidente puedes medir, pero depende dónde, porque podemos inducir al error cuando lo que se quiere es una silueta pero con algo de detalle. Hubo un momento en que descubrí que esa luz fuerte que caía sobre ella reflejaba en la cara de él, y me pareció muy bello, de modo que le sugerí a Gustavo determinados movimientos de los actores porque favorecerían que entrara más o menos relleno de forma natural. La medición la hice en ese reflejo con incidente.

¿En los interiores noche en qué medida subexponías? En los interiores día me pareció que solías sobreexponer ligeramente tu luz principal. ¿Cómo te planteabas la luz de relleno?

La luz principal en interior noche la solía subexponer 1/2 stop. Podía haber subexponer 1 stop, latitud tenía la película, pero me gustaba que el negativo estuviese un poco más hecho.

Para los interiores día, efectivamente sobreexpose 1 stop completo. Para la luz de relleno lo que utilizaba principalmente eran elementos de atrezzo. Puede parecer pobre, pero me encantaba rebotar luz en una manta, por ejemplo, siempre sabiendo que si era azul me iba a dar una dominante azul, pero me gustaba mucho jugar con eso y con telas a la hora de rebotar. Por supuesto que también utilicé esticos, pero siempre tamizándolo mucho. De hecho, antes de dar motor, más de una vez pedía que retrocedieran el rebote para la luz de relleno dos palmos, para incrementar un poco el contraste. Éste lo calculaba a ojo con la ayuda de la lupa de contraste y mirando por cámara. Como no operaba cámara ni hacía cálculos complejos de exposición, lo que hacía para sopesar el contraste era mirar por cámara. Incluso había muchos ensayos en los que era yo quien llevaba la cámara.

En la fantasía de la curación, cuando aparece un plató de televisión, hay una concatenación de secuencias en las que todas tienen un tono parecido de luz, con las altas luces con cierto glow, los negros más 'pegados'...

Junto con la de la cama, fue la otra secuencia que planteé afinar en posproducción. Como quería tener un ambiente de ensoñación fui con fuentes muy dirigidas, muy potentes, quemando mucho, procurando que hubiera elementos claros en vestuario, atrezzo. Otra vez utilicé 1/2 Promist en cámara, con lo cual tenía el material bastante hecho, para luego reforzar en postproducción. En estas secuencias había una

La secuencia del faro es uno de los momentos más mágicos de la película, con una combinación de luz blanca con luz filtrada con Straw. Fotograma.



coherencia en distancia focal, jugamos mucho con angulares. Mientras en el resto de la película los angulares no son el elemento narrativo habitual, en este caso los colocamos muy cerca de los personajes, distorsionando, jugando con aberraciones y acompañado por lo estrambótico de los elementos de arte: píldora roja, decorado rojo del plató de TV, etc.

¿Y a nivel de etalonaje en este caso qué hiciste?

El etalonaje básico era neutralizar el material de escáner y luego contrastar: que las altas luces reventaran, no enterrando los negros pero sí que tuvieran fuerza. Y una vez reventados los blancos algunas veces ni hacía falta aplicar 'glow' en esas altas luces. El propio Black Promist de cámara con esas altas luces lo creaba.

Secuencia del funeral en la iglesia. Siempre es un reto iluminar espacios grandes en localizaciones naturales, ¿Cómo te enfrentas a ello?

Para el resto de la película no pedí grandes ni sofisticados aparatos,

quizá porque con elementos más modestos me manejaba mejor, pero en esta localización Gustavo me llevó a una preciosa iglesia anglicana que era enorme. Teníamos cinco horas de luz natural, con unas ventanas que no dejaban pasar mucha luz. Por otra parte, no queríamos un funeral dramático sino todo lo contrario. Y pensé hacerlo con abundante luz. Me encantan las luces dirigidas, y como había seis ventanales por los que meter HMI, pedí seis laterales y dos traseros, un total de ocho HMI fresnel de 18 Kw.

Fue algo que no había visto junto en toda mi vida. Y se tiraron de los pelos los productores, claro, pero era lo que se necesitaba para las dimensiones que tenía la iglesia. Me dijeron que si había oído hablar de los globos de helio (*risas*), les dije que sí, que eran muy interesantes, pero que en ese caso quería luz dirigida desde fuera porque un globo de helio, con el humo que tiene la iglesia, hubiera dispersado la luz, alejándose del tono fotográfico de la película.

Se usaron cuatro *cherry pickers* (gruas retráctiles acopladas a camiones): tres laterales y uno trasero, en cada uno iban montados dos 18Kw.

Me alegro mucho de haber elegido esa opción. Haciendo las pruebas de luz el día anterior, de noche, encendimos sólo algunas luces para que el foto fija hiciera fotos y descubrimos que la luz era tremendamente dura y dramática, incluso con el humo ya. Por otro lado encendimos una luz interior que invadía todo, de modo que no podía plantearme la luz principal desde el interior.

La luz de relleno la lancé a través de las ventanas de abajo con pequeños elementos de 4 Kw.

¿No rebotaste desde el interior?

La mayoría de las veces usaba bastidores delante de los 4kw para tamizarlos. Usé Grid cloth, que me gusta mucho. Los principales rebotes del interior eran los que producían las luces exteriores sobre la piedra caliza del interior de la iglesia, y en algún caso utilicé un estico.

“Me gustaba ir en torno a f. 2.4. Hubo secuencias en que hubiera aporreado la óptica para que abriera a más de f. 1.8”



La piel de los actores generó el único relleno de luz en la escena del beso en el pub, rebotando la luz sobre sus mejillas. La idea de Gustavo era generar prácticamente una silueta. Fotograma.

“Me gusta la luz lateral, siempre viendo algo en el otro lado de la cara. Me agrada esa luz que te deja ver una parte de la cara más que la otra, pero con detalle en los dos ojos”

La secuencia del beso en la boca está muy bonita, justo hecha al atardecer. ¿Utilizaste varias cámaras para aprovechar ese momento tan fugaz?

Está rodado a primera hora de la mañana para que funcionase como atardecer. Había que aprovechar que en Newcastle ese tipo de luz, amanecer y atardecer, dura más de lo que estamos acostumbrados por estas latitudes, concretamente la mitad de las horas del día. Lo hicimos con una sola cámara y aprovechamos que teníamos una grúa bastante potente, para rodar todos los planos, incluso los estáticos para agilizar.

¿El grafismo que se incrusta en posproducción lo tenías en cuenta a la hora de rodar?

Gustavo quería hacer los capítulos con las “Preguntas que nadie responde”. Y tenía claro qué planos eran de transición, de modo que siempre dejaba un coleo antes o después de la acción destinado a la introducción de los textos de grafismo. Incluso algunos paneos que nos llevan de los textos a la acción.

¿Los planos del dirigible los rodaste tú o una segunda unidad?

Los rodé yo pero con un operador de Wescam. Hubo que rodarlo en Villanueva del Pardillo (Madrid) porque la normativa británica lo prohibía, y la climatología gallega lo impidió. O mejor dicho, tenía que haber 0 nudos de vientos para que volara el dirigible, y esa calma es

muy difícil tenerla en O Grove en pleno mes de diciembre. No subí, medí la exposición desde tierra, y como el helicóptero hacía un giro de 360 grados calculé un promedio. Al trabajar con negativo no me preocupó mucho.

¿En la secuencia del faro se rodó algo en plató?

Era una localización terrible y no era viable rodar los planos cortos. Así que rodamos los planos de situación y generales en el faro real sin luz artificial, y luego reproducimos una parte del faro en un exterior más calmado. Ello me permitió iluminar mejor, porque en su emplazamiento real no sólo era complicado montar un palio, sino que el viento tiraba hasta los trípodes. Así pudimos



© Alan Peebles

En la secuencia de la iglesia, a través de los ventanales se iluminó con HMI fresnel de 18 Kw. Se dispusieron seis laterales y dos traseros a través de cuatro cherry pickers, grúas retráctiles acopladas a camiones que permitían montar dos HMI en cada una.

aplicarle esa luz más mágica que tiene. En los planos de situación metí una luz de contra desde el interior del faro, filtrada con Straw, con el mismo esquema de luz, no tan reforzado, y en los planos que pude tener más control de luz maticé más. Había que dar magia sutil al momento.

Hacia el final, hay un movimiento de salida de la habitación por la ventana en grúa muy espectacular, ¿cómo se hizo?

Está la cámara en la habitación, iluminada con HMI; y luego sale por la ventana en grúa, sube al tejado y se llega a ver hasta el mar.

¿Y cómo te planteaste la luz en este interior?

Aquí sí tiré de las matemáticas. Subexpuse el interior 2 stops respecto al exterior. Luego en Lustre usé un dinámico para matizar. En cámara no quise cambiar de diafragma y hacerlo de un tirón, porque si hago un dinámico sobre un cambio de diafragma igual me delata. Es más sencillo hacer directamente el dinámico para oscurecer un poco la habitación, y a medida que salía la cámara ir aclarando.

Para los HMI no tenía espacio porque era localización natural muy reducida, así que los coloqué como pude en ángulos muertos, incluso desde el suelo rebotando en el techo. Pero teníamos que tener en cuenta la dirección de la luz porque la secuencia anterior está rodada desde dentro con planos cortos y general.

Fue un plano rodado de forma tradicional y la combinación de ambos espacios resultó bastante efectiva. Me gustan este tipo de recursos artesanales.

Probablemente fue un problema el hecho de que la luz de fuera

Ficha técnica

Formato: 2,35:1 3p

Cámara: Panavision Platinum y Canon Legria HF S10

Ópticas: Panavision Primo lenses

Negativo: Kodak Vision3 500T 5219 y Vision3 250D 5207

Efectos visuales: Miopía FX

Laboratorio: Deluxe London y Fotofilm Deluxe



Miguel Pérez Gilaberte junto a la Panavision Platinum.

cambia con rapidez, pero tu interior debía estar 2 stops por debajo...

Sí, tuve que ir modificando con gelatinas neutras, poniendo, quitando, volviendo a poner... Debía mantener en todo momento la luz del interior con esos 2 stops por debajo con respecto a la cambiante luz exterior. Divertido pensarlo ahora, desquiciante en el momento. Cada vez os entiendo más.

Por último, y ya como una reflexión profesional: Has rodado

tu primer largometraje y, una vez terminado, regresas a Fotofilm Deluxe, ¿cómo te planteas tu futuro?

La verdad es que me encanta mi trabajo en el laboratorio. La película está hecha sin ningún tipo de ambición. Era un sueño por cumplir. Hombre, lo ideal sería poder hacer una película cada dos o tres años y compatibilizarlo con el laboratorio. Pero, insisto, sin mayores pretensiones. Estoy muy a gusto en Deluxe y me encanta el etalonaje.

Hacia el final de la película, hay un movimiento de salida de la habitación por la ventana en grúa muy espectacular. La cámara está en la habitación, iluminada con HMI; y luego sale por la ventana en grúa, sube al tejado y se llega a ver hasta el mar. Hubo que subexponer el interior 2 stops respecto al exterior y luego en Lustre usar un dinámico para matizar. Como la luz exterior cambiaba constantemente, había que ir poniendo y quitando gelatinas neutras. La grúa fue una GF-16 alemana.

