

REVISTA TÉCNICA CINEMATOGRÁFICA

camera & light



**ARRI EXHIBE SUS EQUIPOS
EN EL MARCO DEL FESTIVAL
DE SAN SEBASTIÁN**



HANDS ON
ARRI LARGE FORMAT
TOKINA CINEMA VV

DIRECTORAS DE FOTOGRAFÍA
RACHEL MORRISON ASC
PROFESIONALES SUBEXPUESTAS

MIRADAS FEMENINAS
CARMEN Y LOLA
LA NOVIA DEL DESIERTO





Donostia Zinemaldia
Festival de San Sebastián
International Film Festival



Sail Ofiziala
Sección Oficial
Official Section

Zabaltegi
Tabakalera

Horizontes
Latinos

New
Directors

Perlak

Nest
Film Students

Culinary
Zinema

2018
Iraila
Septiembre
21/29

66

Babesle Ofizialak - Patrocinadores Oficiales



Laguntzaile Ofizialak - Colaboradores Oficiales



Instituzio Kideak - Instituciones Socias



SUMARIO // NÚMERO 98 - SEPTIEMBRE 2018

6 DIRECTORAS DE FOTOGRAFÍA

RACHEL MORRISON ASC

Fotografía por rachaelporter.com

20

CARMEN Y LOLA

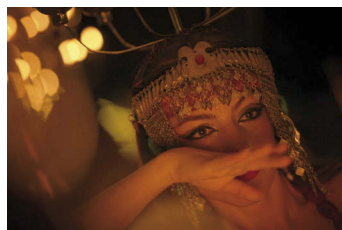
Arantxa Echevarría y Pilar Sánchez, directora y directora de fotografía de Carmen y Lola, nos cuentan en esta entrevista todos los detalles de este inaudito rodaje de la historia de amor lésbico entre dos adolescentes gitanas.



38

EL LARGE FORMAT DE ARRI

El director de fotografía Rafael Bolaños AEC, junto al resto de su equipo de rodaje, explican cómo 'maltrataron' la Alexa LF y las ópticas Signature Prime con ayuda de luces Skypanels, obteniendo resultados sorprendentes.



50

TOKINA CINEMA VISTA

El Director de Fotografía Sergio de Uña cuenta su experiencia con las lentes Tokina VV, tanto en pruebas previas como en el uso que el operador ya ha hecho de las ópticas en diversos rodajes de publicidad y cine.



30 // LARGOMETRAJE

» La novia del desierto

60 // NOTICIAS

» Pre-IBC 2018

63 // RODAJES

EDITORIAL

Cuando empezamos a recibir interpelaciones, hace años, acerca de lo poco inclusivo que era el nombre de esta revista, vimos tímidamente que existía un hándicap a medio plazo en la marca que nos vio nacer. Tras haber superado la monumental crisis económica, hubo una fase de inevitable resistencia a hacer un cambio que quizá entonces la revista no hubiera superado. Pero, como lo que no te destruye te hace más fuerte, esta publicación ahora está preparada para asumir un cambio de esta magnitud.

Cameraman, por mucho que nos defina como la publicación con la que tantos operadores han crecido profesionalmente, debe pasar a mejor vida, al menos para hablar genéricamente de una profesión, la dirección de fotografía.

Cuando Vittorio Storaro nos afeó el nombre de la revista durante el pasado Camerimage, exclamando: “Ma, ¿por qué la revista se llama Cameraman, si nosotros no somos Cameramen?”, le respondimos que estábamos en proceso de *rebranding*, y que como nuestro foco de atención es demasiado amplio como para acotarnos en algo como “The Spanish Cinematographer”, nos venía muy bien su crítica si la acompañaba de alguna recomendación al respecto.

Vittorio nos recordó que un *cinematographer* usa dos herramientas: la cámara y la luz, la primera por extensión del Director, la segunda como escritura propia. Y así nació Camera & Light (aquí debo dar crédito a Salvador Luna de Fujifilm, quien iluminó hacia el mismo camino).

Nuestro nuevo nombre, además de no excluir a ninguna persona en esta profesión, representa mucho mejor el trabajo que conlleva la fotografía cinematográfica, y por tanto nuestros contenidos.

Para este primer número de Camera & Light, permítanos el fiel lector que celebremos nuestro re-nacimiento saltando nuestros propios códigos, aquellos por los que extraemos el lado más técnico de la cinematografía, para centrarnos por una vez en la parte más humana de esta industria y dedicar esta primera edición a las mujeres tras las cámaras.

Así, inaugura esta edición un estudio a partir de documentación y entrevistas a referentes femeninos actuales con el que pretendemos, al menos, dar visibilidad a un problema, exponer los términos concretos del mismo y aportar posibles soluciones. Acompañan a esta investigación algunos testimonios de las personas que nos han regalado sus experiencias y opiniones. Por cuestión de espacio, hemos escogido solo unos pocos, pero os ofreceremos el resto en próximas oportunidades.

La guinda de este estudio la pone la directora de fotografía Rachel Morrison ASC, la primera mujer en ser nominada a los Premios Oscar en su categoría. Además de una gran operadora, Rachel es un ejemplo de lucha y activismo, y nos entusiasma que sea ella la imagen de nuestra portada.

Incluimos también dos ejemplos de miradas femeninas en el cine, con *Carmen y Lola*, de Arantxa Echevarría, y *La novia del desierto*, de Cecilia Atán y Valeria Pivato.

Para compensar esta pérdida temporal de nuestro foco más técnico os proponemos dos pruebas de equipos; el del sistema Large Format de ARRI y las ópticas Tokina Cinema VV. Ambos escritos por hombres directores de fotografía, y no porque sean “los técnicos”, sino porque buscamos equidad, no una nueva desigualdad por intercambio de roles.

Esperamos veros en la feria IBC o en el festival de San Sebastián, donde como siempre distribuimos la revista de septiembre. En el caso del 66 Zinemaldia, además, acompañaremos a la AEC en su 25 aniversario, y celebraremos el nacimiento de la asociación española Directoras de Fotografía.

No puedo terminar esta editorial sin mostrar mi profundo agradecimiento a tres profesionales que con su apoyo ayudaron enormemente a la consecución de esta nueva etapa: Ute Böhringer-Mai, Nadia McGowan y Georgina Terán.



camera & light

NÚMERO 98 - SEPTIEMBRE 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:
Nadia McGowan, Rafael Bolaños Quesada AEC,
Sergio de Uña ACTV

Departamento creativo:
Crea Comunicaciones / Humberto Villar

Desarrollo Web: Luis Moreno-Manzanaro

Imprime: Nueva Imprenta

Depósito Legal: M-20237-2006

ISSN: 2253-718X

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

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



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**

1145 €*



» Ilustración de Alice Guy-Blaché por Isabel Ruiz, extraída de su serie *Mujeres*.

DIRECTORAS DE FOTOGRAFÍA PROFESIONALES SUBEXPUESTAS

• Cuando se descubre la historia del cine, más allá de los últimos estrenos y *blockbusters*, nos maravillamos con el talento de Orson Welles en *Ciudadano Kane*, con la narrativa de Griffith, la magia de Méliès, *Potemkin* y Eisenstein. Más adelante, *El Padrino*, *Barry Lyndon*, *Apocalypse Now*, *Blade Runner* o *In the Mood for Love*. Mientras descubrimos el abanico sensorial que nos proporcionan estas películas, vamos familiarizándonos con quiénes están detrás de estas imágenes y empezamos a valorar la dirección de fotografía. Se descubre el genio de Billy Blitzer, de Greg Toland, Eduard Tisse, Gordon Willis, Storaro, y tantos otros. Con el tiempo, quizá nos preguntemos no sólo cómo consiguieron crearlas sino por qué sólo hay hombres entre estos fotógrafos.

Hay pocos que conozcan el papel de Alice Guy-Blaché, quien quizá fue la primera cineasta en crear una película narrativa, *La Fée aux Choux* (1896). Con los estudios clásicos, sólo queda Dorothy Arzner, mientras las mujeres se dedican a lo que se consideran sus puestos clásicos: maquillaje, pe-

luquería, vestuario y *scripts*. Como excepción, Leni Reifenstahl, quien dirigió las obras paradigmáticas de la propaganda Nazi. Las directoras de fotografía siguieron una trayectoria similar. Georgette Méliès operó al menos las seis últimas películas que su padre rodó para Pathé. Hay más casos de mujeres operando la cámara en el cine mudo, pero mu-

jes como Francelia Billington o Margery Ordway se consideran ya, en ese momento, casos exóticos.

El transcurso del siglo veinte no ha sido mucho más generoso con ellas y no es hasta hace poco que una mujer fue nominada por primera vez a un Oscar a la mejor dirección de fotografía. Para ayudar a contextualizar más aún la cuestión, sólo ha habido cinco

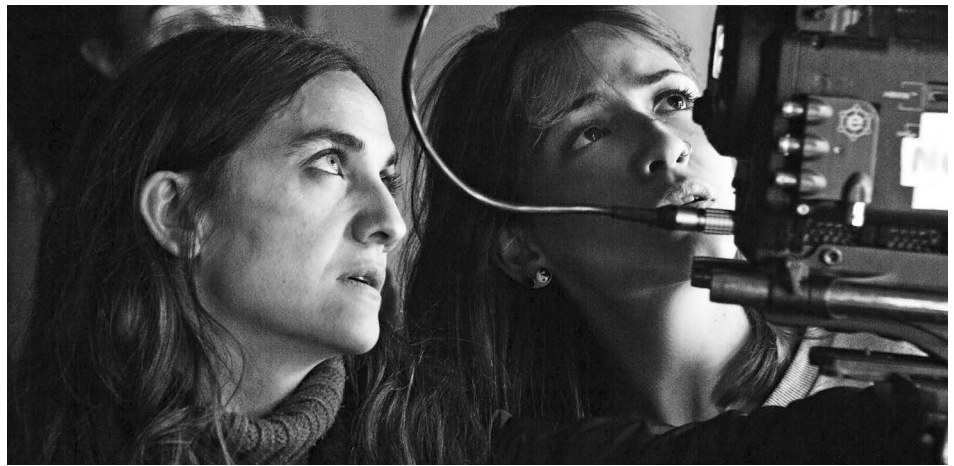
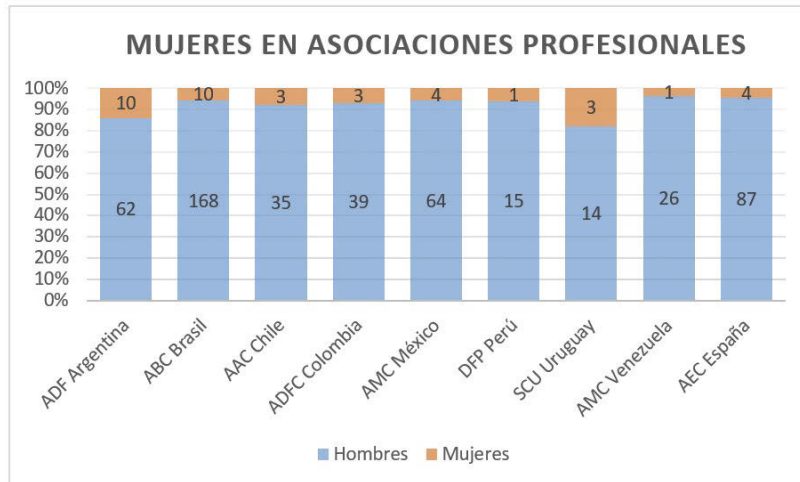
• “En un momento dado estaba frustrada por la calidad del trabajo que me ofrecía mi agente y ella me dijo ‘eres más difícil de vender’. Sabes que hay trabajos que no te llegaron por ser mujer, pero nadie lo reconoce.” (Nina Kellgren)
 “Hay más mujeres con talento, que mujeres trabajando, y ese es el problema.” (Charlotte Bruus Christensen)

• “La escuela de cine fue la etapa más dura, no ahora que estoy trabajando. Tengo una sobrina estudiando y se está encontrando los mismos problemas. Le digo que estos van a ser algunos de sus momentos más duros, porque son los estudiantes hombres de veinte años los que dicen: ‘no, no puedes ser cámara y ni siquiera puedes ser ayudante en este corto.’” (Tami Reiker)
 “A lo mejor, cuando estás creciendo y ves que en esos puestos los que están son los hombres y ves que los que recogen premios son hombres y los que hacen entrevistas son los hombres, lo interiorizas y piensas que quizá no es lo que puedes hacer. Pero conforme empieza a haber más y más mujeres, me parece que esa barrera psicológica se difumina.” (Cristina Trenas)

“Después de *Tu nombre envenena mis sueños*, entré en la segunda promoción de la ECAM, lo normal era siempre escuchar por parte del profesorado, directores de fotografía, y personal del laboratorio, cómo te animaban a que te cambiaras de profesión, por ejemplo: ‘con lo bien que estarías en montaje’. Mi primer crédito en pantalla grande fue Rafael Fernández Núñez, el personal de laboratorio entendió que lo de Raquel debía de ser un error y se tomó la molestia de cambiarme el nombre, y me convertí por arte de magia en un Director de Fotografía hombre.

Después de 20 años de profesión, en los que he trabajado en proyectos fantásticos y con algunos equipos muy buenos, y cada vez con más mujeres, sigo viviendo a menudo el ninguneo de mis propios equipos, eléctricos, personal de cámara y maquinaria e incluso becarios de producción que me cuestionan simplemente por no ser capaces de aceptar una orden, no solo de una jefa de equipo, sino de una mujer.

En una de las últimas películas que he rodado en España como directora de fotografía la desacreditación de mi persona y mi trabajo por parte del equipo de dirección, llegó a niveles terroríficos, se convirtió en un juego para ellos poner en conocimiento de todo el que tuviera *walkie* en set el color de mi ropa interior cada vez que me agachaba y asomaba por fuera de mis pantalones. Y así día tras día por 6 semanas de trabajo.” (Raquel Fernández)



» La directora de fotografía e ilustradora Isabel Ruiz, en un rodaje.

mujeres nominadas a mejor dirección –Lina Wertmüller, Jane Campion, Sofia Coppola, Kathryn Bigelow y Greta Gerwig– de las cuales una se llevó la estatuilla.

Si la presencia de mujeres directoras es escasa, la de las mujeres directoras de fotografía ha sido, durante mucho tiempo, anecdótica o inexistente. Según las últimas estadísticas del *Center for the Study of Women in Television and Film*, de entre las cien películas más taquilleras del 2017, un 8% de directoras son mujeres y sólo un 2% son directoras de fotografía.

Por este motivo, para este artículo nos hemos planteado buscar respuestas sobre la situación. Para ello, hemos contactado a escuelas de cine como la Ecam y la Escac, y con asociaciones como EWA, Illuminatrix y Cinematographinnen. Nuestro objetivo era que fueran las propias operadoras las que nos contaran de primera mano cómo vivían esta situación, para saber en primer lugar si existe un problema, en caso de ser así cuál es y qué soluciones propon-

drían ellas mismas. No podemos cubrir todos los casos existentes, pero esperamos poder aportar una vista de pájaro de cómo ven su situación las directoras de fotografía.

Estudios

La práctica totalidad de las personas con las que hemos hablado se han formado en escuelas de cine para llegar a la dirección de fotografía. Por este motivo, las acciones llevadas a cabo en ellas son de especial relevancia para las generaciones futuras del sector. Y no siempre han visto con buenos ojos la presencia de mujeres. Joey Forsyte (*Dead Man's Curve, New Year's Day*) fue la primera estudiante de cinematografía en NYU. No sólo sus profesores le dijeron que las mujeres no ruedan cine, sino que la echaron de las clases de fotografía. Desde los años 80 hemos avanzado mucho, pero sigue habiendo problemas.

Varias operadoras se quejan de discriminación por parte de compañeros de estudios e incluso por parte del profesorado. Este tipo de conductas parecen



»Jendra Jarnagin, directora de fotografía residente en Estados Unidos (www.floatingcamera.com), fotografiada por Anneke Schoneveld. Esta imagen estaba destinada a las tarjetas de visita de Jendra, buscando un mensaje de "empoderamiento femenino", algo inspirador, basado en la imagen "We can do it" de Rosie the Riveter. La foto se rodó en ARRI Rental in New Jersey (usando la cámara ARRI 235), por lo que ARRI la publica en las redes sociales cada Día Internacional de la Mujer.

haberse autorregulado con los años y, en la actualidad, quizá puedan considerarse parcialmente superadas. En las escuelas de cine suele observarse un reparto paritario entre hombres y mujeres. En este curso hay 30 alumnos cursando dirección de fotografía en la Escac, de los cuales 16 son mujeres. En el máster, el número se reduce a 13 mujeres de un total de 43 alumnos. La diferencia, sustancial, parece deberse al origen de los alumnos. Los que se forman en la Escac eligen la especialización en su tercer año, en función de su vocación y talento, lo cual produce cifras más equitativas. Los que se matriculan en el máster provienen de otros centros.

El trabajo

Trabajar en el cine es muy diferente a lo que se espera de la mayoría de trabajos. Generalmente, cuando uno consigue un puesto laboral, este viene con una cierta seguridad, vacaciones e ingresos conocidos. Trabajar en la industria del cine rara vez incluye es-

• "Para ser mujer hay que demostrar dos veces más tu potencial. El esfuerzo para obtener un puesto es el 200%. Hay mucha falta de confianza." (Maura Morales Bergmann)
 "Se me dio la posibilidad de empezar como DoP el año que salí de la escuela. Fernando Méndez-Leite preparaba el documental *El productor* sobre Elías Querejeta y lo quería rodar con alumnos, y me llamó para la dirección de fotografía. El equipo estaba formado por estudiantes, pero a nadie le hicieron una prueba más que a mí. De alguna forma, la productora no se fiaba, creo que por ser mujer. Me entrevistaron para ver si estaba preparada pero tenían muchas dudas, Fernando peleó mucho por mí. Les propuso que me dejaran iluminar algunas entrevistas y si no les convencía, buscaría a otra persona. Me hicieron una prueba de iluminación antes de empezar a rodar, adelantamos un par de entrevistas y se quedaron tranquilos." (Isabel Ruiz)

"Nina Kellgren me dijo: "tienes suerte de que tu nombre, fuera de España, no se sabe si es masculino o femenino. Muchos productores van a ver tu trabajo sin pensar si eres hombre o mujer". (Neus Ollé)

"Empecé de eléctrico con Enfoco. Ahora hay cada vez más chicas eléctricas, pero entonces no y los directores de fotografía se quedaban un poco sorprendidos. La pregunta habitual era: "¿tú vas a poder con esto?". Por eso, los mismos compañeros me decían: "tú vete para cámara que vas a conseguir más cosas". En Estados Unidos hay muchas opciones de ser gaffer y luego director de fotografía, aquí no tantas." (Eva Díaz)

"Históricamente es una profesión masculina. Con el tiempo esto ha ido cambiando, pero es algo que creo que también está afectando a otros trabajos. Ahora mismo hay bastantes directoras de fotografía tanto en Estados Unidos como en Francia y en Londres, y en España cada vez hay más. Es una cuestión de tiempo. Creo que las escuelas tienen un papel muy importante, y si nos fijamos en la ESCAC, en fotografía hay casi un 50% de mujeres en la actualidad". (Blanca Aysa, agencia Plan B)

"Veía los Emmys del año pasado y me emocioné mucho. Estaban todas estas mujeres que no estaban quejándose porque no les dieran una oportunidad, sino que habían demostrado que lo podían hacer muy bien, con contenidos que han sido aplaudidos por la crítica y que está viendo todo el mundo.

Creo que ahora es un momento muy emocionante para ser mujer. Ahora, que hay tantos contenidos que no sólo reflejan a mujeres de la pantalla, sino con ellas conduciendo las historias, cuando las niñas que están creciendo vean que esto es una posibilidad, ya no va a haber esa barrera de a lo mejor no puedo por ser chica, porque ya hemos visto que se puede. Creo que esto, orgánicamente, va a cambiar." (Cristina Trenas)

"Cuando eres mujer, tengo la impresión de que esperan que juegues un rol masculino para ganarte la autoridad. La mujer debe demostrar en todo momento que es capaz de hacerlo, al hombre se le da por supuesta la capacidad y la autoridad. Eso hace que te sientas con la presión de demostrar que lo puedes hacer igual o mejor que un hombre todo el tiempo." (Vanesa Sola)

"Nunca he sido discriminada en el trabajo, quizá cosas tontas como: "¿eso no pesa mucho?" Les dejo llevar lo que creen que pesa demasiado para mí, espero a que suden y sufran y luego me lo llevo como si nada." (Free Strothmann)

tos beneficios. El trabajo es inestable e impredecible, los horarios inesperados, el salario cambiante, la seguridad es precaria y se suele requerir ser autónomo. Encontrar trabajo pagado, especialmente en los inicios, es una forma de arte en un sector donde predomina el "haz esto gratis que la próxima será pagada".

Varias entrevistadas hablan de la existencia de muchos trabajos gratuitos o con ingresos escasos, durante periodos de tiempo largos. Esto podría considerarse un gafe del oficio, de carácter temporal, que se solventa con un mayor grado de experiencia. Sin embargo, parece que las mujeres encuentran mayores dificultades para dar el paso a puestos de mayor responsabilidad y salario.

Para conseguir trabajo, hace falta haber producido trabajo. Dadas las trabas de entrada, este es un verdadero obstáculo. El camino de ascenso gremial, en el que se iba ascendiendo de un puesto a otro en el escalafón del equipo de cámara no parece haber dado los mismos resultados para ellas. La mayoría que tiene acceso a puestos de auxiliares o ayudantes no consigue dar el salto a directora de fotografía. En los casos en que este salto se da, parece realizarse a través de oportunidades creadas por ellas mismas más que por un entorno laboral que favorezca esta movilidad vertical.

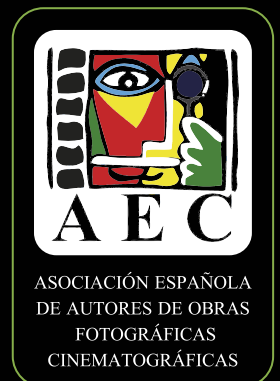
Hay casos de directoras de fotografía que empezaron su carrera laboral siéndolo a través generalmente del mundo del cortometraje, de proyectos de bajo

FUJIFILM
Value from Innovation

FUJINON



*“Desde FUJIFILM, patrono colaborador de la AEC,
queremos dar la enhorabuena y trasladar nuestras sinceras felicitaciones
a la AEC con motivo de su **25 aniversario**”.*





»Nina Kellgren BSC.

para llevar equipos y su capacidad personal de liderazgo. Ambos suelen ponerse en entredicho, requiriéndose una demostración que generalmente no se pide a los hombres. El valor se les supone.

Conciliación

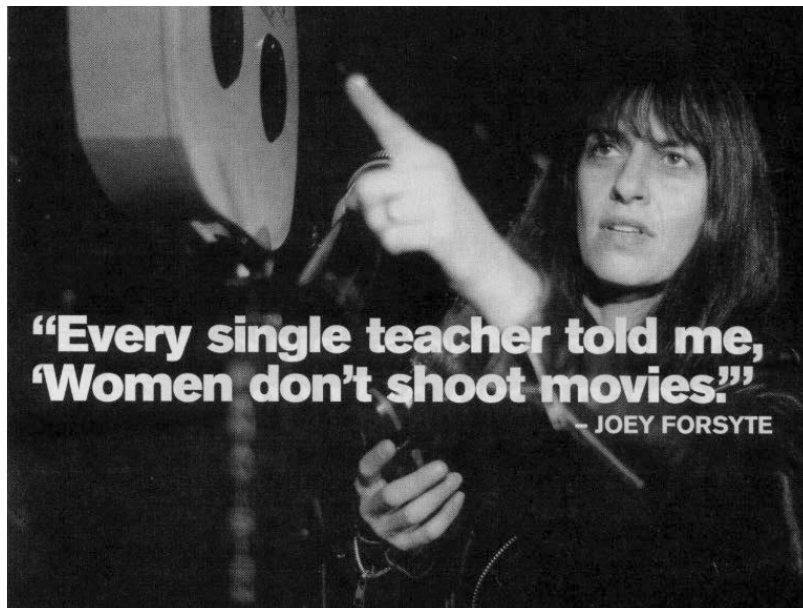
Si consiguen sortearse todos los obstáculos y llegar a tener una carrera en dirección de fotografía, para muchas puede surgir el reto de conciliar con la vida personal en los años que quizá sean los de mayor éxito profesional. Tener hijos, si se desean, tiene una ventana de oportunidad de una cierta cantidad de años. Hay historias de operadores que se han perdido el nacimiento de sus hijos por estar rodando, que se les vea como héroes comprometidos con su trabajo o no, es opinión personal. Las mujeres, necesariamente, deben estar presentes para dar a luz. Entrevistadas como Isabel Ruiz, recuerdan haber estado rodando hasta los ochos meses. En estos momentos, Rachel Morrison debe haber dado a luz tras terminar el rodaje de *Against All Enemies*.

Las características del trabajo hacen que, en cuanto se deja de trabajar, aunque sea por un periodo breve, el reenganche sea arduo. Los equipos donde uno trabajaba ya no existen, hay otras personas con las que cuentan, o la crisis ha devastado el sector al completo. No existen mecanismos que protejan estas circunstancias y no parece haber soluciones claras. Esto debería preocuparnos a todos, porque puede sucederle a cualquier profesional

presupuesto o de oportunidades dadas por su círculo cercano.

Sin embargo, incluso cuando consiguen llegar a estos puestos, no garantiza una estabilidad laboral posterior. La mayoría de trabajos a los que acceden son documentales o piezas independientes de bajo presupuesto. Esto implica que sus obras no acceden a las salas y no se conocen, con lo que no vemos su trabajo. Incluso cuando sí realizan trabajos de éxito, no se las ha considerado por igual para trabajos posteriores. Joey Forsythe se encontró con que su nombre, andrógino, le conseguía entrevistas para películas, pero cuando los productores veían que era una mujer, no conseguía ninguna.

Cuando se consigue un trabajo, no basta con demostrar los conocimientos técnicos y la sensibilidad artística, también se pide una serie de rasgos físicos y de personalidad. Se cuestiona su capacidad física



»Fuente: Revista Independent Film and Video. Fotografía Ann Lewinson

«Sin duda, aplacé mi deseo de tener familia porque pensé que debía empezar antes mi carrera. Conozco a muchos hombres que no cuidan a sus hijos porque su mujer hace las cosas de casa, pero también conozco a muchos jóvenes directores de fotografía a los que sí les importan sus hijos y que cancelan un trabajo si hace falta. Hay un cambio en la nueva generación de hombres en el cine» (Socia anónima de Cinematographinnen)

«Cuando volví era en plena crisis. Todos los equipos con los que yo había estado trabajando se habían reubicado y me costaba encontrar sitio de operadora de cámara. Entonces pensé que si tenía que empezar otra vez de cero, era el momento de hacerlo como directora de fotografía. Fue reinventarse y empezar de cero, poquito a poco y con proyectos pequeños.» (Eva Díaz)

«Tradicionalmente, el peso de la crianza ha caído en la madre, ellas son las que han sacrificado su carrera, mientras que los hombres no. Yo creo que entre todos estamos cambiando las cosas. En mi caso, mi pareja y yo nos repartimos las tareas y cuidados de nuestra hija, con el gran apoyo de la madre de mi compañero. Cuando desaparezo del mapa, ellos se ocupan de todo y cuando vuelvo a casa, mi hija no parece descontenta. Ella comprende que mi trabajo es así: que unas veces la puedo llevar al colegio porque no estoy rodando; pero que otras veces no habla conmigo en varios días porque estoy en la otra parte del mundo. Sin duda, mi pareja apuesta por mi carrera al igual que yo.» (Almudena Sánchez)

«Es un reto. Soy madre soltera. Mi hijo es mi vida, mi inspiración. Ha viajado por todo el mundo conmigo, ha visto muchas cosas. A la vez, a veces tengo que rechazar proyectos porque empieza el colegio o porque me necesita, pero las cosas acaban funcionando.» (Tami Reiker)

del sector por muchos otros motivos, tanto médicos como personales.

Los horarios de los rodajes dificultan compatibilizarlos con niños. Tami Reiker nos ha hablado del apoyo que ha recibido por parte de productores, que le han dado facilidades para llevarse a su hijo con ella a los rodajes y ofrecido espacio para niñeras. Nina Kellgren recuerda haber pasado tanto tiempo organizando que alguien cuidara de su hijo como en preproducción. Son ejemplos que nos muestran que sí es posible seguir



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 



» La directora de fotografía Eva Diaz con Julio Madurga y Fredi.

con esta carrera y ser madres, pero que son situaciones quizá muy diferentes a la española. Si partimos de que las mujeres trabajan en proyectos de bajo presupuesto y en los márgenes de la industria, el esfuerzo salarial de contratar niñeras a tiempo completo puede ser excesivo y, por otra parte, las producciones probablemente no estén dispuestas a asumir, por limitaciones presupuestarias, concesiones que faciliten esto. Si observamos, muy gratamente, que entre las encuestadas parece haber una tendencia a una mayor disposición por parte de sus parejas de repartir el cuidado de los niños, lo cual les da una mayor flexibilidad.

Caminos futuros

“No me cabe duda de que el éxito de una mujer en muchas ocupaciones aún se ve dificultado por un fuerte prejuicio contra una de su sexo haciendo un trabajo que ha sido llevado a cabo por hombres durante cientos de años. Por supuesto, este prejuicio está desapareciendo rápi-

damente, y hay muchas vocaciones en las que no ha estado presente desde hace mucho tiempo.” (Alice Guy Blaché, *Motion Picture World*, 1914)

En 1914, Madame Blaché preveía que los prejuicios contra las mujeres en el cine estaban a punto de desaparecer. Era obvio para ella que estaba perfectamente preparada para contar grandes historias y su trayectoria personal, con unas mil películas en su haber, corroboraba esto. Algo más de un siglo de historia ha demostrado que, en gran medida, se equivocó. Lo que le parecía absolutamente lógico no sucedió. Ahora vivimos otro momento en que parece percibirse que gracias a pequeños triunfos, como la nominación de Rachel Morrison al Oscar, toda esta situación va a verse drásticamente modificada.

Quizá esta apreciación no sea errónea, lo que sí es cierto es que un triunfo puntual por sí sólo no puede cambiar una dinámica social que lleva tanto tiempo arrastrándose. Es un gran momento para abrir el diálogo, plantear soluciones y abrir nuevos caminos para un futuro diferente. Si pensamos que por una batalla está ganada la guerra, esto no sucederá. Hace falta regar las semillas que se han plantado para que éstas crezcan. Hay que seguir currando, vaya.

Tres piezas clave son necesarias para conseguir que este cambio se asiente: los referentes, la contratación y la visibilidad.

Iniciativas como el libro de *Mujeres* de Isabel Ruiz nos recuerdan cómo las mu-

» La directora de fotografía Almudena Sánchez.

• “Hay que abrir espacios donde las mujeres que deseen trabajar con la cámara puedan tener contacto con las que ya ejercemos.” (Celiana Cárdenas)
“Hay que luchar por la transformación y desaparición de muchos comportamientos machistas enquistados en la forma de trabajar. Siento que la única manera de que nuestra posición en el mundo laboral pueda modificarse es poniendo frenos a conductas abusivas desde dentro de la institución, en nuestro caso, del cine.” (Raquel Fernández)

“El hecho de que se nos conozca puede hacer que empecemos a ser visibles de verdad y se nos dé trabajo. He oído comentarios en los que se juzga a las mujeres de no ser tan buenas fotógrafas y yo me pregunto qué trabajos han visto para juzgarlas. Si se nos da la oportunidad de hacer las películas que se estrenen en salas, se podrá valorar la calidad de nuestro trabajo, pero primero tendrán que darnos la posibilidad de trabajar.” (Isabel Ruiz)

“Faltan referentes. En el momento que los productores vean que hay mujeres nominadas a los Goya, que hay proyectos gordos que han llevado a cabo mujeres, con garantías y con éxito visible, en ese momento esto dejará de ser. Por eso, es importante que haya referentes, para que los productores y las cadenas nos vean de otra forma. Así, habrá más mujeres que verán que sí se puede y no les pasará como a mí, que no veía que esto era una posibilidad.” (Eva Díaz)

“Creo que se está haciendo bien ahora dando visibilidad. Es un camino largo, no va a cambiar de un día para otro. La fórmula no la sé. Ahora hay subvenciones de discriminación positiva y en este último año me han llamado de películas que de otro modo no lo hubieran hecho nunca.” (Neus Ollé)

“Creo que también puede influir que haya más directoras y productoras mujeres. Habría que fomentar todos los departamentos, pero ahora hay muchas asociaciones de mujeres, incluso en la producción hay medidas de financiación que dan puntos por tener directoras de fotografía.” (Blanca Aysa)

“Ha llegado el día en que la visión femenina, que existe dentro de todos nosotros, debe florecer y expresar para poder empezar a compartir y no a competir. La necesidad actual es cuidar al vecino a todos los niveles para poder crecer juntos y la que sabe hacer esto, la que tiene las herramientas, es la mujer. No quiero pensar en todas las cosas que he visto, sentido u oído sobre discriminación porque, para mí, ya estamos en una nueva era y todo mi entorno -hombres, mujeres y yo misma- lo valoraremos.” (Lara Vilanova)



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

ALGUNOS REFERENTES FEMENINOS

Rosina Cianelli. Posiblemente la primera mujer en créditos como directora de fotografía, por *Uma transformita original* (1915).

Margery Ordway. Trabajaba tras la cámara girando la manivela en 1916.

Dorothy Dunn, Louise Lowell y Grace Davidson. Operadoras de cámara en los años '10.

Jessica Elvira Borthwick (1888-1946) se fue a rodar la Guerra de los Balcanes en 1913, con 22 años y tres días de formación con la cámara.

Francelia Billington (1895-1934) fue operadora de cámara en la primera mitad de la década de los '10 y pasó a ser actriz protagonista en la segunda.

Brianne Murphy (1933-2003) Entre los años '20 y '50 no hubo mujeres tras la cámara en Hollywood. Hasta inicios de los '70, la única fue Brianne Murphy, quien también fue la primera directora de foto de una película de estudio, *Fatso* (1980). Fue la primera mujer que entró en la ASC en 1980.

Janice Loeb (1902-1996) es una excepción a la falta de directoras de fotografía en los años 40. Es conocida por *In the Street* (1948) y *The Quiet One* (1948).

Jessie Maple (1947 -) en 1976 fue la primera mujer americana de color aceptada en el sindicato de operadores de cámara, tras un largo proceso legal para conseguirlo.

Marina Goldovskaya (1941-). Documentalista soviética. Publicó la obra *A Woman With a Movie Camera* donde habla sobre su trabajo.

Cristina Trenas fue en 2014 la primera mujer nominada al Goya a mejor dirección de fotografía, por *Sombras de Nueva York*.

Rachel Morrison (1978 -) fue la primera mujer nominada al Oscar a mejor dirección de fotografía este mismo año.

Agnès Godard (1951 -) colabora con Claire Denise y ha ganado varios premios César por su trabajo. También ha trabajado con Wim Wenders en *El cielo sobre Berlín* (1987) y con Erick Zonca en *La vida soñada de los ángeles* (1998).

Nina Kellgren (1948) Con una larga carrera, donde destacan *Solomon and Gaenor* (1999) y *The Making of Maps* (1995), actualmente es vicepresidenta de Imago.

Ellen Kuras (1959 -) ha trabajado con Michel Gondry, Spike Lee, Sam Mendes, Jim Jarmusch, Rebecca Miller o Martin Scorsese. Ha ganado tres veces el galardón a la excelencia en dirección de fotografía dramática en Sundance.

Tami Reiker (1964 -) fue la primera mujer galardonada por la ASC con su premio extraordinario por su trabajo en la serie *Carnivàle* (2003).

Nancy Schreiber (1949 -) empezó su carrera como gaffer en los años 70. Es conocida por *Dead Beat* (1994), *Las cadenas del deseo* (1992) y *Noviembre* (2004), ganadora en Sundance a la mejor fotografía.

eres han sido, en muchos casos, borradas de las páginas de la historia. Existen mujeres directoras de fotografía desde que existe el cine, pero los grandes referentes no las incluyen. Es cierto que en esta especialidad contamos con poca historiografía, quizá por su especialización técnica. Han aparecido obras puntuales celebrando la obra de mujeres, pero falta que los que son (o desean ser) profesionales, manejen sus nombres, más allá de unos pocos eruditos en foros de cine feminista. Este artículo incluye una pequeña lista de referencia que puede ser un punto de partida para interesados.

Los referentes nos ayudan de varias maneras. En primer lugar, ya desde la formación, para que tanto ellas sepan que pueden hacerlo, como para que aspirantes a directores sepan que pueden contar con un trabajo al mismo nivel que el de otros. Esta influencia se puede desarrollar en tiempo para, en segundo lugar, ayudar a que desde otros departamentos no surjan problemas a la hora de contratarlas. No es necesario crear una historia de la fotografía en la que se segreguen hombres y mujeres, sino, simplemente, incluirlas en ella.

La contratación es, por supuesto, un elemento clave, puesto que un director de fotografía queda definido por su trabajo. En 2002, el presidente de la International Cinematographers Guild (IATSE 600) dijo en la revista *Hollywood Reporter*: "No culpéis a la ASC ni al sindicato por la falta de mujeres operadoras. Debemos mirar a los que contratan en la industria: los productores. Hay muchas mujeres cualificadas para ser directoras de fotografía, pero nadie les da una oportunidad". Como en cualquier problema de carácter sociológico, es complicado buscar culpables concretos. En muchos casos no se puede, pero el cúmulo de experiencias a lo largo de generaciones debe indicarnos algo. A las mujeres se les ofrece menos trabajo, de menor presupuesto, con tendencia al documental y al *indie*, y se duda mucho más de sus capacitaciones técnicas. Ser un hombre joven que está empezando es *cool*, ser una mujer joven que está empezando hace que se cuestione tu conocimiento técnico y capacidad física. Esto puede cambiar si la actitud de productores y cadenas cambia, así como la de directores, por la importancia de las parejas creativas. Las mujeres del sector también quieren ser un Tonino para que el director pueda ser un gran Eastwood, un

»La directora de fotografía Raquel Fernández.



Deakins para unos Cohens o un Libatque para un Aronofsky. Nos faltan más Agnès Godards para Claire Denises. Por último, hace falta saber que existen. La creación de plataformas para visibilizar a estas profesionales ha sido un elemento clave dado que, por las circunstancias de la situación, muchas no llegan a tener acceso a las asociaciones profesionales clásicas de cada país. Desde iniciativas como Illuminatrix, Cinematographinnen o Cinematographers XX se está ayudando mucho en este apartado. En México se llevó a cabo la primera reunión de cinefotógrafas el año pasado, las cuales pronto empezarán a publicar una revista electrónica llamada "Apertura". A raíz de la reunión organizada por CIMA el pasado junio, *Pensar con la luz: Directoras de fotografía*, han surgidos dos iniciativas complementarias para dar visibilidad a las mujeres españolas. El colectivo "Directoras de fotografía" cuenta con diecisiete profesionales y tres nuevos talentos. Para su acceso, requieren cinco años como profesional de forma continuada y tres para nuevos

talentos, además de tener web personal en activo. Este colectivo puede dar respuesta a personas que digan: "No hay profesionales", y puede ser una buena plataforma promocional para sus miembros. Su presentación oficial será en el Festival de San Sebastián de este año. La segunda iniciativa, todavía sin nombre oficial y en proceso de creación, complementa a esta. De carácter inclusivo, busca unir a todas las mujeres del equipo de cámara con la intención de cohesionarlas y que se puedan apoyar mutuamente de forma solidaria. Aceptará no sólo a directoras de fotografía, sino también a ayudantes, auxiliares, etc. El planteamiento es que todas tengan cabida, al margen de su recorrido, puesto que este no siempre depende de la calidad de cada una como profesional, sino de las oportunidades que se les ha brindado. Se puede esperar que empiecen a funcionar en los próximos meses. Como revista técnica del sector, asumimos también un papel en la visibilización. El nombre *Cameraman* deja fuera a las mujeres y, por esa razón, se cambia en este momento a uno más



» La directora de fotografía Neus Ollé.

inclusivo. Nos gustaría que el cine, una gran herramienta para contar historias, cuente con todos a la hora de crearlas. Nos preguntamos por qué no hay cientos de nombres de mujeres en las películas que vemos en salas y aspiramos a un futuro donde así sea y donde artículos como éste hayan quedado realmente desfasados por una realidad que ya los ha superado.

XEEN™

X - EXPERIENCES

Amplía tu experiencia con los nuevos objetivos de cine XEEN luminosos y precisos.



135mm T/2,2 | 85mm T/1,5 | 50mm T/1,5 | 35mm T/1,5 | 24mm T/1,5 | 20mm T/1,9 | 16mm T/2,6 | 14mm T/3,5



RACHEL MORRISON ASC

VISIBILIDAD, COHERENCIA Y ACTIVISMO



» Fotografía de Jason Travis, cortesía de MusicBed.

Rachel Morrison ASC es, sin duda, una de las mejores exponentes de la actual generación de directoras de fotografía del rol que puede ocupar la mujer en la profesión, si le dejan, y no solo por lo que significa ser la primera mujer nominada a un Premio Oscar a Mejor Fotografía, sino también por la coherencia de su trayectoria profesional y por su activismo en redes sociales, aprovechando al máximo su visibilidad en pos de la lucha por la equidad de género.

ENTREVISTA A RACHEL MORRISON ASC, DIRECTORA DE FOTOGRAFÍA

¿Por qué decidiste ser directora de fotografía?

Empecé con la fotografía muy joven y siempre me ha encantado. Siempre he sentido que la cámara y las ópticas son una extensión de mi cuerpo. En algún momento a inicios del instituto, alrededor de los doce o trece años, me interesé mucho por el cine. Me dirigí hacia esto sin saber realmente que había un trabajo donde se podían tomar veinticuatro fotografías por segundo.

¿Tienes referentes femeninos?

Sin duda, hay cientos de películas que me han influenciado y por supuesto que

hay mujeres en ellas. Sin mujeres como Ellen Kuras, Nancy Schreiber, Sandi Sissle y Amy Vincent, ni siquiera hubiera sabido que teníamos esta posibilidad.

¿Sentiste en algún momento que ser mujer era un lastre para tu carrera?

Sí y no. Creo que hubo momentos en que ayudó a mi carrera. Siempre he intentado centrarme en la parte positiva de las cosas, y lo positivo es que conseguía destacar, era memorable sin siquiera intentarlo, precisamente porque éramos tan pocas. Cuando entrevistan a diez personas para un trabajo y sólo una es mujer, creo que, de alguna manera, te da una ventaja natural. Diría que me ha ayudado más de lo que me ha perjudicado.

Sí he notado que, cuando se llega a proyectos de mayor presupuesto, no me llaman tanto como a mis compañeros. Conforme empecé a obtener más y más éxitos en Sundance, veía que a otros los llamaban los estudios tras una película, mientras que yo había tenido varias galardonadas y no había recibido ninguna de esas llamadas. No puedes evitar preguntarte si el género tiene que ver con ello, pero a la hora de la verdad esas conversaciones se tienen a puertas cerradas y nunca puedes saber por qué no suena el te-

léfono. En general, diría que ser mujer me ha supuesto una ventaja.

¿Crees que tu vida personal ha afectado a tu vida laboral? Por cierto, enhorabuena por tu embarazo.

Estoy literalmente a punto de explotar en cualquier momento. Estoy intentando que se quede dentro mientras acabo una 'publi', pero estoy a punto. No creo que me haya afectado, aunque quizá sí he perdido un par de oportunidades. Renuncié a mucho cuanto tuve mi primer hijo. En ese momento, me ofrecieron *Creed* (Ryan Coogler, 2015), que hubiera sido mi primera película de estudio. Resultó que cuando cerraron fechas, iban a rodar de enero a marzo, y mi hijo iba a venir en febrero. Por desgracia, especialmente al ser mi primera película de ese tipo, era imposible que el estudio accediera. No sé si hubiera querido, es un poco absurdo tener un bebé a mitad rodaje. Hubo otra película, que era de otra sensibilidad, que se suponía que iba a rodar justo después de tener a mi hijo. Creo que el director se asustó de lo cerca que estaba el nacimiento. Esa película pasó a ser nominada a varios Oscars. En ese momento, pensé que había sido un gran revés, pero, obviamente, Ryan me llamó de todas formas para rodar *Black Panther* e hice otros trabajos nominados a Oscars. Creo que tuve suerte pero, al final, no me perjudicó.

Esta vez tengo una sensación diferente, no sé si es porque tengo una carrera más establecida. No he perdido trabajos por el embarazo, he tenido ofertas increíbles. Hay una película que se iba a rodar en la ciudad [de Los Ángeles], la historia de la caída de Roger Ailes, con Charlize Theron, Nicole Kidman y Marbot Robbie. No podían haber sido más amables. Querían contratarme, estaban dispuestos a cambiar las fechas de rodaje para que pudiera tener al bebé en preproducción, tener un tráiler para darle el pecho. Estaban conmigo al cien por cien. Dije sí un lunes y les volví a llamar el jueves, porque me parecía demasiado. No es por la parte física, estaba rodando un largometraje hasta hace

tres semanas, pero no he visto mucho a mi hijo este verano. Simplemente quiero estar ahí para él cuando este nuevo ser venga y vuelva su mundo del revés, en vez de estar fuera trece horas al día durante los próximos meses. Creo que tras mi primer hijo me di cuenta que las oportunidades laborales vienen y van y vuelven otra vez. Si esta película no sucede, ya vendrá otra cosa. Tengo más confianza en que todo saldrá bien.

Mi familia es tan importante para mí que cualquier pequeño sacrificio en mi carrera merece la pena. Sabía que quería tener hijos, pero ha sido diez veces más gratificante de lo que creía. De alguna manera, hace falta rodar todo lo que te llega para continuar en la industria, pero a la vez creo que esto me equilibra y me motiva para esforzarme más en mi trabajo. Me mantiene cuerda.

Con tu nominación al Oscar, muchas mujeres te citan como un referente clave del cambio. ¿Qué te parece el papel en que te pone esto?

Como directora de fotografía, siempre he preferido estar detrás de las cámaras.

Creo que hay gente a la que le gusta ser el centro de atención y esos son los que tienden a convertirse en actores o directores. No estoy acostumbrada a hablar con la prensa, salir en revistas ni tener mi cara en carteles sin siquiera saberlo. Creo que me ha hecho darme cuenta lo mucho que hacía falta por la cantidad de esperanza e inspiración que mi visibilidad ha causado. Incluso este post que publiqué hace unas semanas sobre trabajar embarazada tuvo una repercusión que no me esperaba. Lo envié a las seis de la mañana, camino al trabajo, y no me di cuenta de que iba a extenderse como lo hizo. Lo que eso me dijo fue que era una discusión que necesitábamos tener, no sólo por las operadoras sino por todas las mujeres en cualquier cuadrante de la industria. Parece ser que ha sido un tabú durante tanto tiempo que nadie hablaba de ello. Yo ahora mismo estoy dilatada tres centímetros, intentando acabar una 'publi' antes de que el bebé llegue, ¡y me encuentro genial! Este no es en absoluto el caso de todo el mundo.

Creo que estoy utilizando la visibilidad para producir cambios, si puedo.

He oído por parte de tantas operadoras y directoras de la generación anterior que tenían la sensación de que no podían tener hijos y carrera a la vez. Para las que hubieran querido tener hijos, era de lo que más se arrepentían. Algunas me han dicho esto entre lágrimas. Quiero que la gente sepa que si la quieren, no hay nada que les impida tener una familia y dedicarse a esto. El trabajo no sufre, esto quiero dejarlo claro. Habrá sacrificios, habrá momentos en que no puedas hacer una película porque vas a tener un bebé o porque no quieres perderte el cumpleaños de tu hijo, pero los sacrificios merecen la pena. La vida da muchas vueltas, vendrán otras oportunidades.

También nos parece muy importante el hecho de que ahora ruedas películas que todo el mundo ve.

¿Cómo eliges tus proyectos? ¿Continuarás rodando indies?

Siempre me han importado mucho las historias que cuento. A excepción de mis primeras películas, cuando sólo quería empezar, siempre he intentado

Tokina

VISTA

BEYOND FULL FRAME

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

FULL FRAME
35mm
FORMAT



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



elegir películas con mensaje. No hice *Black Panther* porque fuera un *blockbuster*, sino porque sabía que Ryan [Coogler] iba a utilizarla para contar algo importante. Me ofreció el proyecto cuando todavía no había guion, pero de inmediato pensé que iba a contar algo sobre la crisis de refugiados, sobre ser negro en América o en el mundo... así que me atrajo mucho. Mi problema ahora mismo es que quiero rodar dramas grandes. Lo que siempre he querido hacer es rodar películas como *Cadena perpetua* (Frank Darabont / Roger Deakins, 1994) y *Camino a la perdición* (Sam Mendes /

con algo totalmente diferente. En televisión, o ruedas el piloto y dejas tu trabajo a otro o te comprometes con la serie. Supongo que acabaré alternando proyectos, uno por estética y otro por criterios sociales, pero en estos momentos no tengo muy claro qué haré.

¿Crees que llegará pronto el momento en que seas sólo una directora de fotografía y no una mujer operadora? ¿O la primera nominada al Oscar?

Desde luego, espero que así sea. Lo que llevo mucho tiempo diciendo es que, a la hora de la verdad, somos di-

»Este post de Instagram del pasado 10 de agosto ha sido viralizado masivamente, tanto por entornos feministas como por líderes de la industria. Fuente: Cuenta Pública de Rachel Morrison

rodeándote de personas con opiniones diferentes, estás lanzando una red mayor y contando una historia más amplia que puede llamar a más personas.

Algunas personas consideran que hay una línea muy fina entre alzar la voz y quejarse. Quizá ahora, tras tu nominación, sea el momento de dejar que el trabajo de las operadoras hable por sí mismo. ¿Crees que ya hemos llegado a ese punto?

Eso espero, creo que es un buen objetivo. Una de las cosas que me frustra, y Reed [Morano] también ha dicho lo mismo, es que cuando se entrevista a un hombre sobre su trabajo, sólo se habla de eso. Cuando se entrevista a una mujer sobre su trabajo, tiende a ser una parte sobre trabajo y nueve sobre cómo es ser mujer. Cuando el trabajo pueda hablar por sí mismo, será en beneficio de todos.

El American Film Institute ha empezado a dar cursos de dirección de fotografía sólo para mujeres. ¿Qué te parece?

Me pidieron si podía dar alguna clase cuando hicieron la sesión inaugural, pero estaba rodando y no pude. Creo que hasta que tengamos un terreno más igualado, todo lo que hagamos para que las mujeres se interesen y participen es estupendo. El momento en que perjudique a los hombres que quieran ser operadores, ya no hará falta. Mientras nuestros números sean abrumadoramente bajos y estemos poco representadas, creo que todo programa que anime a las mujeres a ser directoras de fotografía es parte de la solución hasta que, al final, se vuelva injusto y, en ese momento, ya no haga falta más.

¿Crees que hay un estilo diferente entre hombres y mujeres o que la mirada estética es independiente del género?

Creo que cada persona tiene su estilo y aporta experiencias diferentes. Creo que hay hombres muy sensibles que saben cómo fotografiar una mujer sin

• Me he dado cuenta de lo mucho que hacía falta esto por la cantidad de esperanza e inspiración que mi visibilidad ha causado.

Conrad L. Hall, 2002), pero ya no se hacen películas así. En el mundo del largometraje ahora hay *blockbusters* e *indies*. He estado dejando pasar películas durante años porque muchas no tenían el mensaje que tiene *Black Panther*. El problema con estas películas pequeñas es que nunca tienes suficiente tiempo ni dinero, y se vuelve tanto un reto visual como un hándicap a la hora de mantener a lo que ahora es una familia de cuatro. Estoy en una disyuntiva, porque estos proyectos han desaparecido, los grandes dramas se han ido a la televisión, que no es algo que me haya planteado hacer. No es porque no sea buena, es porque amo la variedad de este trabajo. Me encantan los largometrajes, porque durante unos meses formamos una pequeña familia y luego sigues

rectoras de fotografía que da la casualidad que son mujeres, pero no somos una subcategoría llamada “mujeres directoras de fotografía”. Creo que los números están creciendo exponencialmente y que la próxima generación estará mucho más poblada de mujeres, y tan pronto como dejemos de ser una anomalía, ya no se dirán cosas como “mujeres directoras de fotografía”.

¿Crees que la diversidad ayuda a producir mejores películas?

Totalmente, sin duda alguna. Lo que Ryan ha hecho muy bien es rodearse de personas muy diferentes y escucharlas. Esto es similar a lo que hacen los estudios cuando proyectan una película para ver la reacción de diferentes grupos de interés. Si puedes hacer eso durante la creación de la película,

»A Rachel Morrison le encanta el celuloide, aunque tiene una Alexa en propiedad. En esta imagen está operando la Alexa XT con lentes Panavision Primo en el rodaje de *Black Panther*. Propiedad de Marvel Studios / Matt Kennedy.

convertirla en un objeto, y hombres que nunca lo han captado. Esto también es probablemente cierto de algunas mujeres. Creo que la maternidad me ha dado más herramientas. No quiero decir que las madres sean mejores directoras de fotografía, lo que quiero decir es que añade una experiencia más a las que utilizas para pintar. Al final, lo que hacemos es pintar con empatía. Es un poco entender las vidas de las personas que retratamos y llevar al espectador a ellas. Todas tus experiencias aportan algo, desde la maternidad hasta las drogas que te has metido. No es algo tan simple como el género, todo el mundo refleja su historia en su trabajo, pero no creo que las mujeres rueden de forma diferente a los hombres, cada uno tiene su forma de ver el mundo.

Y para representar tu forma de ver el mundo, ¿cuáles son tu cámara y ópticas favoritas?

Es diferente para cada proyecto. Tengo una cámara porque, durante mucho tiempo, si iba a rodar en digital, iba a ser con Alexa. Pero nunca compré ópticas porque, en la era digital, son una forma de distinguir una película de otra. Estoy fascinada e impresionada por el hecho de que Deakins pueda hacer tanto con las Master Primes como ha hecho. Si tuviera que comprometerme a usar un juego de ópticas en todas mis películas, me sentiría muy limitada.

Amo el celuloide, siempre lo he hecho, pero creo que tiene sus desventajas. El rodaje que acabo de terminar era en 35mm. Iluminé una escena de cama por primera vez en cinco años. Tuve que pedir perdón a los actores por la cantidad de luz que puse, porque había mucha en comparación con lo que están acostumbrados. No estaban seguros de que fuera a ser lo bastante oscuro, pero apenas había bastante luz. Pero si pudiera rodar todo en negativo, probablemente lo haría, aunque para algunos proyectos no sea adecuado. Quería rodar *Mudbound* en celuloide pero



no podíamos permitirnoslo. Al rodar en digital, pude iluminar con velas y esto fue positivo para el proyecto. Últimamente uso mucho anamórfico, pero no encaja en todo. Recientemente he rodado varias películas de época y la serie C de Panavision era perfecta, pero seguramente no la usaría para algo contemporáneo.

¿Tienes algún consejo para las que quieran dedicarse a este oficio?

Mi mayor consejo es que intenten ser positivas y que busquen las formas en que ser mujer es una ventaja. Al estar poco representadas, esto puede ser una ventaja, destacas entre los demás y traes contigo unas experiencias que no todo el mundo tiene. Creo que la industria en general requiere una cierta tenacidad, el éxito de la noche a la mañana les viene a muy pocos. Yo he tenido un ascenso más o menos rápido y han sido unos quince años. No es para débiles, vas a ser un artista hambriento durante mucho tiempo hasta que un día te des cuenta de que puedes pagar las facturas, y esto es así, seas hombre o mujer. Estar resentida no ayuda en nada, impide destacar, así que hay que intentar ser optimista mientras se cruza territorio potencialmente difícil. Siempre hay más cosas buenas que malas en el mundo.

¿Crees que tu nominación ayuda a mejorar la situación?

Sin duda. No sé si la nominación o *Black Panther* y su éxito, pero estoy oyendo a muchas mujeres decir que han recibido llamadas de estudios mucho antes de lo que lo hice yo, y eso es genial. En cuanto había dinero en un proyecto, el teléfono dejaba de sonar, y ya no parece ser el caso. Creo que esto ha ayudado en la transición de pequeñas películas a otras más grandes.



Nadia McGowan es diplomada en dirección de fotografía por la Ecam, ha trabajado como profesional en el sector audiovisual en diversos puestos del equipo de cámara y como docente en la Universidad de Notre Dame (Libano). Actualmente está investigando sobre la evolución técnica del cine en las últimas décadas. n@nadiamcgowan.com



LARGOMETRAJES

Carmen y Lola



AUTORA: CARMEN (MINA) V. ALBERT

EL MÁS DIFÍCIL TODAVÍA

Carmen y Lola está protagonizada por las debutantes Zaira Romero (Lola) y Rosy Rodríguez (Carmen). Solo dos actores profesionales forman parte del reparto formado por 150 gitanos seleccionados en un casting que duró más de 6 meses. Este verano pudimos conversar con las dos creadoras de este filme que provocó aplausos en su première en Cannes y que entremezcla una mirada documental impregnada de gran verdad con momentos preciosistas que marcan el punto de vista de aquellas a quienes quieren dar voz. Arantxa y Pilar quieren que nos enamoremos locamente de -y- como Carmen y Lola, y lo han conseguido.

ENTREVISTA A ARANTXA ECHEVARRIA, DIRECTORA, Y PILAR SANCHEZ, DIRECTORA DE FOTOGRAFÍA

Lo que más me impresiona de la película es la aproximación documental. Es como si hubierais puesto una cámara y hubierais «robado» las imágenes de lo que vemos.

Arantxa (A): Es que tenemos, sobre todo Pilar, mucha experiencia en el documental, y al plantear la película siempre pensamos que, como el mundo gitano es muy desconocido, lo mejor al principio era coger al espectador del cogote y meterle en la película, en el mercado, en el 'pedío', en el cumpleaños, para cambiar la dinámica de narrativa cuando ellas dos se conocen.

SINOPSIS

Carmen es una adolescente gitana que vive en el extrarradio de Madrid. Al igual que otras gitanas, está destinada a vivir una vida que se repite generación tras generación: casarse y criar a tantos niños como sea posible. Pero un día conoce a Lola, una gitana poco común que sueña con ir a la universidad y dibuja graffitis de pájaros. Carmen desarrolla rápidamente una complicidad con Lola y descubre un mundo que, inevitablemente, las lleva a ser rechazadas por sus familias.



• La directora Arantxa Echevarría y la directora de fotografía Pilar Sánchez Díaz forman un tándem creativo que, a través de su productora, está cada vez más centrado en el cine social con protagonistas femeninas. En la opera prima de Arantxa, *Carmen y Lola*, muestran el 'más difícil todavía': el doloroso amor adolescente siendo mujer, lesbiana y gitana. La película, que tuvo una exitosa *première* mundial en la Quincena de Realizadores del festival de Cannes, se estrena en nuestro país el 7 de septiembre.

¿Y cómo les convencisteis de que participaran en un proyecto como este?

(A) Nos ganamos su confianza a base de ser pesadas. Y además teníamos que luchar con que éramos payas y mujeres. Todo surgió porque nos hicimos con Chiqui Porrina, que es un gitano muy bien valorado, pero que es más o menos abierto de mente.

(P) Sabíamos que había que encontrar a alguien de producción que supiera relacionarse con este mundo; y entonces llegó Cristina Martín, la jefa de producción, que está acostumbrada a este mundo desde su infancia, está relacionada con el mundo flamenco, y fue un punto clave. Ella nos presentó a Chiqui, a quien respetaban y hacían caso y que nos servía de enlace. Arantxa, además, tiene mucha capacidad de convencer a la gente.

(A) Íbamos a los mercados, a las zonas de 'roneo', a los barrios, y les decíamos que se vinieran al casting. Cuando venían y se enteraban de qué iba la película se es-

candalizaban, y entonces llegaba Chiqui y les decía que era solo un trabajo: «¿Tú quieres dinerito? Pues entra y que te cuente la paya». Entonces entraban y yo estaba con ellos como 45 minutos charlando con cada uno de ellos y les preguntaba sobre sus creencias y opiniones sobre la homosexualidad, etc. Llegaba un momento que les costaba irse, les gustaba la conversación e íbamos creciendo en confianza y en conocimiento. Decía una: «Pues le voy a decir a mi madre que venga porque tiene una historia que contarte». Y al día siguiente venía la madre. Así, vimos a 1200 gitanos.

(P): Nosotras jamás les cuestionamos, éramos oyentes, esponjas. Los primeros días fueron muy duros, un golpe de realidad. Yo pensaba que el mundo gitano habría avanzado con la tecnología, pero no. La chatarra y el 'mercaíllo' siguen ahí.

(A): Ninguna chica estudiaba más allá de los 16, casi todas estaban pedidas, tienen una juventud muy efímera.

Pilar (P): La película está basada en los gitanos de Madrid, y aunque estamos acostumbrados a verlos, desconocemos absolutamente su cultura, más allá del flamenco y dos detalles más. Entrar en ese mundo tenía que ser a través de una cámara un poco documental, porque son sus costumbres, sus rituales, sus formas de hacer las cosas. Por ejemplo, no nos podíamos colar en un pedío, pero claro, había que colarlo con nuestros personajes. Así que les dijimos que íbamos a crear un pedido como lo hacen ellos, y con dos cámaras nos pusimos a robar este mundo e intentar meter al espectador en esta vivencia. De ahí ese tono y esa cámara que busca.

¿Son todos actores no profesionales?

(A) Son todos gitanos de la calle.

» La directora Arantxa Echevarría y la DoP Pilar Sánchez durante la entrevista en Matadero Madrid.





» *Carmen y Lola* está protagonizada por las debutantes Zaira Romero (Lola) y Rosy Rodríguez (Carmen). Fotograma

¿Vuestra documentación residió en estas conversaciones, o hicisteis alguna labor previa de investigación?

(A): Sí investigué acerca del lesbianismo en el mundo gitano. Hablamos con diferentes asociaciones gitanas, intentamos la cooperación de las máximas posibles, pero no fue muy fructífero. No les parecía que fuera un tema que debiéramos de tocar las payas, decían que había otros temas más interesantes, como hablar de gitanas médicas.

(P): El discurso era: «¿Quién es una paya para hablar de gitanos? Si tú no conoces este mundo».

(A): «Tu discurso es patriarcal y lleno de estereotipos... déjame el guion y yo te veto lo que no me guste»... Así que al final tuve que buscar yo a las chicas gitanas lesbianas. Algo muy difícil, porque su mundo no es el LGTB. Así que me metí en todos los chats que pude con el *nick* de «Gitana Guapa», como en la película, y pasó el tiempo, hasta que por fin una chica me preguntó: «¿De qué familia eres?», una pregunta de gitana. Así que a partir de ahí creé una especie de círculo de chicas que lo habían pasado fatal, adolescentes que no tenían ningún referente, que estaban bastante hechas polvo, y ellas fueron las que me dieron la documentación de la película.

(P): Teníamos claro que éramos gente de fuera contando una historia de un mundo que desconoces. Arantxa escribió un guion con frases de payos.

(A): Fue una labor de muchos años, los diálogos se iban transformando en el casting y en los ensayos.

¿Cómo fue el ensayo con los no actores?

(A): Eran puestas en escena con el texto, para ver qué eran capaces de hacer. Se

trataba de buscar sentimientos y cosas que ellos tuvieran para reproducir lo que yo había escrito. Al fin y al cabo, el guion es el original, cosa que me sorprendió, porque yo pensaba que iba a transformarse mucho. Y en el fondo a ellos les venía bien agarrarse a algo, porque estaban muy perdidos de lo contrario.

“ Para mí, *La vida de Adele* es una película hecha por un hombre. Me negué a verla, porque no tiene nada que ver con esta.

En el casting, yo no buscaba actores, buscaba personajes. Lola tenía que ser una mujer con mucha energía y mucha fuerza. Carmen quería que fuera una persona más modosita, más conservadora. Zaira era así, Rosy era así, Rafaela, la que hace de madre de Lola, es así. Hacen de sí mismos, ese es el truco. Lo que no podía hacer era poner a Rafaela a hacer de asistente social, ya que uno no aprende a ser actor de la noche a la mañana.

¿Cuántas tomas hacíais de media?

(P): La escena de Zaira y su madre cuando descubre la carta fue toma única. Acabamos todas llorando: Marta con la cámara, Arantxa y yo.

(A): Cuando Lola le pone el camisón a Carmen, la escena que yo llamo ‘el polvo’, la escena de amor, también es toma

única. Ese amor que tiene Lola hacia Carmen lo conseguí diciéndole que estaba vistiéndola cuando está dormida para ir al cole. Nos hicimos íntimos y yo sabía con qué cosas podía jugar para llevarles a lo que yo quería. Porque luego conoces a Zai y a Rosy y no tienen nada que ver con sus personajes.

¿Son lesbianas en la vida real?

(A): No. No conseguí que ninguna se atreviera. Es que es una exposición tremenda.

Hablando de actores no profesionales, y pensando en la referencia inevitable de *La vida de Adele*, si pensamos en cine francés a mí desde luego me recuerda más al cine que hace Lauren Cantet.

(A): Para mí *La vida de Adele* es una película hecha por un hombre, descaradamente. Solo se parece a esta por la temática. Incluso me negué a verla, porque no tiene nada que ver. Esta trata el primer recuerdo adolescente, muy femenino, las tonterías que hacíamos cuando nos gustaba un chico, sensaciones muy infantiles: piensas que nunca vas a amar así y que como no te correspondan tu vida se acaba. Eso mezclado con ser gay en una comunidad como la gitana.

Entonces, ¿visteis alguna película, os habéis basado en algo?

(P): Sí. Teníamos unas películas muy concretas. *Mustang* era una de ellas. Nos gustaba mucho cómo la directora cuenta la historia de unas chicas adolescentes desde el punto de vista de ellas, y la luz es muy naturalista, sin artificios, pero a la vez muy preciosista.



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

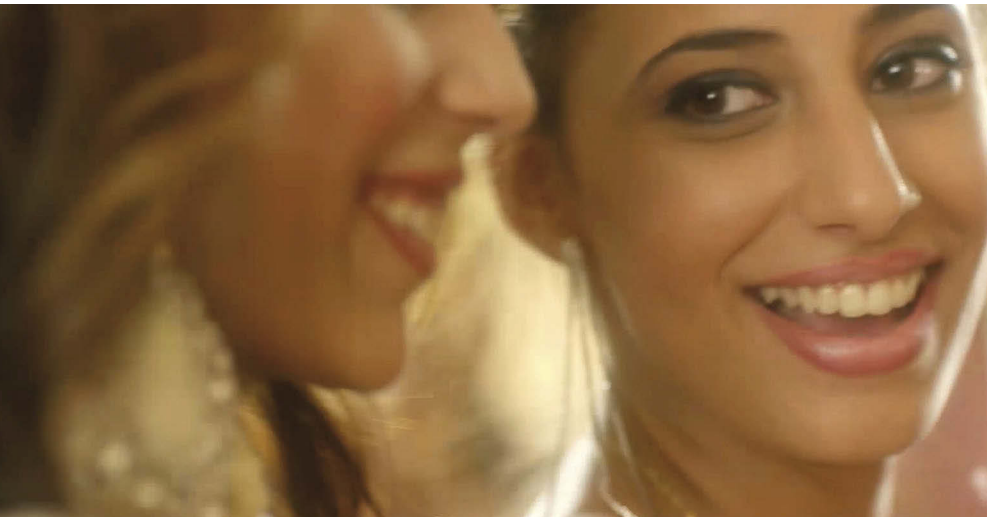
Ana Arbona
ana.arbona@eclair.digital
T 630 944 012

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 |    



» Uno de los momentos tratados desde un enfoque preciosista, en que Lola baila con Carmen como si no existiera nadie más en el mundo. Fotograma

una cámara documental, muy agitada, que busca todo el rato y cotillea todo lo que está pasando y te lo enseña, y luego ya te centras en ellas y la cámara intenta que el espectador sienta lo mismo que sienten los personajes. Y eso también lo hace la luz. La luz con Lola y con Carmen no es exactamente igual. Ambos son coloridos, pero el mundo de Carmen es ese mundo de conformismo, de estar a gusto con lo que tienes y no aspirar a más, ni siquiera te cuestionas nada. Y son colores rosas, lilas, agradables, infantiles también. En cambio, en el mundo de Lola hay más grises y azules, más fríos: aquí hay algo que nos incomoda y no nos acaba de gustar.

De hecho, destacaría de la película la combinación entre el naturalismo y esos momentos preciosistas, la primera vez que se tocan o cuando bailan juntas. Después, en oposición, están los momentos del culto, que son oscuridad absoluta.

(P) El culto es algo muy importante en el mundo gitano, hasta tal punto que hubo gente que abandonó el proyecto porque en el culto les dijeron que lo abandonarían o les excomulgaban. Tenían una presión bastante importante. El que fuera ese mundo oscuro es porque es un mundo de opresión, que no te permite ser libre.

(A) Yo siempre le dije a Pilar que quería que retratara bien al mundo gitano, que es luz.

(P) Los gitanos son luz, música, color. Siempre hablamos de que fuera una película muy colorida, pero tampoco estridente. El flamenco y todo lo que les rodea sí que es un sentimiento muy agradable.

(A) Pero quería que diferenciara a Lola de Carmen. Eso para mí era muy importante.

(P) Para nosotras había una parte muy documental, que es mostrar todo el mundo gitano, y una parte de ficción, que es cuando se centra en el mundo de ellas, la escena de amor. De hecho, la cámara pasa de ser

Además, a Lola se la aísla con el foco del resto del mundo, pero a Carmen no.

(P) Sí, totalmente, cuando llegan al banquete del 'pedío', que la otra está vestida de novia, y a Lola se le aísla del resto, ella solo la ve a ella, no ve a nadie más.

(A) Cuando están las dos juntas queríamos que tuviera otro estilo de foco. Está todo

“ Llevaba un Pro-Mist en rodaje, cosa que no se suele hacer ya, se hace siempre en *post*.



» Tanto Arantxa como Pilar querían mostrar el mundo de color que rodea a la comunidad gitana, sin hacer tampoco una película estridente. Fotograma



SSIFF

NEW DIRECTORS
DONOSTIA ZINEMALDIA
FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN
2018

OREINA

CIERVO

TXINTXUA FILMS PRESENTA
UNA PELÍCULA DE

KOLDO ALMANDOZ

LAULAD AHMED · PATXI BISQUERT · RAMON AGIRRE · IRAIA ELIAS · ERIKA OLAIZOLA

Dirección de fotografía JAVIER AGIRRE ERAUSO · Montaje LAURENT DUFRECHE · Música ELENA SETIÉN, IGNACIO BILBAO
Sonido directo ALAZNE AMEZTOY · Diseño de sonido XANTI SALVADOR · Dirección de arte MIKEL SERRANO · Ayudante de dirección ANTON ZABALA
Dirección de producción MIKEL HUERCANOS · Vestuario LEIRE ORELLA · Maquillaje y peluquería KIZKITZA RETEGI
Producción ejecutiva MARIAN FERNANDEZ PASCAL · Guión y dirección KOLDO ALMANDOZ



PENDIENTE DE CALIFICACIÓN POR EDADES

ESTRENO EN CINES 28 DE SEPTIEMBRE

muy en foco hasta que se ponen a bailar ellas y ahí tiene una profundidad de foco muy corta, y de pronto se va de foco una mano, otra que entra en foco... ahí queríamos jugar, igual que con la música. De pronto la música gitana desaparece. Así que se trataba, dentro de este enfoque documental, de hacer un momento de estos que tú recuerdas cuando te enamorabas, que parecía que no había nadie a tu alrededor y bailabas sola con el chico.

(P) Pusimos a todo el mundo en el salón a dos cámaras y les dijimos que hicieran lo que quisieran.

¿Pusiste filtros?

(P) Llevaba un Pro-Mist en rodaje, cosa que no se suele hacer ya, se hace siempre en *post*. Es el momento de la ensoñación en que todo se desenfoca, y cuando Rafa coge de la mano a Carmen para bailar se acaba el sueño y también el Pro-Mist.

En ese sentido, esta película tiene muy poca 'postpro', el etalonaje es realmente equilibrar cámaras y poco más. Tenía claro que quería el control absoluto de la 'peli' en rodaje, y que tenía un concepto muy claro.

¿Qué cámara has usado?

(P) Red Dragon con ópticas Ultra Prime. Me gusta mucho el recorte que dan las Ultra Prime. La RED está un poco de nostada. Nosotras teníamos un hándicap, que era el presupuesto, pero además es

que yo estoy muy cómoda con esa cámara. Tiene una dureza que me gusta y más para una historia como esta, más cruda, tiene un verdoso de por sí que evidentemente puedes quitar, pero que para una película como esta venía muy bien ya de base, y creo que ha funcionado, ha conseguido que la película sea muy naturalista y creíble.

(A) Yo creo que lo que mejor tiene la película es que la gente es tan de verdad, la luz de Pilar es tan de verdad. La propuesta era que viéndola pienses: «No sé si he visto un documental o qué ha pasado». Y ahí Pilar lo pasó fatal, en la mezcla de cómo ser natural iluminando, que creo que es lo más difícil para un DoP, porque para preciosismo el que hicimos en *Enrique de Guzman* (2012) que era híper preciosista con los haces de luces, parecía aquello *Barry Lindon*, y yo le decía: «Qué bonito», y me decía: «Pues es muy fácil».

(P) Lo difícil es que parezca que no has intervenido cuando tienes que intervenir. Iluminar espacios muy grandes que no tienen la luz que se necesita, y tampoco tienes los medios, y sobre todo que no sabes ni qué van a hacer los actores.

Aprovecho para pedirte que entres en detalle en el tratamiento de luz que has hecho a nivel naturalista y en oposición, durante el enamoramiento y en la parte del culto.

EQUIPO TÉCNICO

Dirección y guión: Arantxa Echevarría
Productoras: Pilar Sánchez Díaz y Arantxa Echevarría
Directora de fotografía: Pilar Sánchez Díaz
Directora de arte: Soledad Seseña
Montador: Renato Sanjuán
Director de producción: Eduardo Santana
Música: Nina Aranda
Ayudante de dirección: Jorge Calatayud
Sonido directo: Fabio Huete
Montaje de sonido: Dani Peña

(P) Estaba claro que la luz tenía que ser muy naturalista y que incluso la parte que es ficción tenía que ser como un documental. Tenía que ser creíble, cuando ellas se sientan en el bordillo y se acaban besando, tú te tenías que sentar con ellas. Eso no podía tener artificios. Pero rodamos en verano, a lo largo de un día entero en el mismo callejón en que la luz va cambiando todo el tiempo, y en esa época es un sol que genera unas cuencas negras que no permite ver los ojos del personaje. Con lo cual, lo primero es que se vean los ojos de los personajes: lo que había que saber es lo mínimo que se podía conseguir, o al menos yo me lo tomé así, de menos a más. Si no ves los ojos de los personajes ya no es que no tengas una buena fotografía, sino que tampoco tienes una buena película, y al fin y al cabo yo también era productora y me interesaba por encima de todo tener una buena película. A partir de ahí, intentar conseguir el *raccord* de luz más aproximado posible, o por

» La escena del beso sentadas en el bordillo se hizo bajo un sol incontrolable de un mes de Junio en Madrid, luchando para tener *raccord* de luz. Fotograma



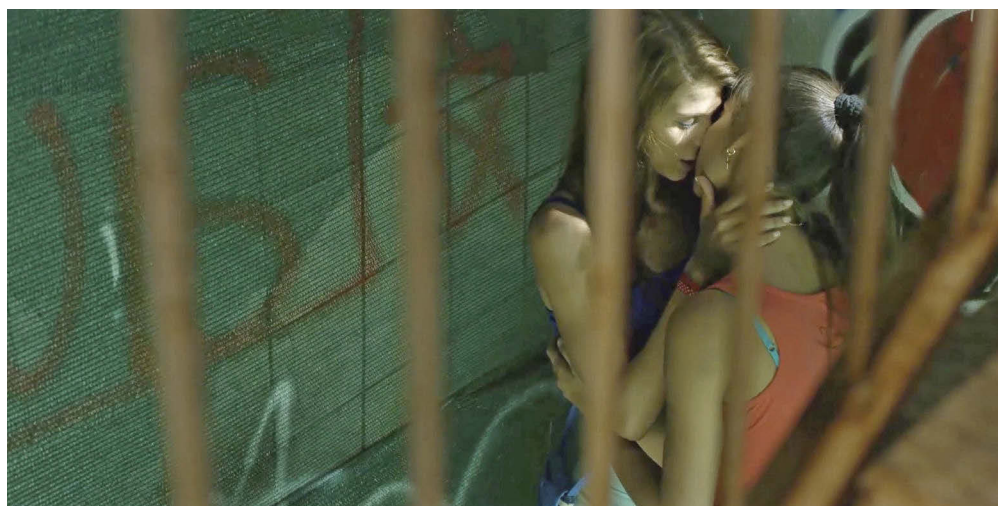
» Un fotograma de la escena en que se besan en un escondite y entra una luz solar por el techo, luz recurrente que volverá en el culto al final de la historia.

lo menos conseguir involucrar al espectador. Al final, no deja de haber trucos para conseguir engañar al espectador. La dificultad radica en eso. Y la magia está en que parezca que no has intervenido. Finalmente, el culto tiene un peso muy importante, les oprime mucho, y es donde el padre de Lola la lleva para que la curen, porque está enferma.

¡Casi como un exorcismo!

(A) Pues esa secuencia es verídica.

(P) Y luego en la vida real, los cultos en general tienen muy poca luz. Son sótanos, así que mantuvimos el enfoque documental: son sitios sin ventanas, en cualquier salón hacen el culto. Era mantener ese realismo para transmitir esas sensaciones que provoca el culto.



(A) En ese momento de la pastora, Pilar me decía: «Quiero verle una luz desde arriba para que ilumine», y yo decía: «Esto va a parecer Dios, pero me gustaba mucho».

(P) El padre, cuando la lleva, está convencido de que su hija está enferma porque

su Fe le dice que es así. La pastora dice que viene desde arriba y que eso no está bien, y esa luz refería a eso. Esa luz también está utilizada en una escena en la que están en un escondite besándose y la vecina les pilla. En ese momento hay un punto de inflexión en su historia y es una escena muy especial.

(A) Me dijo: «Usaremos la misma luz para decir que Dios acepta esta relación que para contar como según la pastora, Dios no la acepta». Dios está en todas partes.

“ El preciosismo es fácil. Lo difícil es que parezca que no has intervenido cuando tienes que intervenir.



MÁXIMA PROTECCIÓN
GARANTIZADA PARA
TUS EQUIPOS



Desde 1976, Peli Products cuenta con la confianza de los profesionales de broadcast y fotógrafos que han utilizado las maletas Peli por su extrema resistencia ante caídas, golpes y su estanqueidad al agua y al polvo.

Nuestro objetivo es muy sencillo: llevar tu equipo a cualquier parte del mundo en las mejores condiciones, intacto y en perfecto estado. Desde maletas para equipos frágiles de fotografía y vídeo, hasta protectores de portátiles y tabletas, nuestros productos garantizan siempre la máxima protección.



MALETA 1560 Y 1620
Anti golpes, estanca al agua y al polvo hasta en las condiciones más extremas.



NUEVA PELI AIR
La maleta de protección más ligera del mercado.
¡Hasta un 40% más ligera!

Síguenos en: [f](#) [t](#) [in](#) [v](#) [p](#) [w](#)

rodolfo biber, s.a.

RODOLFO BIBER, S.A. C/ Salcedo, 8 • 28034 • Madrid, Spain
Tel. +34 917292711 • info@robisa.es • www.robisa.es

»La escena de la piscina explica toda la película, una historia de ausencias en que lo que no se ve cuenta más que lo que se ve. Fotograma

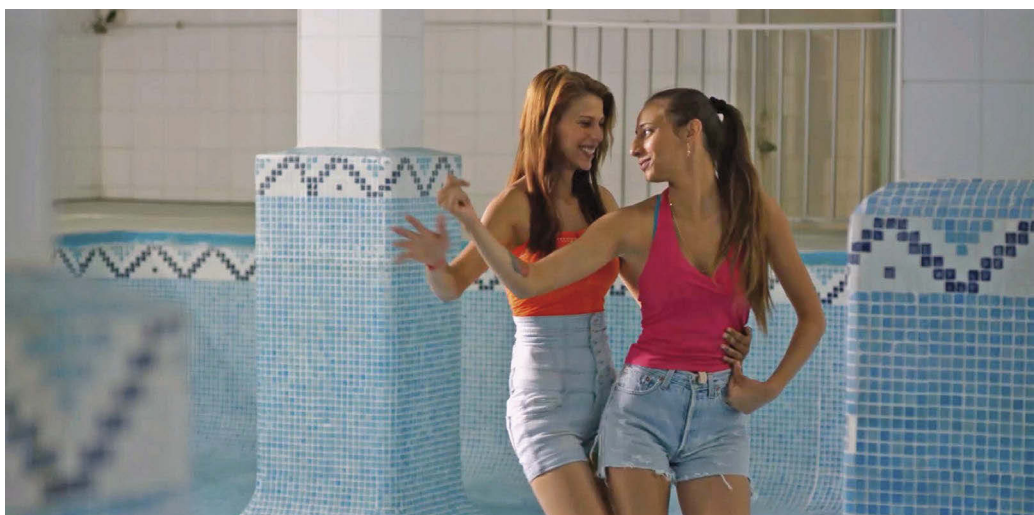
FICHA TÉCNICA

Cámara: RED Dragon
Ópticas: Ultra Prime
Relación de aspecto: 1.85:1

(P) Es ese punto de inflexión en su historia de amor, y a la vez tenía que ser muy naturalista, y había que emplear algo dentro de ese zulo donde están. Finge ser una entrada de sol.

Quando Lola le tira la piedra a Carmen y aparece una luz, ¿también es Dios que está en casa de todos?

(A) La luz del sol era la luz de la esperanza, pero que a veces está mal usada como hace la Iglesia, que te vende luz y en el fondo lo que te está dando es una oscuridad terrible. Lo que dice la pastora en la película me lo dijo un pastor a mí. Haciendo el casting, entró y dijo: «¿Quién es la endemoniada?» Y yo dije: «¡Yo!». Y me empezó a echar la charla. Le dije: “Si Dios existe, ¿por qué



(P) La escena en que Lola viste a Carmen, porque además solo rodamos toma única. De ellas, también la escena del beso en la escalera, y luego la escena de Rafaela, la madre. Lo peor, los 20 minutos que tuve para rodar el ‘pedío’: cuando el suegro viene a pedirle la mano, a casa de Carmen. 20 minutos para rodar a dos cámaras ese salón pequeño con 40 personas.

Uno de los logros de la película es el trabajo de casting que hizo Arantxa. Ese don

(A) Para mí, la secuencia de la piscina es la explicación de toda la película. Porque es la ausencia. Toda la película está llena de ausencias: la ausencia de libros en casa de Carmen, la ausencia del agua, quieren aprender a nadar y no tienen ni agua; la ausencia de libertad. En la película, lo que no se ve a veces cuenta más que lo que se ve. En esa secuencia, además, me tomé la libertad de meter sonido de agua...para mí es muy poética.

Y lo peor fui yo misma, que a veces dudaba, y cuando dudo se nota, cuando de pronto me aturrullaba por la tensión, en el momento del pedido tenía que haberle dado más importancia a la hermana pequeña de Carmen, porque es la siguiente en seguir la estela, y ahí se pierde. Había una historia paralela que desapareció en la película, la saqué del montaje porque no me la creía.

(P) Sí, pero la niña no acabó de entrar, no se concentraba, miraba a cámara...

“ Si no ves los ojos de los personajes ya no es que no tengas una buena fotografía, sino que tampoco tienes una buena película.”

iba a crear a una persona que se enamore de otra del mismo sexo? Si es amor, seguro que pensaré que es lícito. Y me dijo: “¿Tú crees que es amor que un tío de 50 años se enamore de una niña?”

Me lo estaba contando y yo pensaba: «Al guion». Todo lo que ves en la película, o nos lo han contado o lo hemos visto. Como: «Prefiero que te cases con un mal gitano que con un buen payo» nos lo dijo un hombre en un casting sobre su hija. Y eso que era un ‘tío majo’.

(P) No dejaba estudiar a su hija de 15 años, porque en el colegio podía conocer payos.

(A) Todo el diálogo del padre remite a lo que me dijo este hombre.

¿Cuánto duró el rodaje?

(A) 5 semanas. Muy poco para todo lo que rodamos. Al ser mi primera peli tenía miedo de perder cosas. Pero fue fácil montar, fue quitar todo lo que no me creía, y se quedó esto.

¿Qué es lo que más recordáis de la película, tanto positiva como negativamente?

que ella tiene de elegir a la gente y darle confianza, que fue lo que hizo que la gente se involucrara en el rodaje y de hecho hicimos una gran familia.

Hay dos escenas que emulan cámara casera. ¿Cómo las hicisteis?

(P) En la fiesta del ‘pedío’ en el restaurante, el que grababa era un cámara real de bodas de gitanos con una P2 de Panasonic, que elegimos porque nos venía muy bien porque el sensor era más pequeño, para que estuviera más a foco, a diferencia con la RED que tiene un sensor grande y se desenfoca en seguida, que es lo que más marca la diferencia de un vídeo doméstico a uno profesional.

(A) Pilar quería grabarlo ella y tocarlo, pero yo sabía que lo iba a grabar bien aunque no quisiera.

(P) Luego yo lo he tocado de contraste, de saturación, para darle un look diferente.

¿Y en tu caso, Arantxa, qué es lo que más destacas?

¿Qué tal en Cannes?

(A) Espectacular. Cuando pusieron la película en la *première*, hubo 4 minutos y medio de aplausos del público en pie. Una película que es una opera prima y con bajo presupuesto se podía haber quedado en un cajón. Yo he sido directora de producción y he ayudado a mucha gente a hacer sus operas primas, y muchas se han quedado en un cajón, y no eran malas. Nosotras contábamos con distribución ya, pero que de pronto te digan que estás en el mejor festival del mundo, es como si te tocara la lotería. Sobre todo porque la historia se va a visibilizar.

Además, es que tocas el más difícil todavía: ser mujer, ser lesbiana y ser gitana.

(A) Sí, pero esa madre es mi madre. No te creas que he ido a inventarme nada. Creemos que estamos ya en la paridad, y no, es

» Pilar Sánchez (izquierda) y Arantxa Echevarría (derecha) durante la entrevista.

tamos en la manada. Todo eso me desespera, y esta historia es en la comunidad gitana, pero olvídate, que los chavales de 16 años de cualquier barrio periférico son machistas, y nos permitimos el lujo de pensar que una chica que ha sido violada por 5 tíos lo hace porque le gusta. Creo que tenemos mucho que cambiar.

Como tándem creativo, ¿qué ventajas destacáis de vuestra mezcla entre la faceta como productoras y la parte más artística?

(P) Eres más realista. Al final, si un DoP vive un proyecto lo hace desde el amor al proyecto, intentando que transmita lo máximo tu trabajo. Eso compaginado con ser productor significa que quieres que sea la mejor de las películas.

Normalmente, un DoP se lee el guion y se sienta con el director o la directora a ver si se la han imaginado igual. En nuestro caso, Arantxa iba gestando todas las ideas en su cabeza y me las iba contando, así que me metí en la película a la vez que esta se estaba creando.

“ Tener un compinche que además es productor me parece tan interesante, que no sé por qué no nos copia todo el mundo.



(A) Y ella también aportaba. Creo que la gente no trabaja así nunca. Es súper divertido.

(P) Realmente creamos la película juntas, desde el principio, así que para mí fue como haber crecido con ella. La parte fotográfica no se creó a posteriori, se creó todo a la vez. Teníamos tan claro cómo queríamos la película que no la podíamos dejar a improvisaciones, yo tenía muy claro cómo tenía que ser la luz, el color...

(A) Para mí es una gozada. ¿Tú sabes lo que significa tener la posibilidad de estar con la otra persona más importante del rodaje, en la parte técnica junto con el ayudante de dirección? Porque, al fin y al cabo, el DoP es el que coordina toda la parte visual con el Director de Arte, con Vestuario, en conversaciones previas. Ya hay otra persona como yo que sabe desde el minuto uno qué queremos, qué gama de color le damos, etc.

Porque el director está muy solo, tenemos que tomar muchas decisiones desde el principio hasta el final. Así que tener un compinche que además es productor me parece tan interesante, que no sé por qué no nos copia todo el mundo.



Carmen (Mina) V. Albert, Lic. en Comunicación AV por la Universidad de Valencia, Master en Artes Visuales por la Universidad Complutense @MinaVALbert



TERADEK RT

Control inalámbrico
F1 + Z de ópticas

Precisión y fiabilidad
en el set de rodaje

TERADEK
Moncada

Asesoramiento técnico
y equipos demo.



91 547 97 09

info@moncadaylorenzo.es
www.moncadaylorenzo.es



LARGOMETRAJES

La novia del desierto



AUTORA: CARMEN (MINA) V. ALBERT

LA UNIÓN DE UNA MULTIPLICIDAD DE MIRADAS

La opera prima de Cecilia Atán y Valeria Pivato se ha estrenado el 31 de agosto tras ganar el premio Cine en Construcción de Toulouse y ser la ganadora del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Fue estrenada en la sección Una Cierta Mirada del Festival de Cannes y, posteriormente, se presentó en la sección Horizontes Latinos del último Festival de San Sebastián.

Hemos hablado con las dos directoras de *La novia del desierto* sobre cómo pusieron en común su fuerza creativa para desafiar las reglas de dirección y hacer esta primera película juntas, desde la búsqueda y alineación con la historia, hasta el rodaje, donde sintieron en la elección y trabajo en equipo con el resto de departamentos que la decisión, aunque arriesgada, fue la correcta.

ENTREVISTA A CECILIA ATÁN Y VALERIA PIVATO, DIRECTORAS

¿Tuvisteis dificultades para encontrar el presupuesto por el hecho de tener como protagonista absoluta a una mujer de 54 años, desaliñada y de clase social baja?

Cecilia Atán (C) No, más bien al contrario: es por esto que creo que se fue desmarcando en el recorrido. La película habla de una mujer de cincuenta y tantos que está en un momento de la vida en donde pareciera que pierde todo lo que tiene. Se supone que en ese momento tendríamos que retirarnos, que ya todo lo que no nos ocurrió en términos de pareja, de hijos, de trabajo, probablemente no nos ocurra nunca, y la película empieza justamente en este punto, en donde el personaje pierde todo, y para

SINOPSIS

Teresa tiene 54 años y siempre ha trabajado como criada con una familia de Buenos Aires. La familia vende la casa y ella no tiene más remedio que aceptar un trabajo en San Juan, una ciudad lejana. A pesar de que no le gusta viajar, sube a un autobús para cruzar el desierto. En la primera parada del largo viaje, en la tierra de la milagrosa "Santa Correa", pierde el bolso con todas sus pertenencias. El incidente hará que conozca a El Gringo, un vendedor ambulante y la única persona capaz de encontrar su bolso. Lo que parecía ser el fin del mundo se convierte en el comienzo de uno nuevo.



nosotros en realidad es el comienzo del viaje. Y al contrario, creo que esto a la película le dio singularidad, fortaleza.

Valeria Pivato (V) Para mí, el hecho de haber elegido un personaje femenino en esa edad es el punto de inflexión, pero más que con la edad tiene que ver con el género femenino. Cuando nosotras empezamos a entender cómo era nuestra historia, sentimos que ubicarlo en ese momento de su vida era un potencial para lo que queríamos contar. Porque no es lo mismo emprender ese viaje a los 20 años que a los 54. La condición del personaje de Teresa hizo que la película tuviera ese matiz universal, donde un personaje simple se cuestiona cosas que nos cuestionamos todos.

¿Creéis que ahora es posible sacar adelante proyectos con historias de mujeres invisibilizadas habitualmente por el cine?

(C) Cada vez más, el lugar que ocupa la mujer se está cuestionando, en cada país, con su singularidad y sus complejidades, pero me parece que es algo ya universal este cambio de paradigma que está ocurriendo, que lleva tiempo, que estamos en un proceso que está empezando en realidad, y que cada vez se hacen más ficciones con mujeres en roles de decisión, en roles más reales, porque lo que pasa bastante todavía es que son mujeres escritas por hombres, son mujeres inverosímiles, que están siempre en el costado del cuadro, pero creo que hacia ahí

• Tras conocerse en *Luna de Avellaneda*, de Juan José Campanella, y trabajar juntas en los equipos de Pablo Trapero, Christopher Hampton y Juan Solanas, Cecilia Atán y Valeria Pivato sintieron que había llegado el momento de contar su propia historia, y que lo querían hacer juntas, desde la misma escritura del guion hasta el proceso de dirección, pero también rodeadas de una fuerza energética compuesta de una multiplicidad de miradas entre las que se encuentra el director de fotografía Sergio Armstrong ADFCH (habitual colaborador de Pablo Larraín y a quien entrevistamos por su trabajo en *Desde allá* en *Cameraman #87*). Hablamos con las codirectoras de *La Novia del Desierto* sobre este estupendo trabajo en equipo.

vamos, por lo menos en Argentina está ocurriendo fuertemente este cambio.

(V) En Argentina, en los últimos años las mujeres pudimos acceder a dirigir. Una de alguna manera cuenta a una mujer desde un lugar de mujer, y no lo digo porque haya que separar el cine de hombres y de mujeres, pero sí es verdad que un personaje femenino contado por una mujer tiene otras características que tienen que ver con la sensibilidad, con la textura, con las vivencias que son intransferibles. Lo mismo ocurriría al contrario. Y a veces también ocurre que hay miradas muy femeninas o muy sensibles a partir de directores hombres. Lo que hay que hacer es borrar la frontera de esa sensibilidad, nuestra historia convoca por una cuestión de simpleza, de poder reconocer este personaje siendo hombre, mujer, joven, adulto, porque hace una pregunta que termina siendo universal: ¿hacia dónde queremos ir?

¿Cómo trabajasteis en el set? ¿Hicisteis división del trabajo?

(V) Después de haber trabajado en sets de otros directores durante tanto tiempo, sabíamos que el set tiene una naturaleza de urgencia, por lo que nos planteábamos antes de empezar a filmar cómo iba a ser la división de tareas. Al final, para las dos era nuestra primera película, y ambas queríamos experimentar todos los roles de la dirección, y lo que fuimos descubriendo con el devenir del rodaje es que nos complementábamos muy bien sin necesidad de establecer un límite. Cada escena tenía su naturaleza, y el hecho de haber hablado durante toda la escritura del guion hizo que las dos llegáramos muy alineadas al set. Realmente, no fue necesaria la división de tareas, nosotras mismas fuimos descubriendo una manera que a nosotras nos funciona y que fue confirmada desde fuera por el resto del equipo, quienes decían que parecíamos una, que nunca habían sentido



» Directoras y Director de Fotografía durante el rodaje de *La novia del desierto*. Fotografía de Mariana Bombá



» Teresa sale de su zona de confort sirviendo en una casa de Buenos Aires para acabar en un viaje por el desierto. La protagonista ocupa el centro del encuadre durante toda la primera etapa de este viaje que es también interior. Fotograma

FICHA TÉCNICA

Cámara: Arri Alexa XT Plus (ArriRaw)
Ópticas: Cooke anamórficos
Relación de aspecto: 2:66
Filtros: Enhancing, chocolate 1

contradicción alguna en ninguna dirección tomada para contar una escena. Las dos fuimos lo suficientemente flexibles para acomodarnos a las necesidades del proyecto y tener muy claro siempre que delante de las individualidades estaba la película. Eso fue un eje organizador de todo nuestro trabajo.

¿Habéis notado algún tipo de dificultad al dirigir a vuestro equipo?

(C) Yo he vivido situaciones más complicadas ocupando otros roles del equipo de dirección que como directora, porque una vez que uno ya atravesó todo el camino y está en un rol de decisión, todo lo audiovisual es muy jerárquico, y posiblemente te respeten. Y las dificultades que viví antes de dirigir entonces no las veía con el mismo prisma que lo veo ahora, lo veía más normal. Pero aún hoy todo el mundo audiovisual es muy machista.

¿Habéis buscado la paridad en vuestro equipo de rodaje?

(C) No nos interesa ni un equipo femenino enteramente ni un equipo masculino, sino las energías que se generan, y ahí tiene que haber una heterogeneidad. También nos interesa la mirada sobre la película que tiene cada una de las personas que llevan a delante los distintos departamentos. Priorizamos eso. Posiblemente, si hubiéramos elegido todo varones nos lo habríamos cuestionado y repensado, y lo mismo a la inversa. De manera natural se fue dando un equipo absolutamente mixto, una paridad que responde a una energía que sí tiene que ver con la heterogeneidad de caracteres y personalidades, de maneras de encarar el trabajo.

(V) Lo que nos llevó a la decisión de este equipo mixto tenía que ver con querer equilibrar energías y con la complementariedad. Y creo que también la película habla de eso. La complementariedad de un equipo que pueda aportar diferentes miradas, desde su lugar,

es algo que creo que se ve en la película, que de alguna manera está ahí. Es raro elegir un equipo pensando en el género, sobre todo porque una película es un proceso muy largo para directores, guionistas y productores como somos nosotras, en donde uno trata de salir a la cancha en el sentido literal de salir a rodar armado de la mejor manera posible. Porque ahí se deciden muchas cosas, así que mirar solo el aspecto de género, de alguna manera nos puede fortalecer a las mujeres, pero también puede debilitar al proyecto.

“ No nos interesa ni un equipo femenino ni un equipo masculino, sino las energías que se generan, y ahí tiene que haber una heterogeneidad.

(C) Lo interesante que se está cuestionando ahora borra los límites del género, sea cual sea, porque ya no es binario, ya no es mujer y hombre. Lo que tiene que empezar a importar es la mirada. En la ADF hicieron una charla sobre este tema y una decía que ella armaba todos sus equipos con mujeres. Está bien para dar oportunidades a las que no pueden llegar, pero creo que lo que debe importar es la mirada, y entonces ahí el género va a pasar a un segundo término. Y es lo que nosotras queríamos ver de las personas que llamamos, con quienes por cierto nunca habíamos trabajado antes.

¿Y qué os motivó a llamar a Sergio Arslantrong? ¿Cuál fue la mirada que visteis en él?

(C) Al pensar en una coproducción con Chile empezamos a ver mucho cine chile-

no, que por cierto es muy difícil de ver en Argentina. Vimos varias películas de Sergio y nos pareció la mejor opción. Arma- mos con el coproductor chileno un listado del mundo ideal en fotografía, montaje y postproducción. Nuestras primeras opciones fueron foto y montaje y tuvimos la suerte de que fueron los primeros que se subieron al proyecto.

(V) Hicimos un par de *skypes* con Sergio. Algo que nos dijo en el primer *skype* y que a nosotras nos marcó fue que a él le interesaba encontrar la singularidad de esta película, quería encontrar el lenguaje y el universo visual que nosotras imaginábamos. A él le interesaba plasmar eso, no le interesaba estar por delante, que es algo que pasa mucho en fotografía, que también son estrellas dentro del set y quieren imponer su mirada, y también todo tiende a parecerse hoy, con la tecnología todo se hace de entrada limpio para que después hagas lo que quieras, pero al final se hace todo parecido, y él quería tener una decisión estética ya de origen que marcara el material, trabajó con filtros que ya al material le daban una intención que después no tenía marcha atrás. Se trataba de correr riesgos, pero todo lo que él planteaba era para que la gente se acuerde de esta película, no solo por la historia o por ese desierto. De una generosidad enorme Sergio, que después se vio en el trabajo cotidiano, llegar a un set de una primera película, pocos recursos, tienes que tener mucha inventiva, y él decía: «Una bombilla acá, otra allá». Y su trabajo es hermosísimo.

(C) Fue, como en muchos otros momentos de la película, un desafío, trabajar con un DF que no era argentino, que nunca había estado en San Juan, pero justamente el tipo de persona que es Sergio, su profesionalidad hizo que eso no importara, sino que fuera un plus, en el sentido de estar motivado y de mirar por primera vez y de encontrar la imagen de la película más allá de su estilo como fotógrafo, que eso es algo que nos llamó mucho la atención, cuando



LO MÁS GRANDE DE ARRI LLEGA A OVIDE

Las cámaras de sensor grande Arri Alexa LF han llegado a Ovide y ya se pueden alquilar con los objetivos Arri Signature Prime, Zeiss Supreme Prime y los Cooke S7/i



Objetivos Arri Signature Prime



Objetivos Arri Supreme Prime



Objetivos Cooke S7/i

NO ES SÓLO EL ALQUILER, ES TODO LO DEMÁS

En OVIDE disponemos de un amplio catálogo de equipos de cine digital para todos los presupuestos, disponemos de asistencia 24/7 para nuestros clientes, nuestros técnicos podrán asesorarte en tus proyectos y además desarrollamos equipos propios como la gama Ovide Smart. **Nuestros más de 20 años de experiencia nos respaldan.**

»El director de fotografía Sergio Armstrong ADFCH operando la Alexa. Fotografía de Mariana Bomba

comparamos las diferentes películas que él había hecho era difícil leer un estilo, y eso habla de su generosidad. Tuvo la sensibilidad de poder leer lo que pedía la historia.

La película está ambientada en el Norte de Buenos Aires, la tierra de la difunta Correa, una mujer que cruzó el desierto con su hijo en busca de su marido, y murió de sed. Por eso, sus fieles le ofrendan con botellas de agua en su altar. Este paralelismo con la historia de Teresa tiene un punto incluso de realismo mágico. Del mismo modo que el viaje por el desierto supone un viaje de autodescubrimiento, de ahí el formato de road movie, imagino.

(C) Todos los elementos que comentas se fueron encadenando de manera natural, una elección hacía efecto cascada, llevaba a la otra. Todo tenía que ver con salir de ese lugar seguro que era la casa, y que había sido durante 30 años, para atravesar el desierto y sentir la lluvia, el frío, el viento, su tamaño en relación a ese entorno, y que el viaje era en camioneta, pero también es un viaje interior que poco a poco hace que se vaya nutriendo de todos esos personajes que va encontrando en el camino. Decíamos que eran como pequeños oasis donde ella iba viendo otras visiones del mundo. Todo eso se fue armando y fuimos sintiendo cómo el devenir de un paso lleva al otro a partir de compartir la visión de la historia con Sergio, con Mariela, con todos nuestros colaboradores, de escuchar cómo interpretaban esto que estaba pidiendo la



historia, de trabajar con los actores, de ensayar; todos esos eslabones se identifican pero al mismo tiempo se sienten como un todo, y ese era el desafío.

(V) Sí, creo que yo no lo llamaría realismo mágico, pero sí, el componente de la difunta, entre otras cosas habla de creer, de aferrarse a algo, a lo que cada uno quiera. Porque todo el universo de la difunta está aludido, no se cuenta, lo que se lee son al-

porque florece. Esa es la metáfora que más nos interesaba de la historia de la difunta, el triunfo de la vida sobre la muerte, están sugeridos, son como energías.

En ese viaje, mientras cruzan los diferentes lugares que se abren ante ella, esta mujer silenciosa y opaca empieza a adquirir vida y color. ¿Cómo habéis trasladado esta progresión a la imagen?

“ El género ya no es binario, ya no es mujer y hombre. Lo que tiene que empezar a importar es la mirada.

gunos gestos universales de lo que tiene que ver con la creencia, con la Fe. Cuando Teresa al final de la película deja la botella, no es que se volvió creyente de la difunta, sino que empieza a creer en la vida misma. Sale al desierto, sale a la vida, y todos los estímulos que recibe que tienen que ver con la naturaleza, ese entorno amarillo del desierto que también es verde en algún momento

(C) El recorrido que hace Teresa lo armamos bastante desde la estrategia de producción, es un viaje que fuimos entendiendo mientras se iba armando. En este primer momento de la película en que hay un plano muy general y la camioneta entra y se adentra entre las montañas, y luego llegan a una casa y después a una colina, y él se cae...hay una paleta de colores que sí que trabajamos mucho con Arte y Fotografía, que básicamente trataba de contar esta progresión del personaje. Hay un color que era muy característico del santuario, que es el rojo, y que no aparece en casi ningún elemento en la película hasta que llegamos al



EQUIPO TÉCNICO

Directoras y guionistas: Cecilia Atán, Valeria Pivato
Director de fotografía: Sergio Armstrong
Dirección artística: Mariela Rípodas
Montaje: Andrea Chignoli
Sonido: Miguel Hormazábal
Producción: Eva Lauría (Argentina), Alejo Crisóstomo (Chile)

»El equipo de rodaje rodea la furgoneta que sirve de vehículo a Teresa y a El Gringo en su viaje por el desierto de San Juan. Fotografía de Mariana Bomba

66
SSIFF

PERLAK
DONOSTIA ZINEMALDIA
FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN
2018



SECCIÓN OFICIAL
FUERA DE COMPETICIÓN
FESTIVAL DE CANNES 2018

Official Selection
ANNECY 2018



UNA PELÍCULA DE RAÚL DE LA FUENTE Y DAMIAN NENOW

UN DÍA MÁS CON VIDA

BASADA EN EL LIBRO DE RYSZARD KAPUŚCIŃSKI

UNA PRODUCCIÓN DE PLATIGE FILMS Y KANAKI FILMS COPRODUCCIÓN "WALKING THE DOG, WÜSTE FILM, ANIMATIONSFABRIK" PRODUCTOR ASOCIADO PUPPETWORKS
DIRIGIDA POR RAÚL DE LA FUENTE Y AMAIA REMÍREZ BASADA EN EL LIBRO "ANOTHER DAY OF LIFE" DE RYSZARD KAPUŚCIŃSKI PRODUCCIÓN RAÚL DE LA FUENTE Y DAMIAN NENOW
PRODUCCIÓN JAROSŁAW SAWKO Y AMAIA REMÍREZ PRODUCTOR EJECUTIVO OLE WENDORFF-ØSTERGAARD COPRODUCTORES ERIC GOOSSENS, ANTON ROEBBEN, STEFAN SCHUBERT, JÖRN RADEL, FRANTISEK AMBRUS
DIRECCIÓN RAÚL DE LA FUENTE Y AMAIA REMÍREZ GUION NIALL JOHNSON, DAVID WEBER, DAMIAN NENOW DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA RAFAL WOJTUNIK DIRECTOR DE MONTAJE GORKA GÓMEZ-ANDREU, RAÚL DE LA FUENTE
MÚSICA DE SONIDO ORIOL TARRAGÓ EDICIÓN MIKEL SALAS DISEÑO DE SONIDO RAÚL DE LA FUENTE PRODUCCIÓN EJECUTIVA KATARZYNA JARZYNA

Una coproducción oficial hispano-polaca-belga, producida bajo la Convención Europea de la Cinematografía de 1992

© 2017, Platige Films Sp. z o.o., Kanaki Films S.L., Walking the Dog BVBA, Wüste Film GmbH, Animationsfabrik GmbH, Arena Comunicación Audiovisual S.L.

VENTAS INTERNACIONALES



ESTRENO 26 DE OCTUBRE





»El rojo, representativo del santuario, acaba por inundar el plano, a medida que Teresa, que parte de un espacio opaco en donde el mundo es más gris, lentamente va saliendo a la vida, al color, a la fuerza. Fotograma

santuario, cuestiones que pueden parecer obvias, y tanto Arte como Foto las supieron capitalizar para contar la historia.

(V) Sí, esta mujer que parte de este espacio opaco en donde el mundo es más gris, lentamente va saliendo a la vida, al color, a la fuerza. El rojo estuvo en tercer término al principio de la película y pasa a primer término en el santuario, donde cambia el rumbo de la historia, y luego se ubica en el sitio que tiene que estar, que es en el medio. Ese fue el arco que hace el personaje y que cada uno lo tradujo desde su mirada.

Hay un rasgo estilístico que marca un poco ese trayecto, que es el juego de foco: al inicio, ella siempre está en el centro del cuadro como único elemento enfocado, y solo aquello que se le acerca goza de enfoque. Progresivamente, el plano se abre al mundo y poco a poco nos dejáis ver lo que hay alrededor de Teresa.

(C) Esa propuesta la trabajamos mucho con Sergio, ubicar al personaje en el centro del cuadro y tenerla siempre en foco, y ver cómo progresivamente en ese cuadro ella iba dando lugar para que entren otros personajes, en particular el Gringo. Nosotras decíamos que el Gringo tenía que

ganarse su lugar en el cuadro: a medida que iba entrando en la historia, de alguna manera ella tenía que desplazarse para darle un lugar a él. Con esa idea tan simple pero tan práctica empezamos a trabajar con Sergio: al empezar a rodar fuimos entendiendo también cuál era la naturaleza de esos encuadres que la historia iba pidiendo. Y el desenfoque era un punto más, entender que ya que toda la historia se cuenta en el punto de vista de ella, había una decisión también de contarla a ella en foco y ver cómo de a poco este mundo que

“ El Gringo tenía que ganarse su lugar en el cuadro: a medida que iba entrando en la historia, ella tenía que desplazarse para darle un lugar a él.

la rodea empieza también a entrar en foco para ella. El recorrido que hace Teresa es el mismo que le planteamos al espectador. Muchas veces nos dicen después de las proyecciones que nunca se dieron cuenta de cuándo se subieron a esa camioneta. Eso tiene que ver también con encontrar la duración exacta que estaba pidiendo la historia, y sucede por una combinación de

factores. Es la historia, la interpretación de la actriz, pero también es la imagen, que de alguna manera nos hace mirar desde el lugar de ella.

Parte del bello trabajo de composición de la película es el uso del reencuadre de espacios interiores con puertas y ventanas mientras la cámara se asoma desde fuera.

(C) En ese sentido, elegimos el scope antes de todo, con el guion, porque entendimos que ella necesitaba el peso de esa casa, de ese desierto; el vínculo del personaje con su fondo es fundamental en la película, la dimensión de ella en el universo. Por eso también esos planos que la muestran pequeñita frente a ese espacio que la rodea, y para nosotras era casi

como un juego las formas diferentes de usar esa superficie que te ofrece el scope. Porque finalmente es un lienzo que te ofrece una superficie para que cuentes tu historia. Y en ese sentido, la casa porque nos ofrecía este juego visual permanente de reencuadre dentro del cuadro, por momentos el encuadre es 4:3 porque el personaje está entre unas puertas, o de



»Paulina García y Claudio Rissi son los protagonistas absolutos de esta película, interpretando a dos personajes que son “como dos piedras del camino”. Fotograma

“ La elección del scope nos planteó un desafío, que era encontrar en cada encuadre por qué elegimos este formato.

repente 16:9... o luego tienes esa superficie pero el foco está en un solo lugar en el centro y el resto está desenfocado, muchas veces se incorpora el scope pero no se usa realmente, y para nosotras era muy claro que había que pensar la película para ese formato.

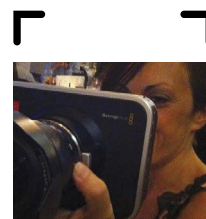
(V) La elección del scope nos planteó un desafío, que era encontrar en cada encuadre por qué elegimos el scope, no solo desde el lugar de desierto o del western, sino de encontrarle la singularidad a cada plano a partir de la elección de ese formato, y ahí surgieron los reencuadres, el juego de foco, la cuestión de que un personaje venía al foco y no que el foco lo traía, ...unas cuantas decisiones que tal vez se toman en una primera película y en otra instancia uno las piensa más detenidamente, en ese sentido teníamos el beneficio de que era nuestra primera película, y teníamos a Sergio dispuesto a jugar.

Me encanta la escena en que Teresa está acostada con el Gringo, cómo se le fotografía a ella, su tono de piel, está tan bella en la cama, tapada pero desnuda. ¿Se recurrió a algún filtro especial en este plano?

(C) Es una escena que no pensamos hacerla realista. No te podría decir los nombres, pero hicimos una combinación de filtros al principio, que por supuesto se iba modificando en cada escenario, pero creo que en esa escena en particular tiene que ver sobre todo el momento de luz elegido. No se cuidó la luz especialmente, pero es un momento rodado en la hora mágica, con un cierto azul porque ya no hay sol. Es la luz natural, con la particularidad de que ese cuarto no tenía techo y además hay un espejo puesto en un rincón del cuadro que refleja justamente un espacio de la locación en donde se ve el afuera, que era una carcasa, no tenía ni puerta ni techo, era

una casa que quedó así y que la encontramos de casualidad. Hay algo de eso que le dio una magia.

(V) Al no tener techo, esa luz de la hora mágica da de plano sobre los personajes, y es eso más la combinación de los filtros, y las lentes y la distancia al personaje, y la interpretación de Paulina, porque ella en el devenir de la película absolutamente sin ningún artificio pasa de ser una mujer muy poco atractiva a tener una luz en la mirada que tiene que ver con su composición del personaje.



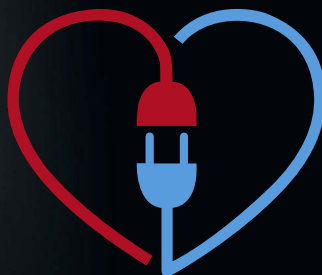
Carmen (Mina) V. Albert, Comunicación AV por la Universidad de Valencia, Master en Artes Visuales por la Universidad Complutense. Directora de Camera & Light @MinaVAlbert

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.





AUTOR: RAFAEL BOLAÑOS QUESADA AEC

ARRI Large Format

Cómo convertir la realidad en magia



Gracias a la colaboración de Video Cine Import, este verano pudimos probar el nuevo sistema Large Format de ARRI en un rodaje real donde el director de fotografía Rafael Bolaños AEC jugó con este equipo imbuido de una maliciosa creatividad, llevando a la Alexa LF y las Signature Prime a condiciones casi imposibles de filmación, con la ayuda de las luces Skypanel y un maravilloso equipo de rodaje que dio lo mejor de sí mismo, y cuyo espíritu de colectividad hizo el resto. Todos tienen voz en este artículo, puesto que todos fueron esenciales en un rodaje en que, por mucho que nos empeñáramos en retar a la ALF, siempre salió airosa. Y para muestra, un vídeo editado y etalonado en Free Your Mind que podéis comprobar por vosotros mismos.

Quienes me conocen, saben que nunca me gusta hablar de técnica, para ello hay personas muy cualificadas. Tampoco me gusta ser extenso, para ello hay grandes oradores. Pero, eso sí, me gusta la investigación, la armonía y la belleza, y llegar a la cumbre más alta con el mejor equipo humano y técnico. Quiero empezar este texto haciendo una llamada a los Directores, nuestros aliados; después, a los Productores, que necesitan saber por qué se invierte en un determinado equipo, y finalmente a los Directores de Producción, para que no se conviertan en nuestros enemigos blandiendo enormes tijeras de recortar.

Arte, fuerza y aliados

En mi opinión, no debemos dejar que nos domine la técnica, y debemos fluir con nuestro instinto. Sabemos que esta es una carrera imparable en cuanto a tecnología se refiere, y casi todas las marcas que se encuentran en el mercado disponen de potentes herramientas con sus lógicos matices, pero al fin y al cabo son herramientas. ¿Qué quiero decir con esto? Y lo digo humildemente:



SP 125mm T1.8



SP 47mm T1.8

» Fotogramas etalonados de la bailarina Cristiane Azem en exteriores de la Plaza Mayor de Madrid, a primera hora de la mañana.

que si queremos hacer un buen trabajo, hay que rodearse de una gran familia a la que podamos transmitir nuestra dirección a seguir, que te entienda y sepa acompañarte al fin del mundo. Si esto no se cumple, da igual la cámara, las ópticas y las luces, tan sólo haremos un trabajo monetario.

Tenemos que ser consecuentes con nuestra personalidad y filosofía de trabajo, firmes y sinceros, sabiendo que nos van a mirar muchos ojos, pero esa será la única manera de que respeten tus decisiones y si no es así, es que no era tu película.

Para mí, existen tres puntos importantes en un rodaje: arte, fuerza y aliados.

- Los aliados imprescindibles: un intuitivo y elegante gaffer y un buen colorista. Sin esto, estás 'vendido'.
- La fuerza la componen, evidentemente, un buen proyecto, un gran director y un productor cercano. Sin esto, da igual si trabajas con un iPhone.
- El arte está en el lienzo donde vas a plasmar las imágenes, es decir: tu cámara, los pinceles con los que vas a colorear, las ópticas, y las texturas que vas a crear, las luces.

Llevando el sistema Large Format al extremo

Me he sentido un privilegiado al poder realizar las pruebas con la familia ARRI LF, sometiéndola a absolutos extremos con resultados asombrosos.

El equipo utilizado constaba de la cámara Alexa LF, las lentes Signature Prime, junto a las luces Skypanel y proyectores móviles SGM con mesa de regulación Avolites.

Sé que mis pruebas son atípicas, pero, sinceramente, y no sé si pensáis igual, necesito sentir, comprobar y experi-

mentar cómo fluye y respira esta potente arma, llevándola para ello a constantes cambios de luces, ambientes y texturas. Quiero respuestas visuales a mi imaginación, y aseguro que durante estas pruebas las conseguí.

Por ello, he buscado la ayuda de un equipo con el que quiero compartir la redacción de este artículo desde la parte artística, que es la que me corresponde. La técnica llega de la mano de mi Auxiliar y mi Ayudante de Cámara, DIT y Colorista y los Técnicos de Iluminación. Todos ellos hablarán de su experiencia.

Por mi parte, decir que hacía mucho tiempo que no me divertía tanto al observar las caras del equipo al ver los resultados.

Me he encontrado con una cámara que hace arte, unas ópticas que pintan, unas luces que parecen tintes naturales con un resultado de colorimetría, fuerza, sensibilidad y respeto que nunca había contemplado.

He sometido el equipo al máximo extremo: desde iluminar sólo con velas o pequeños leds en las manos, o en exteriores con un sol 'del demonio'; localizaciones planas de luz con cielos quemados, pasando por fuertes tintes, continuando con planos en los que sin tocar diafragma y totalmente abiertos de iris, cegué literalmente a la bailarina y no hubo ninguna corrección de diafragma durante la secuencia. Aún así, no encontramos ninguna zona quemada en todo el fotograma, y estoy hablando de unos 5 stops... ¡Simply impresionante! En interiores, he trabajado a unos niveles de humo altísimos, a máximo nivel de azul y mínimo nivel de potencia, donde el ayudante no localizaba a la bailarina, porque no se veía nada, y la cámara sin embargo la encontraba con unos resultados salvajes.





»Rafael Bolaños AEC con Alberto Pellicer, primer ayudante, en un momento del rodaje. Fotografía de María Maganto.

He pasado por toda la colorimetría primaria, para lo cual han sido muy importantes las luces de ARRI, leds controladas por mesa y en constante movimiento, pasando por verdes profundos, rojos intensos y azules rabiosos.

El final del vídeo que ilustra este artículo, y que es lo más importante, está iluminado tan sólo con un pequeño proyector casero a través de unas telas. Una vez más, me ha sorprendido la respuesta, demostrando que las pieles, la ropa y el maquillaje se descubren con unas texturas hermosas.

Terminando en la sala de color, nuestro aliado final, donde la colorista no daba crédito al ver todas las posibilidades que entregaba el fotograma. Hiciera lo que hiciera, el resultado era sobresaliente, en pieles, vestuario, luces altas y bajas, quemados, velas, humo y fuertes tintes. De hecho, lo que salía de cámara, simplemente aplicándole una curva, ya era perfecto. Al final, sólo trabajamos contraste y saturación.

Por último, y muy importante, añadir que muchas veces se olvida un plano corto por las prisas. Pues señores, no hay problema: he probado a reescalar un plano medio a un primerísimo plano solamente iluminado con velas -estoy hablando de un 40% de zoom- y no creíamos lo que veíamos. Las pieles, colores y texturas, impecables: tan sólo encontramos un finísimo grano en los negros profundos que se corrigió con una simple pasada por un reductor de grano (se trata de la imagen inferior de las tres que abren este artículo).

En definitiva, el poder que tiene la cámara para trabajar a *full frame*, donde puedes reencuadrar como te venga en gana, hacer un zoom digital hasta un 40% sin pérdida, es un aporte de imágenes para un director apremiado en tiempo o ávido de planos para dinamizar su montaje, algo que agradecerá enormemente el montador.

Conclusiones

Para cerrar mi artículo, quiero decir que me he sentido completamente arropado por esta cámara, estas ópticas y estas luces.

Se trata de una cámara intuitiva y sencilla de manejar, no es muy pesada y es fácil de llevar a mano o en steadicam. Las ópticas son un lujo, van en maletas individuales y cuando las coges parece que están vacías, no pesan nada. Con una calidad impresionante en todo su juego y sin pérdida de información en los laterales, muy importante para el *full frame*.

En interiores, trabajé en mi línea: completamente abierto y con algunas luces directas a cámara, y los *flares* eran preciosos, los desenfocos de las luces, simplemente hermosos. Para usar en rodajes de películas de época con muchas velas en constante movimiento, no se revientan ni se multiplican.

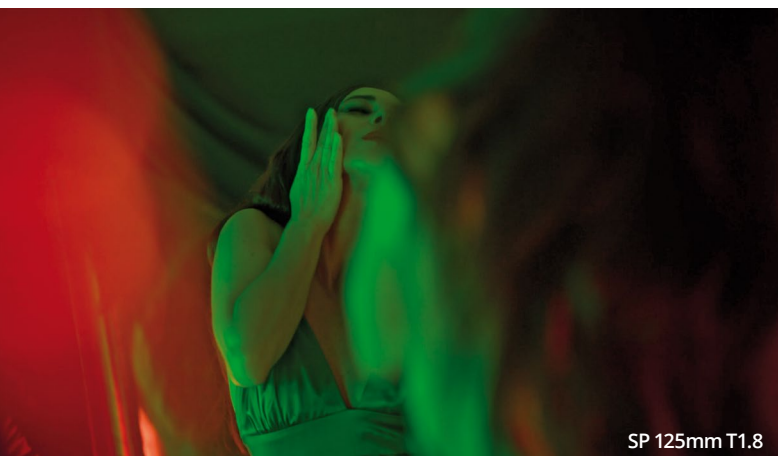
Por cierto, los filtros neutros de cámara no están incorporados en la misma, hay que desmontar la óptica y colocarlos, como si de una moneda se tratara, entre la óptica y el sensor. Entiendo que han querido dar más calidad al cristal del filtro.

Ayudantes: cuidado con el polvo, inclínala bien la cámara y disponed de dedos ágiles.

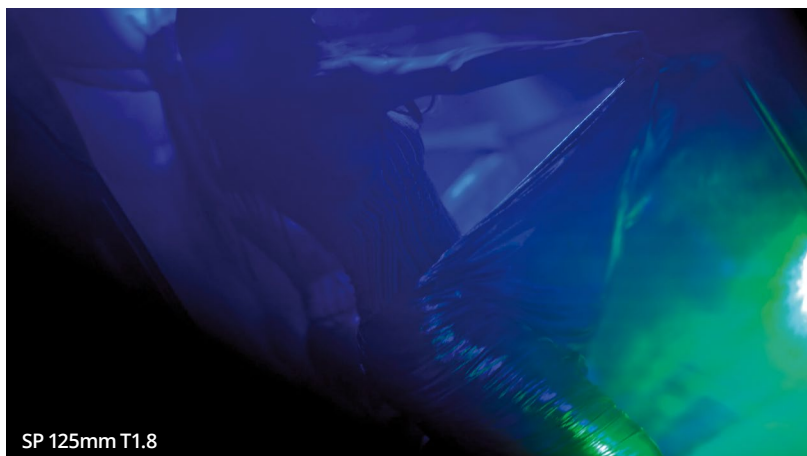
ARRI, con la Alexa LF, las ópticas Signature Prime y con sus luces Skypanels, ha creado Arte. Han sabido poner en nuestras manos una extraña pintura y unos maravillosos pinceles capaces de convertir en hermosos trabajos todos los lienzos que toca.

Con este equipo se me hace tan fácil plasmar texturas, ambientes, épocas y matices, que puedo colorear con suma facilidad y a una gran velocidad.

La Alexa LF es intuitiva, rápida y fácil de manejar. Nos permite entregar a todos los departamentos un enorme



SP 125mm T1.8



SP 125mm T1.8

»Ya en interiores, dos fotogramas que muestran dos de los mundos de colores en que nos sumergimos en la escuela de danza de Cristiane Azem. En la imagen de la derecha se puede apreciar levemente el inicio de unos artefactos provocados por el juego del humo y las luces de SGM.

»Rafa Bolaños da indicaciones a Cristiane Azem. Fotografía de María Maganto.

cuadro repleto de increíbles pinceladas que marcarán la diferencia entre el resto de obras de la galería:

Desde el punto de vista de Producción: este equipo es capaz de extraer lo mínimo y convertirlo en la máxima potencia con una visión de felino, ahorrando en luz.

Desde el enfoque del Color: el colorista puede cambiar, alterar, forzar o colorear hasta límites insospechados sin estropear la pintura.

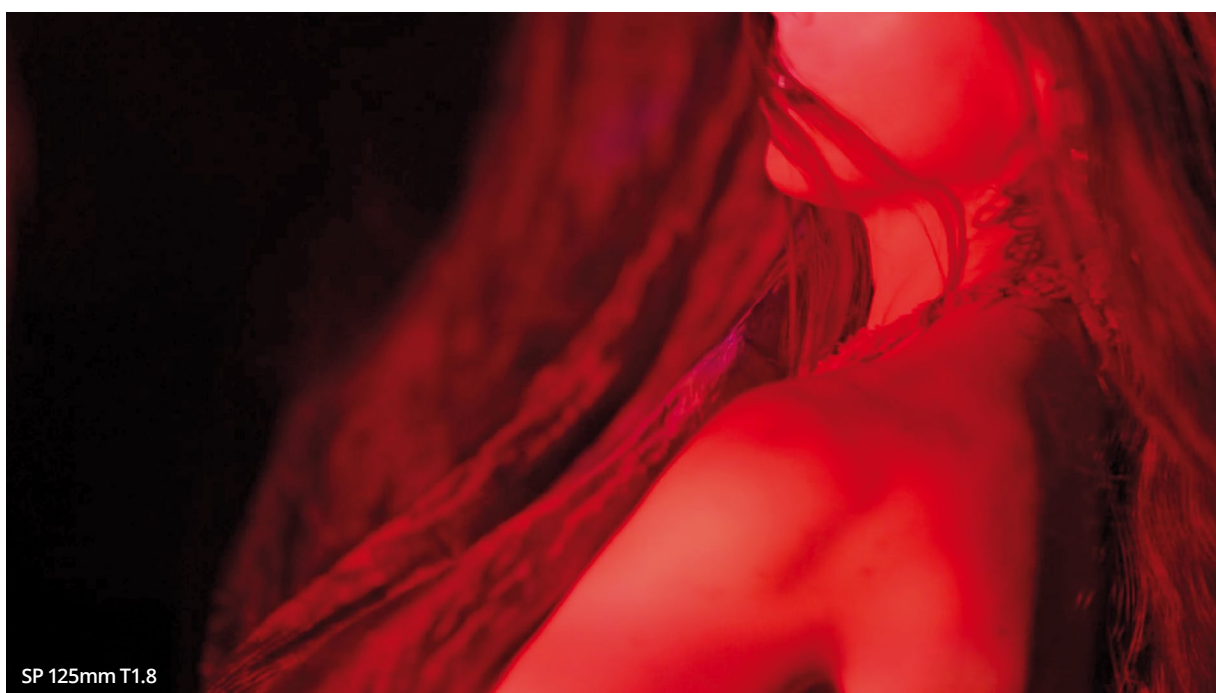
Desde las ventajas para Dirección: este equipo es capaz de convertir y transformar cada palabra, cada renglón, en una única literatura donde se funden los colores y las sensaciones para dar forma al sueño.

En definitiva, hoy en día no debemos discriminar entre diferentes equipos, ya que un buen pintor es capaz de manejarse con todas las brochas, plasmando en diferentes lienzos con gran calidad. Pero tengo que decir que ARRI ha sabido ser como un japonés ancestral retirado del tiempo, para crear una extraña mezcla de color que tocada con finísimos pinceles ha puesto en nuestras manos dándonos una familia intuitiva, elegante y flexible. Han sabido mezclar el romanticismo del cine con la tecnología del futuro para convertirlo en ARTE.

Por todo ello, me dirijo a los productores, directores y por descontado a los *cinematographers*, para explicarles por qué elegiría este caballo salvaje con los ojos cerrados. Siempre he sido un defensor del celuloide: pues bien, con el Large Format, ARRI ha sabido dar Cine con la potencia del retoque Digital.



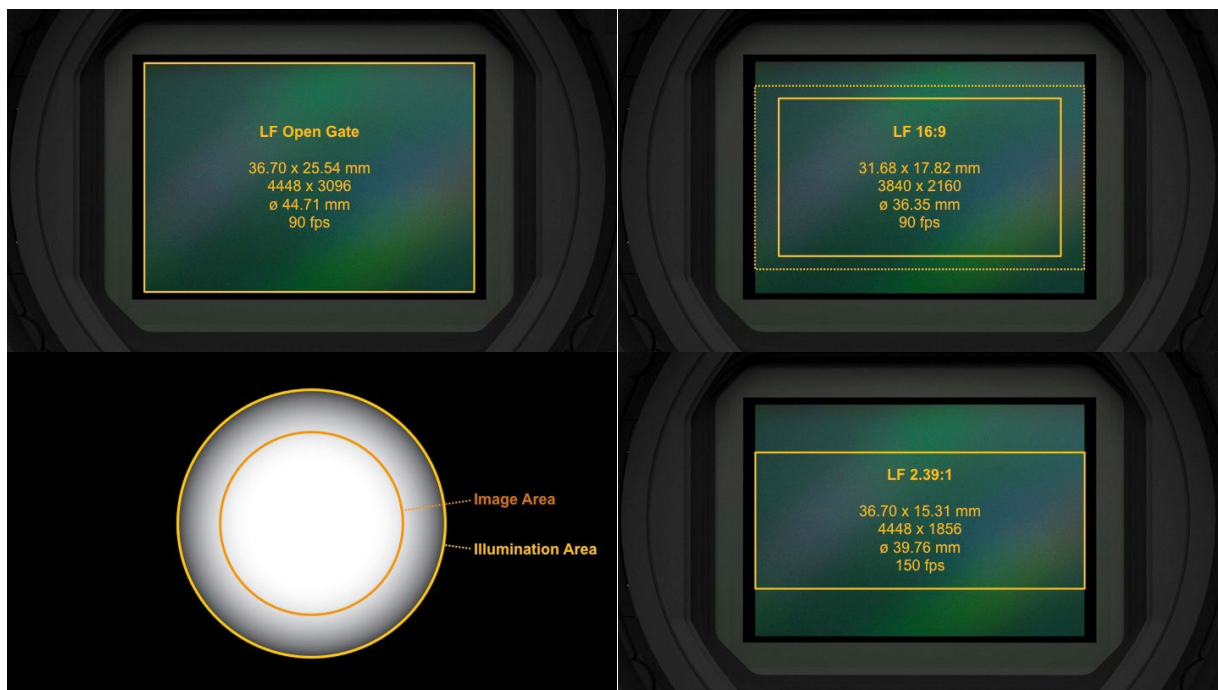
Rafael Bolaños Quesada
Director de Fotografía AEC
<https://vimeopro.com/user3416546/rbq>



SP 125mm T1.8

»Fotograma etalonado por Rafael Bolaños.

El Sistema Large Format



La industria está constantemente exigiendo formatos de mayor tamaño y mayor resolución. El 2K reemplazó hace algún tiempo al HD, y el 4K hoy en día es un estándar para ciertas producciones; incluso el 6K y el 8K son formatos que ya se usan con más frecuencia. Pero, ¿es el gran formato sólo el resultado de una búsqueda de mayor resolución?

Las nuevas cámaras de gran formato tienen un sensor de 44mm ø (diagonal), mientras que las cámaras de 35mm

tienen entre 27mm a 30mm ø (diagonal). Este incremento en el tamaño del sensor afecta en el ángulo de visión.

Por ejemplo, usando el mismo diafragma, misma ASA y la misma distancia al objeto, una cámara de gran formato de 44mm ø necesitaría una lente de 70 mm, mientras que una cámara de Super 35mm necesitaría una lente de 50 mm.

Resumiendo, se puede decir que las cámaras de gran formato necesitan lentes de mayor focal para obtener



» Rafa Bolaños manipulando la lente Signature Prime de 125mm. Fotografía de María Maganto



SP 125mm T1.8

» La mirada de Rafael Bolaños AEC. Fotograma etalonado por él.

el mismo ángulo de visión que las cámaras de Super 35 mm (aproximadamente es el resultado de multiplicar por 1,5).

El uso de lentes de mayor focal normalmente resulta en imágenes con menor profundidad de campo, y produce mayor separación entre los objetos de primer plano y los fondos, además de producir distinta perspectiva, debido a la mayor compresión visual comparada con los lentes de menor focal.

Como resultado de esto, podemos afirmar que el gran formato además de ofrecer una mayor resolución, está cambiando nuestro enfoque para capturar imágenes.

Una de las nuevas cámaras de gran formato en el mercado es la Alexa LF (Large Format) de ARRI, que combina un sensor con tecnología de la Alexa 65 y una nueva montura para lentes de 44mm de distancia focal y 64mm de diámetro.

El Sensor

La Alexa LF tiene 3 modos de uso del sensor:

LF OPEN GATE

36,70 x 25,54mm 4448 x 3096 pixeles ø 44,71mm. Máx. velocidad de 90fps en ARRIRAW y 60fps en Prores 4444

LF 16:9

31,68 x 17,82mm 3840 x 2160 pixeles ø 36,35mm. Máx. velocidad de 90fps en ARRIRAW y 60fps en Prores 4444

LF 2,39:1

36,70 x 15,31mm 4448 x 1856 pixeles ø 36,76mm. Máx. velocidad de 150fps en ARRIRAW y 100fps en Prores 4444

Los fotositos del sensor son los mismos, por lo que sigue teniendo 800 ASA como base, el mismo rango dinámico y el mismo espacio de color (Alexa wide gamut).

El cambio de sensor puede realizarse sin la necesidad de reiniciar la cámara, lo que es una ventaja, ya que el tiempo de espera se reduce a 20 segundos.

La Montura

La nueva montura LPL (Large Positive Lock) tiene 44mm de distancia focal y 64mm de diámetro.

El uso de una nueva montura se ha convertido en algo necesario para los grandes formatos: la montura tradicional PL de 52mm de distancia focal fue diseñada para adaptarse a las cámaras de cine que tenían un obturador mecánico, lo que obligó al diseño de las lentes a tener una mayor separación del sensor (o del negativo). La nueva montura, al tener solo 44mm de distancia del sensor, previene reflexiones internas y su diseño de 64 mm de diámetro permite cubrir todo el sensor con lentes diseñadas para este formato. ¿Cómo nos afecta este cambio de montura? Está claro que comprar nuevas lentes no es barato, y además implica no tener acceso a la variedad de lentes que hay en el mercado, por lo que ARRI para poder mantener la compatibilidad de lentes ofrece un adaptador de montura PL a LPL. El adaptador no necesita de ajustes técnicos en la cámara, lo que permite el uso de los dos tipos de lentes en una misma producción.

Pero no debemos olvidarnos que las lentes de 35mm fueron creadas para sensores de menor tamaño, por lo que hay que tener en cuenta que algunas lentes no son capaces de cubrir todo el sensor.



SP 125mm T1.8

»El mundo rojo. Fotograma etalonado

¿Cómo determinar esta cobertura de las lentes? Los fabricantes solo garantizan la calidad de la imagen dentro de un área que es denominada como el *Image area*. Aún así, fuera de este área aún hay información, lo que se denomina como *Illumination area*.

Desde la aparición de los grandes formatos, este límite de cobertura de las lentes es difuso y no muy fácil de determinar, ya que depende de muchos factores (focal y distancia de la lente, diafragma y tamaño del sensor). Para determinar este área es necesario rodar pruebas, lo que casi se ha convertido en una práctica común.

ARRI ha creado para ello una nueva herramienta en su página web, The Lens Illumination Guide. La herramienta nos permite seleccionar entre los tres tipos de sensor y una gran variedad de lentes, y como resultado nos da una imagen de referencia, lo que es de gran ayuda en preproducción, aunque es solo una referencia, ya que ARRI recomienda siempre rodar pruebas.

Extras

- La Alexa LF introduce un nuevo Lens Data System LDS-2, con mayor precisión y velocidad para la grabación de la metadata, compatible con lens extenders
- Introduce también un filtro de reducción de ruido con un filtro de detección de movimiento EMD (Enhanced Motion Detection), que consiste en un filtro espacial para evitar artefactos en imágenes de mucho movimiento. El filtro es opcional, se selecciona en el menú. Si se graba en ARRIRAW el filtro es solo metadata y puede desactivarse en postproducción;

si se graba en ProRes el filtro será incorporado en las imágenes. En este último caso es muy recomendable rodar pruebas

- Cuenta con tres sistemas de emisión inalámbricos diseñados para usarse a la vez sin interferencias entre ellos, compuestos por dos antenas de vídeo, dos antenas de wifi y una antena para controles de cámara;
- Tiene cuatro salidas independientes de video, dos de las cuales soportan 6G UHD hasta 30 fps.

Tarjetas:

La cámara permite el uso de tarjetas SxS PRO+ (256GB) y SXR y Capture Drives 1 TB y 2 TB. No permite el uso de tarjetas SxS-1, SxS PRO, Cfast 2.0 y Capture Drives XR.

Baterías:

La cámara consume entre 120W y 160W. En las baterías de 24v de suelo (conectadas por cable al conector de 2 pines fisher) no hay cambio, por lo que las baterías antiguas deberían seguir funcionando.

Sin embargo, para baterías On Board, la cámara necesita nuevos adaptadores de baterías de 12V. Los antiguos adaptadores 12V Gold Mount y 12V V Mount no funcionan. ARRI ofrece un adaptador Booster que permite el uso de las antiguas baterías Bebob High Load 14.4V o un adaptador Booster para las baterías HAWK-Woods 26V Reel Power.

Muchos fabricantes tienen o están desarrollando nuevas baterías para la Alexa LF y es probable que algunas de las antiguas baterías no funcionen.

Ariana Bonavia, DIT y Dailies Colorist

El equipo de rodaje Trabajo de Campo

Como ayudante de cámara, asistir a Rafa Bolaños en las pruebas para Cameraman de la ARRI Alexa LF y las ópticas Signature Prime ha sido mi primer acercamiento a esta nueva cámara.

Sin embargo, la primera impresión que tuve al manipularla fue la de estar ya familiarizado con ella, ya que seguimos dentro de la familia Alexa y las diferencias de uso con respecto a los modelos anteriores son muy puntuales. Es ligeramente más pesada que la SXT, pero igual de ergonómica y cómoda de transportar al hombro.

Me llamaron la atención el gran tamaño de la montura LPL, el adaptador a montura PL que se acopla directamente a la LPL, y la colocación de pines tanto en la parte superior de la montura como en el lateral para mayor compatibilidad con ópticas capaces de enviar información de los distintos fabricantes.

Al trabajar con ópticas con pines, como es el caso de las Signature Prime, la cámara recibe inmediatamente la información de la focal que se le monta, su apertura y enfoque. Como foquista, esto resulta especialmente beneficioso al trabajar con un mando como el WCU-4 de ARRI, puesto que recibes toda la información de la óptica en su pantalla e inmediatamente sabes a qué metros tienes el foco sin necesidad de recurrir a escalas.

Otra novedad interesante son los filtros ND desarrollados por el fabricante. Son filtros internos, pues se colocan entre el sensor y la óptica, y de muy alta calidad, pero su inser-

ción debe realizarse manualmente. Así pues, cada vez que se quiera cambiar el filtro ND hay que quitar la óptica, lo que puede no ser tan rápido como poner directamente un ND externo, especialmente en rodajes que requieran de un ritmo intenso.

La cámara utiliza tarjetas SXR de 2Tb de Codex. Trabajando en ARRIRAW en modo Open Gate 4'5K a 24 FPS tendremos algo más de una hora de espacio de rodaje por tarjeta.

En cuanto a las ópticas, las Signature Prime son voluminosas pero muy ligeras, los materiales empleados en su construcción hacen que no añadan apenas peso a la cámara. Generan una imagen orgánica, además de muy definida: incluso con la óptica abierta al máximo (1.8) son perfectas. Por ello, son un tipo de ópticas que en condiciones normales 'facilitan' al ayudante de cámara el chequeo del foco.

Alberto Pellicer, Ayudante de Cámara



» Alberto Pellicer en el foco y Rafa Bolaños operando la Alexa LF durante el rodaje en Plaza Mayor. Fotografía de María Maganto.

La luz de Skypanels

En el rodaje que realizamos en interiores, utilizamos diversas luminarias de la familia ARRI y SGM. También optamos por utilizar una mesa de control Avolites modelo Quartz para tener mayor precisión a la hora de atender las demandas del director de fotografía.

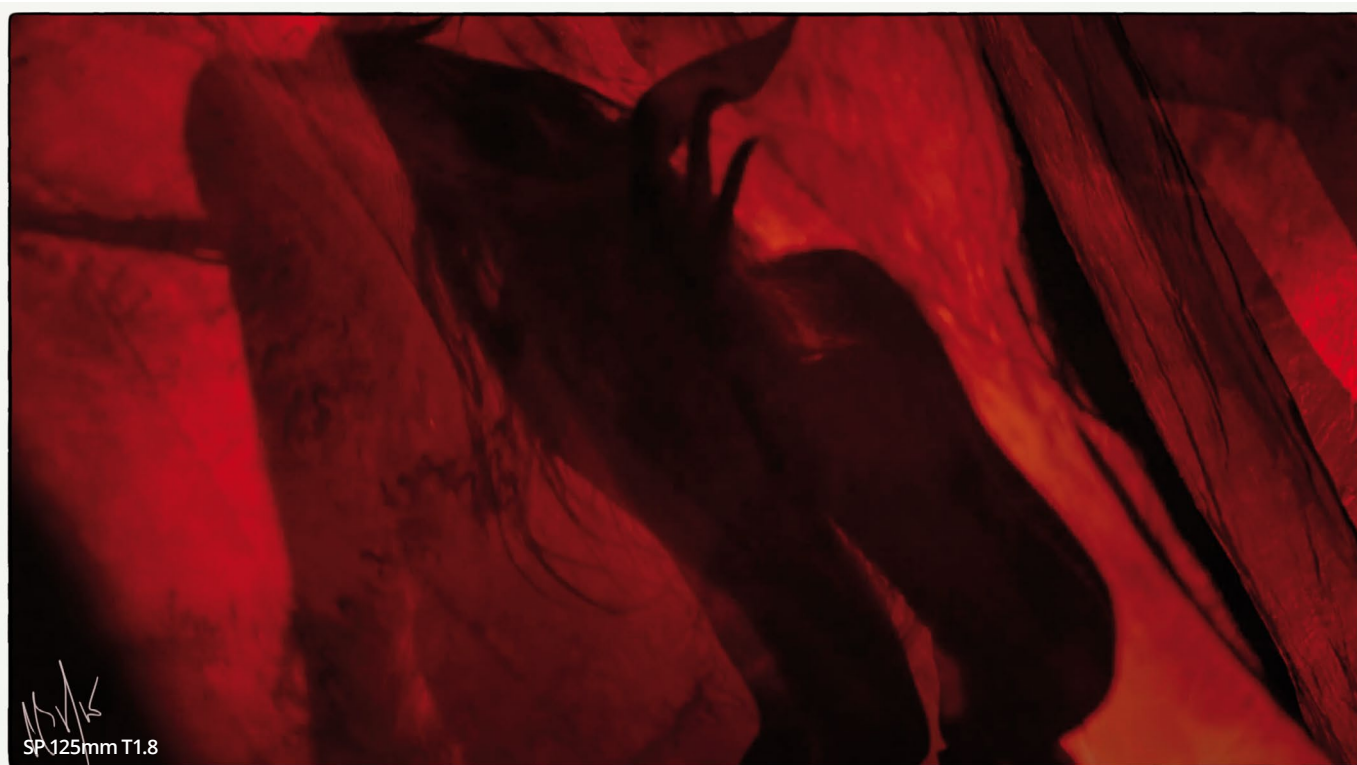
En primer lugar, utilizamos el Skypanel S360 de ARRI, que es el último equipo en llegar a esta gama de productos basado en leds de alta calidad y CRI que garantizan un resultado óptimo entre temperaturas frías y cálidas, al igual que en la reproducción de colores basados en la mezcla RGBW (Rojo, Verde, Azul y Blanco).

En estas primeras tomas, utilizamos colores como el rojo y el azul, poniendo a la cámara en situaciones bastante adversas, con fundidos de intensidad al 100% desde niveles bajos y vice-

versa, forzando al sensor de cámara a trabajar en zonas en las que siempre habíamos tenido limitaciones. Nuestro director de fotografía quedó impresionado al ver la respuesta del sensor.

Durante el rodaje, se utilizaron modelos en movimiento que dificultaban aun más trabajar con esta luz, pero todos quedamos muy satisfechos de la respuesta de la cámara. Más tarde, y después de rodar algunas tomas con solo la luz de unas velas, pasamos a trabajar con el Skypanel S60 y dos unidades SGM G-4 BEAM. El modelo G4 está diseñado con dos ópticas finales: una Wash con lente fresnel y otra BEAM, incorporando una nueva idea por parte de SGM de utilizar un micro fresnel de manera invertida para concentrar la luz y cerrar el haz.

El secreto de la gama de color de estos equipos radica en la utilización de un bloque de led en el que se incluye el led



SP 125mm T1.8



menta al RGBA (Rojo, Verde, Azul y Ámbar). También están diseñados para proporcionar una fuente de luz con un CRI y un TLCI alto superior a 90.

Para la iluminación con el Skypanel S60, este se colocó de forma cenital sobre trípode y las dos unidades G-4 se colocaron en el suelo, -una de ellas en un principio para producir un destello directamente hacia la lente de la cámara-, y posteriormente, a través de movimientos suaves de Pan y Tilt, y mediante la utilización de humo, trabajamos el haz usando tonalidades entre el verde y el amarillo lima, en contraposición con colores como el rojo en el Skypanel S60 o los ámbares, produciendo situaciones bastante adversas para el director de fotografía, y consiguiendo aún así unos resultados sorprendentes de la gama de colores y de la capacidad del sensor de canalizar estas fuentes de luz bastante extremas.

Gonzalo Herranz, Dpto. de Iluminación VCI

» A la izquierda, el Skypanel de ARRI con David Matt y Gonzalo Herranz. Arriba, fotograma etalonado.



» David Matt y Rafa Bolaños en una sala de edición de Free Your Mind. El montaje se hizo con DaVinci Resolve.

Gestión de material y flujo de trabajo en ALF

Cuando nos enseñaron la Alexa LF, desde ARRI definían la relación de sensores como un trozo de tarta en Alexa SXT, dos en LF y tres en Alexa 65. El mensaje era que el sensor sigue siendo el ALEV III, y la ingeniería detrás es la misma.

¿Esto qué significa? Que a diferencia de otras casas, los nuevos modelos de Alexa varían el cuerpo de cámara, el rendimiento y software, pero el trozo de tarta es de la misma receta que probamos en 2010, y estremeció al mercado.

Ahora bien, ha cambiado el sensor: hablamos de una altura de 25.54mm por 36.7mm de ancho, lo que sitúa a la familia Alexa a centésimas sobre el clásico *full frame*. Y esto conlleva variaciones ópticas y estéticas. La ciencia de color no varía. Los fotodiodos son los mismos, pero hay más. De este modo, se reduce el ruido y amplía el rango dinámico, pues la equivalencia de sensibilidad es menor. El cuerpo de cámara, 12mm más largo y ancho, se ha hecho para mejorar la refrigeración, transferencia de datos y evitar ruido y artefactos. Pero el flujo de trabajo cambia aquí.

Para el test que nos ocupa, rodamos ARRIRAW en Open Gate, lo que significó un gran abanico de posibilidades en edición y corrección de color, conseguimos mucho detalle en sombras y altas luces simultáneamente, y el sensor no se inmutó cuando alcanzamos altas saturaciones de rojos,

azules y verdes, o cuando aumentábamos progresivamente la potencia de los Skypanels.

Rafa se adapta a los medios disponibles, y el resultado de las pruebas fue una inmersión en la danza de dos bailarinas a través de la visión de un director de fotografía que siempre encuentra otra perspectiva, dejando en un segundo plano lo que al fin y al cabo son herramientas.

Durante el rodaje, se creó una sinergia entre cámara y operador que nos envolvió a todos, hasta que la historia se convirtió en parte de todo el equipo. Aún sin prisa, rodamos a una gran velocidad, debido a ese espíritu de colectivo.

Yo no trabajé el foco, pero teniendo en cuenta el cambio de la profundidad de campo en este formato, y la media de metraje realizado en un T2.8, debió de ser un reto para nuestro primer ayudante, Alberto.

Llevamos a ALEVIII a sus límites, y el resultado habla por sí mismo. Trabajar con archivos RAW es muy agradecido, y aunque las tasas de transferencia son titánicas, todos los procesos son no destructivos, y una vez transcodifiqué todo el material, a la mañana siguiente comenzamos un montaje tan veloz como el rodaje, que a última hora de esa misma tarde estaba en la sala de color, donde trabajar con .ari es 'el día de Navidad'.

David Matt, operador de cámara y montador

Postproducción en Free Your Mind

Una vez finalizada la edición en una sala de montaje, con el software DaVinci Resolve, realizamos un volcado del material ariRAW al servidor SAN sirviéndonos de una xml que previamente nos han facilitado. Esto nos permite acceder a ese material desde el software de postproducción Mistika de la sala de proyección 4K, que será el que utilicemos para etalonar. De entrada, sorprende la nitidez y suavidad en movimiento de las imágenes grabadas. El software nos permite trabajar a tiempo real con los archivos ariRAW Open Gate (4448x3096), por lo que no nos vemos en la necesidad de renderizar el material ni de modificar el debayer en el decoder de cada clip. Para visualizar las imágenes, nos servimos de un proyector Sony SRX-R510 4K con una luminosidad de 9000lm con cuatro lámparas de 450w y un contraste de 8000:1.

Comenzamos el etalonaje:

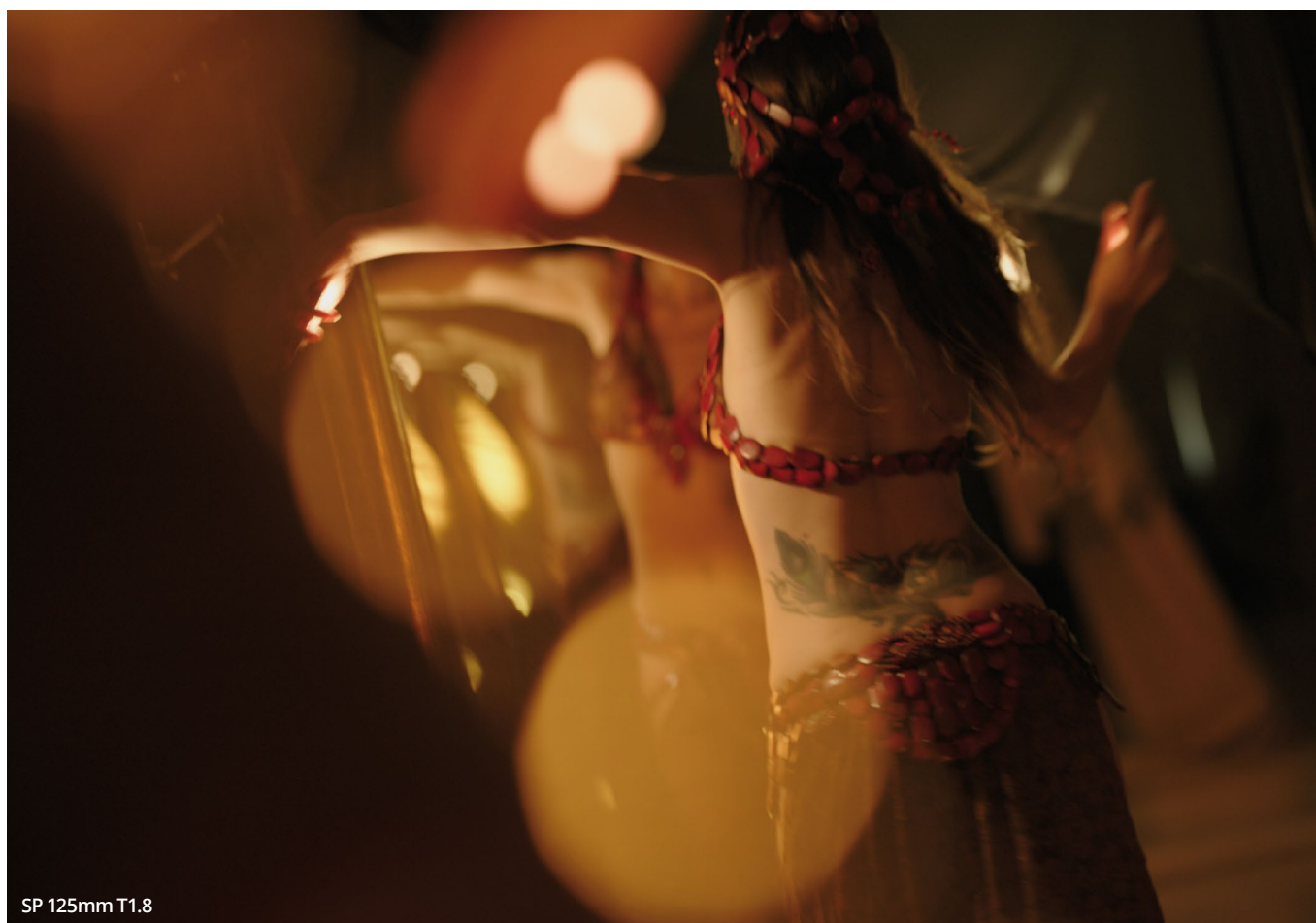
Realizamos una corrección básica, para ver cómo se ven afectados los distintos ambientes que se han grabado (subida de altas y bajada de negros, ajuste de gamma y leve subida de saturación). Sorprende el buen rango dinámico de las imágenes, apreciando detalle tanto en las altas luces como en las bajas, incluso llevándolas al límite.

A continuación, probamos a cambiar el espacio de color a P3. Optamos primero por modificarlo en el propio decoder de

Alexa (de Wide Gamut LogC a P3 gamma 2.6) y después probamos a utilizar una LUT con ese mismo cambio de espacio. Nos decantamos por la primera, ya que, aunque obtenemos resultados parecidos, la LUT parece 'clippear' información. No barajamos el uso de LUTS que modifiquen excesivamente la iluminación y gamma, porque el objetivo es observar sin artificios cómo reaccionan las luces y los colores.

En la secuencia exterior, sin embargo, decidimos etalonar desde el raw en logarítmico. Comenzamos haciendo una corrección básica y, después, llevamos al límite el color rojo de los vestidos. No es necesario utilizar máscaras o rotoscopiar, ya que la selección por color sale fácilmente. A pesar del movimiento de las telas y el consecuente 'motion-blur', la selección permanece intacta. Observamos un leve aumento de ruido, propio de saturar excesivamente el color rojo. Añadimos distintas máscaras para redireccionar la luz y dotar de protagonismo a la bailarina. A partir de una selección por luminancia, bajamos los fondos y subimos la luz y gamma en la protagonista, recuperando por selección su piel para llevarla a un color más natural (ya que la piel ha perdido color). Además, jugamos con los distintos puntos de luz, resaltándolos con distintas máscaras. Las bajas luces, más críticas, parecen reaccionar bien a estos cambios.

En el mundo azul, jugamos a llevar al límite el color predominante de la escena. Para ello, simplemente modifican-



SP 125mm T1.8

»Fotograma etalonado.



SP 125mm T1.8

» Fotograma etalonado.

do las altas y bajas luces, añadimos contraste y ganamos saturación en los colores. Aunque la imagen ya está excesivamente teñida, aumentamos la saturación un 20%. A pesar de esto y de encontrarnos en una escena con poca iluminación natural y haberla forzado en exceso, seguimos advirtiendo texturas y apenas apreciamos ruido en la imagen. Sin embargo, el juego de luces de directo con el humo, generaron artefactos en las zonas iluminadas. Añadiendo un poco de desenfoque, conseguimos disimularlo.

En el mundo ocre, destaca un zoom de 255 puntos en uno de los planos de la bailarina. Aunque esto genera un poco de ruido, con un 'denoise' se puede solucionar. Sorprende que se pierda tan poca calidad. En cuanto al etalonaje, nos decantamos por reducir la dominante naranja añadiendo verde, contrastamos y levantamos en general las luces, ya que el ambiente es bastante oscuro. Observamos bastante margen para aumentar la iluminación de la escena antes de que la luz de las velas sobrepase los límites del histograma.

En el mundo rojo, contrastamos y modificamos levemente la gamma para intensificar ese juego de luces y sombras. Como en el resto de escenas, nos apoyamos en máscaras para dirigir la mirada del espectador hacia la bailarina.

Finalmente, procedemos a la masterización de la secuencia. Realizamos una exportación a tamaño nativo 4K en P3 gamma 2.6 y otra a la misma resolución convirtiendo el espacio de color a rec709 - gamma 2.2 para ser visualizada en monitores e Internet.

Para concluir:

El flujo de trabajo fue satisfactorio, ya que el software reconoció perfectamente los archivos y la velocidad con la que

podimos trabajar fue óptima. Tuvimos bastante margen para llevar al límite tanto las luces como los colores. A pesar de ser ambientes oscuros y de grabar las imágenes bajo condiciones lumínicas complejas, se pudo subir la luz sin generar demasiado ruido. Los reescalados que se realizaron dieron buenos resultados sin perder calidad ni definición. Quizá advertimos mayor dificultad a la hora de separar capas de color con luz natural plana en los exteriores. Además, nos descolocaron un poco los artefactos producidos según el distribuidor por las luces SGM G4 en situaciones de grabación con mucho humo.

Raquel de la Haza, Colorista, Free Your Mind

Mira el vídeo en vimeo.com/cameramag



CRÉDITOS

Rafael Bolaños Quesada AEC, Carmen V. Albert, Fernando Baselga, Pilar Baselga, Eduardo Giménez, Raquel de la Haza FYM, Alberto Pellicer, David Matt, Ariana Bonavia, Gonzalo Herranz, Pedro Arrabal, María Maganto, Cristiane Azem, Myriam Soler.

Tokina Cinema Vista 18 - 25 - 35 - 55 - 85 mm T1.5

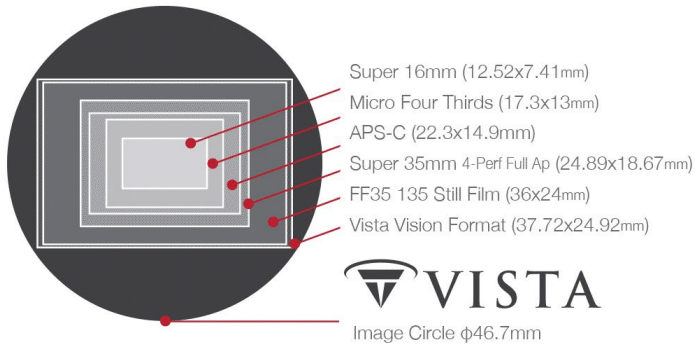


• Coincidiendo con nuestro segundo nacimiento como Camera and Light Magazine, y tras más de diez años ofreciendo test de equipos con todo el rigor y la profundidad que aseguran firmas de operadores como Alfonso Parra o Rafa Roche AEC, entre muchos otros directores de fotografía que han pasado por nuestras páginas a dar su opinión sobre el más novedoso equipamiento cinematográfico, hemos querido en esta primera edición de nuestra nueva etapa un enfoque diferente a las pruebas de equipos, una aproximación más práctica y dirigida en todo momento al objetivo final de cualquier producto que cae en las manos de un director de fotografía, y es el rodaje de un producto audiovisual de resultado *high-end*. En esta ocasión, el director de fotografía Sergio de Uña nos habla de su experiencia con las ópticas Tokina Cinema Vista Vision.

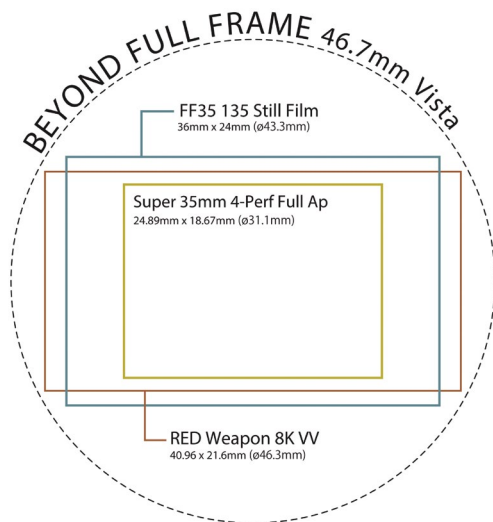
Cuando decidí escribir sobre las lentes Tokina Cinema Vista Vision (VV), la primera pregunta que me hice fue en qué momento me llamaron la atención. Y es que la inquietud por estas lentes empezó incluso antes de que salieran al mercado; de hecho, recuerdo que fue en el NAB de 2015 cuando me apunté a lo que parecía una nueva aventura tecnológica de RED: la resolución 8K y el formato VV. Hasta ese momento no se había hablado de esa resolución, y mucho menos de comercializar cámaras con sensores de ese tamaño. Profesional y empresarialmente me pareció una apuesta muy interesante, siempre me ha atraído mucho la perspectiva de la fotografía de 35 mm o full frame e incluso la de medio formato. Por ello, me encantó la idea de que el sensor de las nuevas cámaras adquiriera dicha dimensión. Este cambio iba a significar toda una revolución, sin duda conllevaría rotundas y contundentes modificaciones en

las lentes que había empleado hasta entonces y que hasta ese momento estaban optimizadas para trabajar en Super 35 mm. Fue en ese preciso instante cuando comencé la búsqueda de unas nuevas lentes que pudieran adaptarse a este desarrollo tecnológico para acompañarme durante los próximos años en proyectos comerciales y personales. Las lentes que debía encontrar para este fin tenían que cumplir los siguientes requisitos: en primer lugar, debían cubrir el sensor por completo VV (40.96 x 21,6 mm, diámetro de 46,3mm); por otro lado, debían tener una calidad óptica intachable, así como una altísima definición que soportara la resolución del 8K, y todo ello con unas bajas aberraciones cromáticas que no se apreciaran al reescalar sobre el 8K. También debían ser muy luminosas, tener una mecánica robusta y duradera, escala de foco fiable y bien definida, y que fueran lo más ligeras y manejables posibles. A todo esto había que unir el hecho de que existiera en

el mercado un juego amplio de lentes que abarcara desde el angular hasta el tele, con algún zoom. Finalmente, no había que perder de vista el coste y la amortización de las mismas, algo que muchas veces se nos olvida pensando que cualquier precio es lícito para una lente. En este sentido, me di cuenta rápidamente que las opciones en el mercado eran muy limitadas y no terminaban de cumplir los requisitos que exigía.



» Relación de tamaños de sensor, desde S16mm hasta el Vista Vision. Imagen Tokina



» Las lentes Tokina cubren algo más del sensor Vista Vision de la Red Mosntro. Imagen Tokina

Las lentes Tokina Cinema Vista Vision me llamaron la atención desde el primer momento que las vi anunciadas, aunque no estaban disponibles en el mercado europeo todavía. En un principio, el juego de lentes se componía únicamente de tres distancias focales: 35 mm, 50 mm y 85 mm, y aunque parecía escaso para completar un kit cinematográfico, era suficiente para averiguar cuál era el estándar de calidad de estas ópticas fabricadas por la conocida marca japonesa de lentes fotográficas Kenko y Tokina. Expectante por poder probarlas, sí que conocía perfectamente la marca, ya que desde 1950 está especializada en lentes para cámaras fotográficas, telescopios y binoculares. Sí que es cierto que dicha marca carecía de experiencia reconocida en el mundo de las lentes cinematográficas; son especialmente conocidas y populares las lentes zoom angulares extremos para fotografía, un habitual entre los fotógrafos y videógrafos: los zooms

angulares 11-16mm f2.8 que han sido frecuentemente utilizados en rodajes de naturaleza y deportivos. Inicialmente, Tokina se introdujo en el mercado cinematográfico presentando una versión en montura PL de la lente 11-16mm T3 convertida en versión cine, a lo que se sumaron otros 2 zooms 16-28mm T3 y 50-135mm T3 que cubrían un área de S35. Y aunque resultaban interesantes y en la práctica no decepcionaban, verdaderamente no despertaron del todo mi interés, ya que seguía expectante a las lentes anunciadas Tokina Cinema, que sí cubrirían el sensor Vista Vision.



» Relación de aumento 1:1 del macro 100.

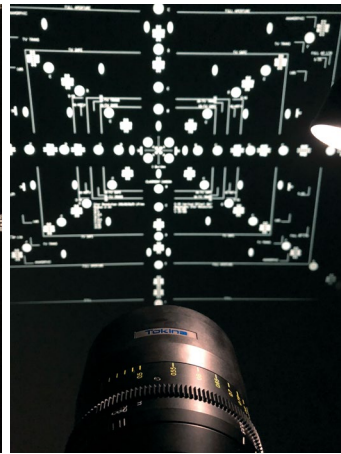
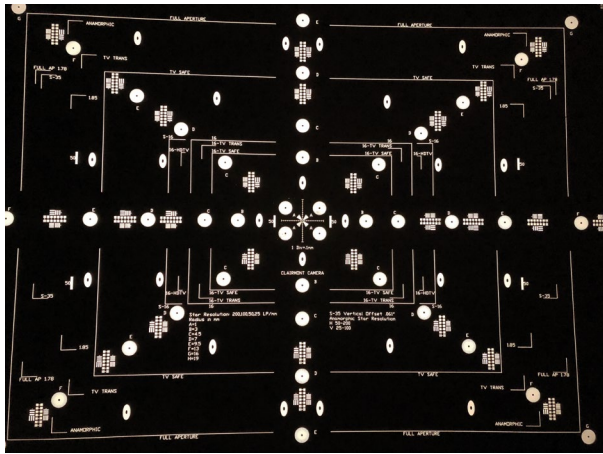


» Rodaje de detalles bodegones. Vinos de Jerez.

Inicios en el banco óptico de Systemgrip

La primera lente que pude testar por mí mismo de Tokina fue el 100 mm macro, con relación de aumento 1:1 T2.9. Mi nivel de satisfacción fue tal que pasó rápidamente a completar el juego de lentes que siempre llevo a mis rodajes. Quedé tan sorprendido del buen resultado y la respuesta de dicha lente me pareció tan destacada que llegué a la conclusión de que una marca que hace una lente macro de tal calidad no podía hacer un juego de lentes cinematográficas malas, y por ello las adquirí sin haberlas probado previamente, aunque asesorado por colegas de profesión a nivel internacional que me aseguraron del acierto de dicha compra.

Nada más recibir el juego de las tres lentes, las llevé al banco óptico de Systemgrip S.L., y allí, junto a Jorge de la Cueva, pude comprobar y ver la calidad en proyección, de-



» Carta de proyección de ajuste colimación. Tokina 35 mm. Cobertura máxima del colimador.

» Examinando la calidad del 18 mm en proyección en Systemgrip.



» Red Helium y Tokina 35 mm. Durante el rodaje exteriores.



» Equipo en rodaje de plató. Se pueden apreciar las numerosas marcas de foco.



» Maleta del juego completo de lentes Tokina. 18mm, 25mm, 35mm, 50mm, 85mm, Macro 100mm, 150mm Hasselblad PL. Zoom 16-28mm. Anillo de extensión 16mm, lentes de aproximación y Tokina Extender x1.7. Puente para barras de 19mm.

finición, área de cobertura, iris, perfil, aberraciones ópticas y deformaciones: quedamos gratamente sorprendidos por los resultados y procedimos a la colimación de las mismas. Un vez colimadas las lentes, la escala métrica coincidía con las distancias del aro de foco y las lentes estaban listas para dar lo mejor de ellas mismas montadas en cámara. Así es como empecé a utilizarlas en una RED Helium 8k, de sensor S35 mm. Pasó casi un año hasta que llegó mi esperada RED Monstro VV 8K donde realmente se conseguía aprovechar al máximo las cualidades y calidades de las ópticas. A lo largo de este test tengo la intención de transmitir mi expe-

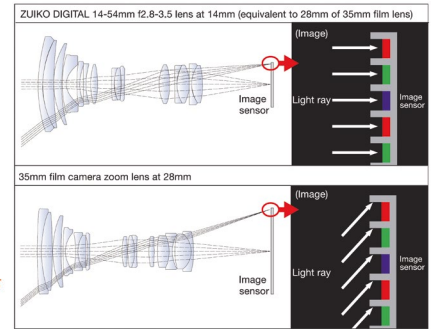
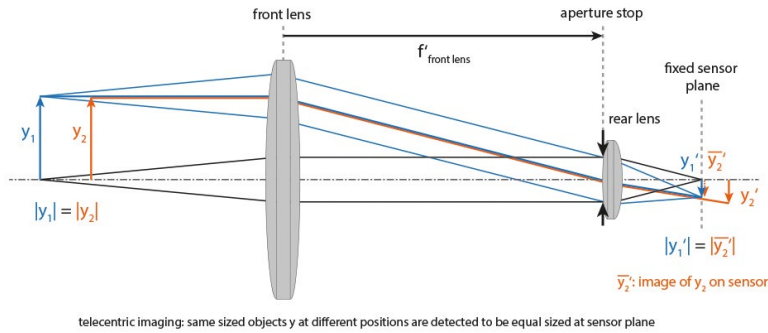
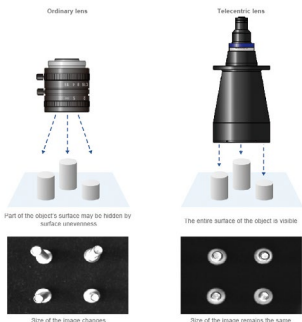
riencia con ellas, destacando aquellos puntos positivos que me gustaría resaltar, sin obviar algunas desventajas que he podido observar en mi experiencia de rodaje y realizando los test.

Personalidad, características y matices

Actualmente el juego de lentes Tokina VV se compone de cinco focales: 18 mm, 25 mm, 35 mm, 50mm y 85 mm, todas con una apertura T1.5.

He de decir que son unas lentes con personalidad y presencia muy interesantes, teniendo unas matices y características propias, a las que me he ido familiarizando paulatinamente a lo largo de los rodajes en los que las he podido usar como Director de Fotografía, y en otros, donde diferentes compañeros operadores las han empleado y he podido observar el resultado obtenido con ellas y la forma de emplearlas. Cabe señalar que yo siempre las he empleado en combinación con las cámaras Red con sensores tanto Helium 8K como Monstro 8K, que es en este último sensor, al fin y al cabo donde mejor se aprecian las ventajas de las Tokina VV.

Las Tokina Cinema Prime Lens Vista son unas lentes esféricas compuestas entre 13 y 17 elementos ópticos. Al ser telecéntricas mantienen de forma más constante la luminosidad en los extremos del fotograma respecto



telecentric imaging: same sized objects y at different positions are detected to be equal sized at sensor plane

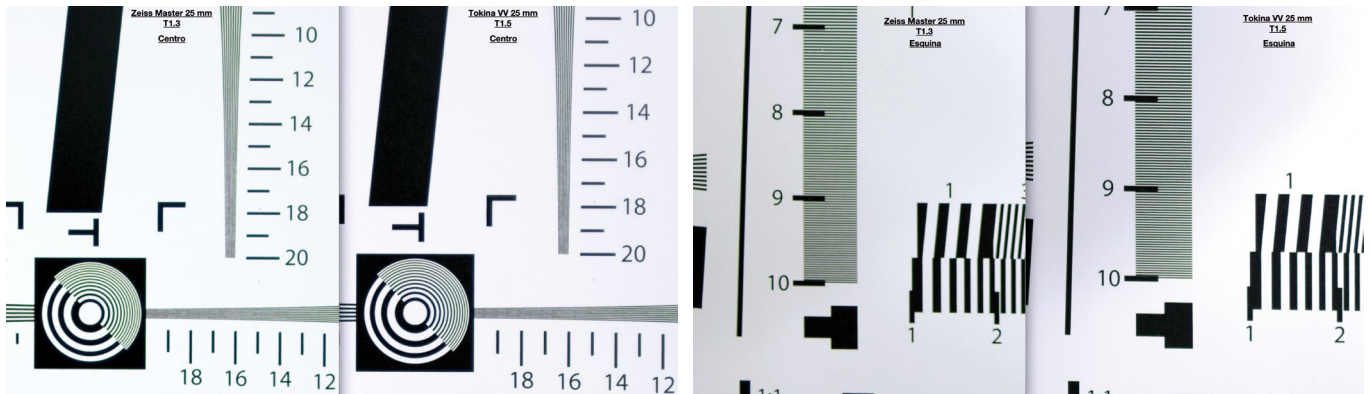
» Izquierda: Efecto producido por la imagen proyectada en plano focal de una lente tradicional y la comparación con la perspectiva con una lente telecéntrica, efecto especialmente importante cuanto mayor es el sensor. Mejora la perspectiva real y minimiza las distorsiones. Imagen Moritex Lens Centro: efecto en relación a la imagen real y la imagen proyecta. Imagen www.silloptics.de Derecha: cómo afecta la telecentricidad en lo sombreado de los pixeles más distantes del eje de la lente. Imagen de www.apotelyt.com

al centro de la imagen, esto es especialmente importante en formatos FF y VV, con una apertura T1.5, lo que las hace muy luminosas, sobre todo teniendo en cuenta que cubren un diámetro 46,7 mm. de sensor. No olvidemos que una lente cuanto mayor es el área que tiene que cubrir tiende a ser menos luminosa, lo cual en su caso las hace especialmente interesantes.

Otra de las características de estas lentes es que tienen una alta definición, lo que imprime un carácter algo duro a la imagen, pero permite exprimir al máximo el detalle

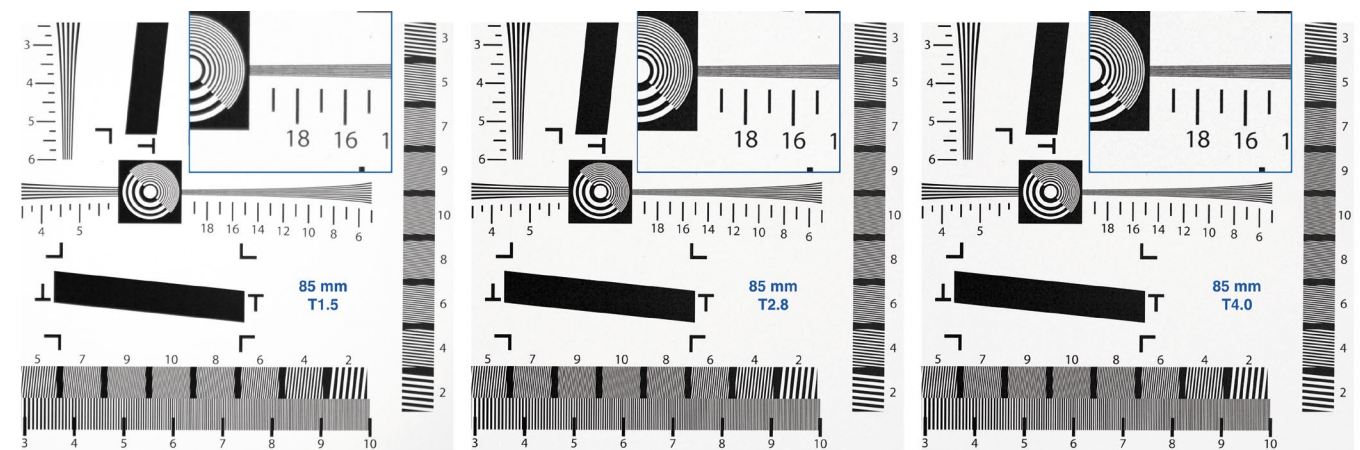
en los sensores con resolución de 8K. Por otro lado, su nivel de contraste es medio, permitiendo que las altas luces no contaminen las zonas oscuras.

En cuanto al color, resultan neutras pero algo cálidas, con escasas aberraciones ópticas, muy corregidas en las deformaciones de los angulares, notándose aquí la gran experiencia de la marca Tokina en lentes de este tipo. El tratamiento multicoating elimina aberraciones cromáticas con desigual fortuna en los flares directos a cámara y al velo, pudiéndose apreciar que no es constante entre todas las lentes.



» Izquierda: Comparativa de la definición de Zeiss Master Prime 25mm a T1.5 y Tokina 25mm T1.5. Centro de la carta Cornell University. En la imagen vemos muy similar la definición de ambas lentes, pero más definida la Tokina y con menos aberraciones cromáticas. Además, tenemos que tener en cuenta que el fotograma de la Zeiss Master es S35 (5K en Red Monstro) mientras que el de la Tokina es VV (8K en Monstro) con lo que el master final de 4K dispondrá de una mayor calidad desde el Tokina al partir de una mayor resolución.

» Derecha: Comparativa de la definición de Zeiss Master Prime 25mm a T1.5 y Tokina 25mm T1.5 en la esquina inferior izquierda de la carta Cornell University. La diferencia de definición es más que notable siendo mucho menor en las Master que en las Cinema Vista.



» Definición en la carta de Cornell University con la lente 85mm a. T1.5 (Izquierda) T2.8 (Centro) y T4.0 (derecha).



En mi experiencia, he podido comprobar que tienen tres comportamientos diferenciados que podemos generar nosotros dependiendo del look final que queramos dar a la imagen. A máxima apertura del diafragma stop T1.5, la imagen que se obtiene es más suave, tanto en los contornos como en definición, favorece así mismo que el velo sea más tenue y progresivo. Además, el hecho de que la profundidad de campo sea mínima hace que se cree cierta sensación de imagen onírica y ensoñación.

Es reseñable cómo entre T2.0 y T2.8 tienen un comportamiento muy atractivo, imprimen un carácter más duro a la imagen, con más contraste pero con un bokeh redondo que favorece la suavidad en los contornos desenfocados. Sin embargo, el comportamiento de las lentes a partir de T4.0 es contrastado, creando un look de mucha definición y dureza, solo suavizado por el desenfoque que nos da el tamaño del sensor Vista Vision.

Las lentes Tokina VV medidas en ángulo de cobertura de sensor y su conversión equivalente en S35 sería la siguiente:

- 18mm: 97,38° sería S35: 10mm
- 25mm: 78,65° sería S35: 15mm
- 35mm: 60,67° sería S35: 21mm
- 50mm: 44,55° sería S35: 30mm
- 85mm: 27,09° sería S35: 50mm

Toma de contacto

En la primera toma de contacto, lo primero que sorprende es su gran tamaño y peso, algo más pequeñas que las Master Prime de Zeiss. A nivel mecánico son sólidas, duras con un aspecto sencillo de líneas, con dos aros dentados de 0,8. En mi opinión, la escala métrica tiene demasiadas marcas y están muy juntas en las distancias largas, hubiera favorecido más separación entre el infinito y los 5m. El fiel de la marca y la distancia impresa en el aro están muy separados, lo cual induce a errores a la hora de saber a qué distancia pertenece cada marca. Prácticamente no respiran nada al girar el anillo de foco. Son unas lentes robustas con frontal constante de 114mm y con la posibilidad de poner filtros de rosca de 112 mm.

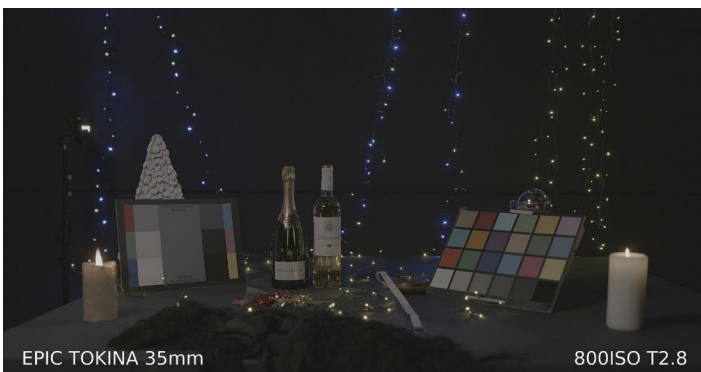
La montura PL es rígida y entra muy justa en las bayonetas PL de cámara, pero asegura una robustez necesaria para los estándares cinematográficos para utilizar las lentes con diferentes monturas, en versiones EF (Canon), MFT (Micro 4/3") o E (Sony E). Mi consejo es aprovechar el anclaje de trípode de la lente para poner un puente a las barras, ya que las lentes angulares tienen un peso y volumen más que considerable y podrían afectar a la rigidez de estas monturas y por consiguiente a la escala métrica o al paralelismo de la lente con el plano focal.

La distancia mínima de enfoque es correcta en todos los objetivos salvo en el 85 mm que es de 0,95 m, a mi parecer



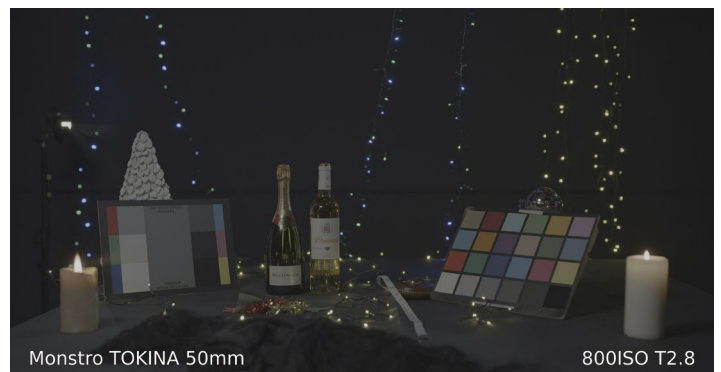
» Izquierda: lente Tokina Vista 18 mm T1.5.

» Derecha: lente Tokina Vista 85 mm T1.5.



EPIC TOKINA 35mm

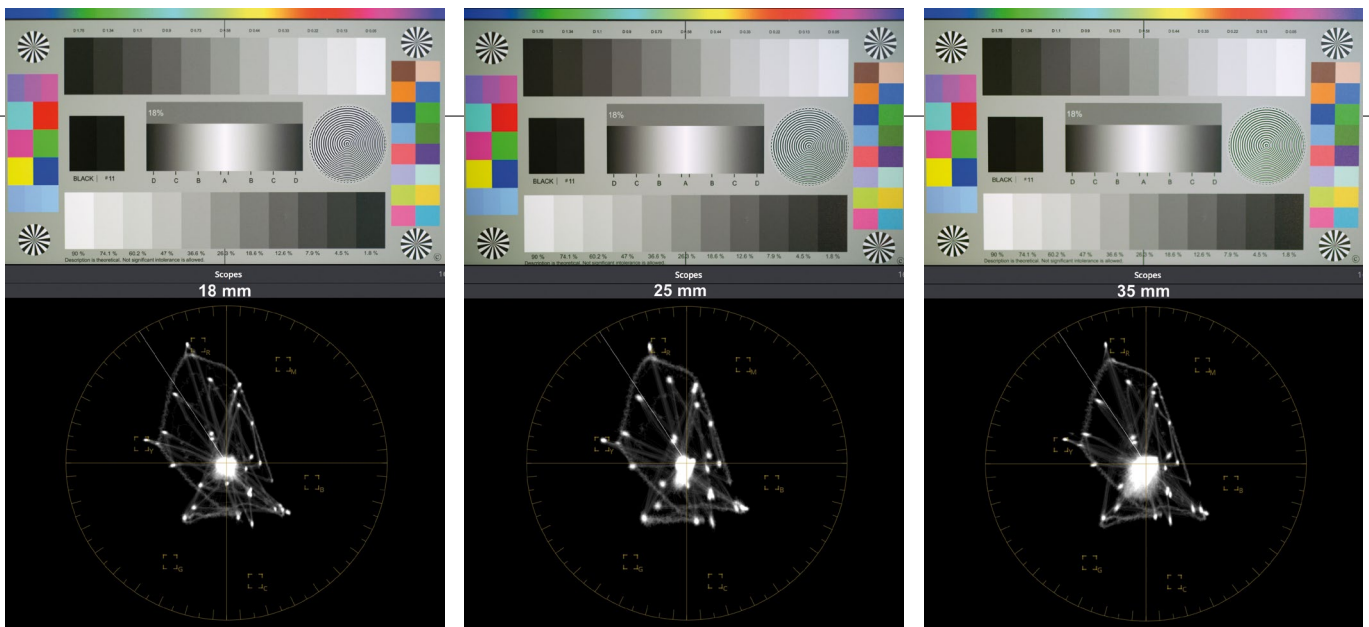
800ISO T2.8



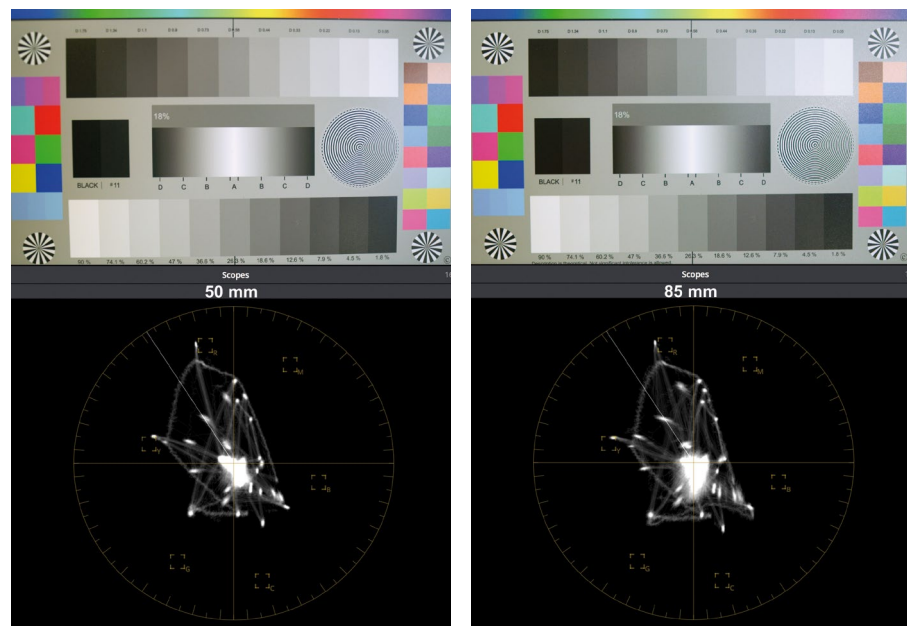
Monstro TOKINA 50mm

800ISO T2.8

» En estas dos imágenes podemos observar cómo afecta a la perspectiva y al ángulo de visión el tamaño del sensor y la focal de la lente. Imagen tomada desde el mismo punto. Prácticamente es el mismo ángulo de visión en la Red Helium a 8K con un 35mm que con un 50 mm en la Red Monstro en 8K VV.



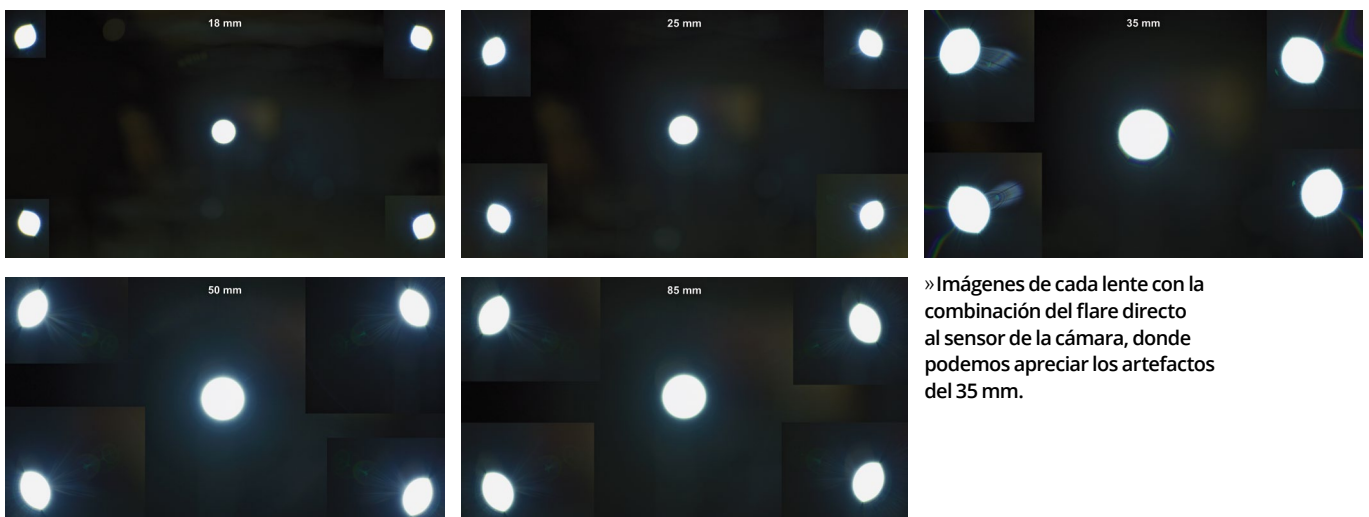
» Comparativa de las cartas de color utilizando la carta Putora de ZGC.



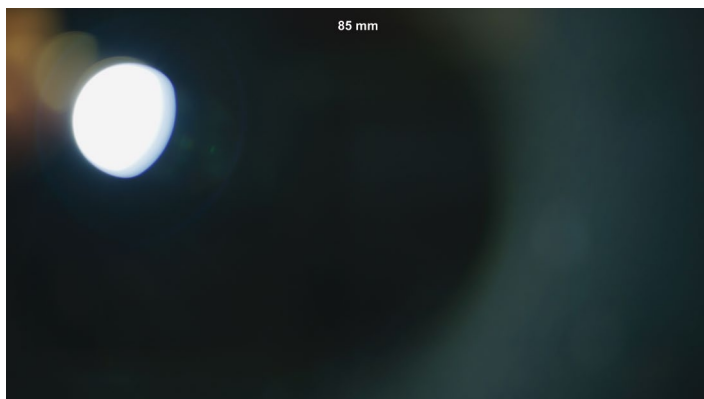
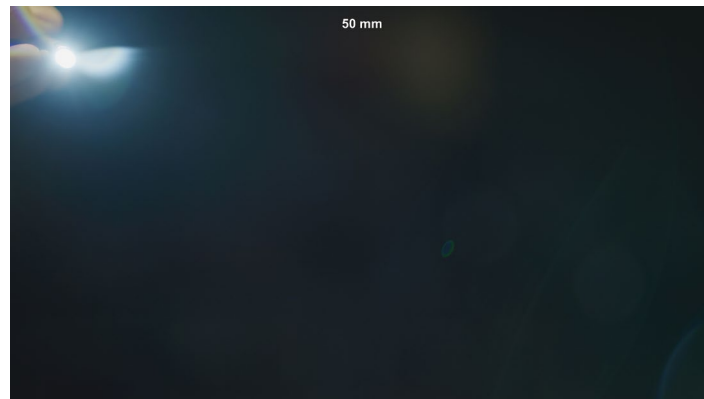
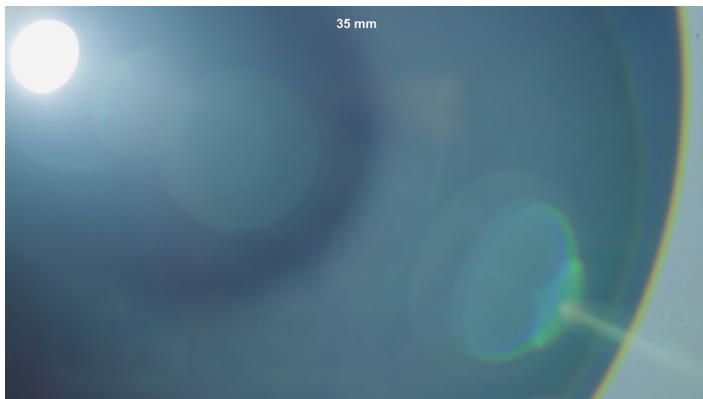
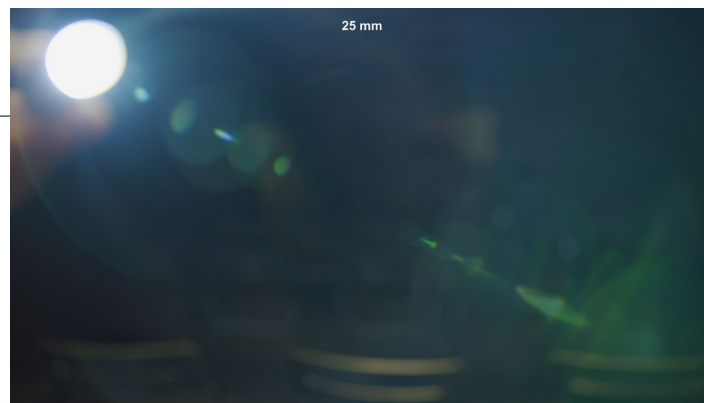
excesiva y que provoca que en más de una ocasión no puedas hacer foco en detalles o primeros planos, obligando a utilizar diopters o anillos de extensión. Algo que deberían corregir en una revisión futura de esta lente.

Las aberraciones cromáticas son prácticamente inexistentes en condiciones de luz normales, un poco cálidas. Sin contornos magentas en las zonas de contraste, lo que

ayuda al perfil y la definición. Esta colorimetría corregida y equilibrada es en gran parte gracias a los tratamientos y recubrimientos de las lentes, que por contra provocan unos artefactos ópticos muy desagradables cuando las luces inciden de forma directa al sensor y son especialmente duras, generando un degradado irisado irregular, especialmente en el 35 mm.



» Imágenes de cada lente con la combinación del flare directo al sensor de la cámara, donde podemos apreciar los artefactos del 35 mm.

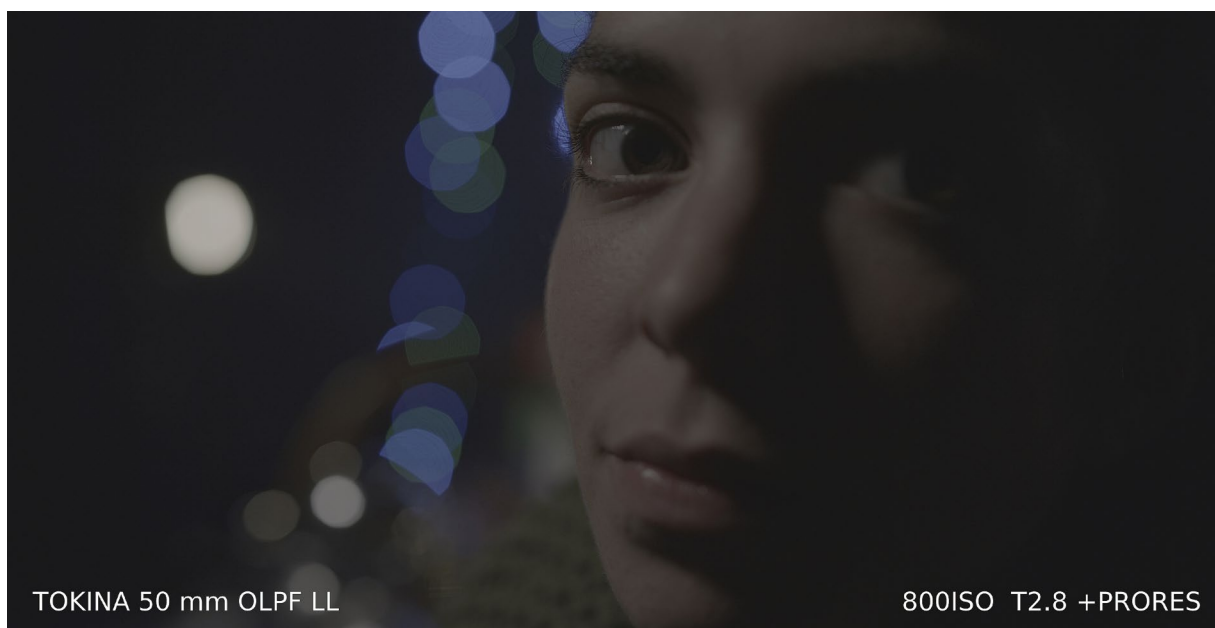


» Flare cruzado a cámara con la veladura que produce en las diferentes lentes 18mm arriba izquierda, 25 mm arriba derecha, 35 mm centro izquierda. 50 mm centro derecha 85 mm abajo.

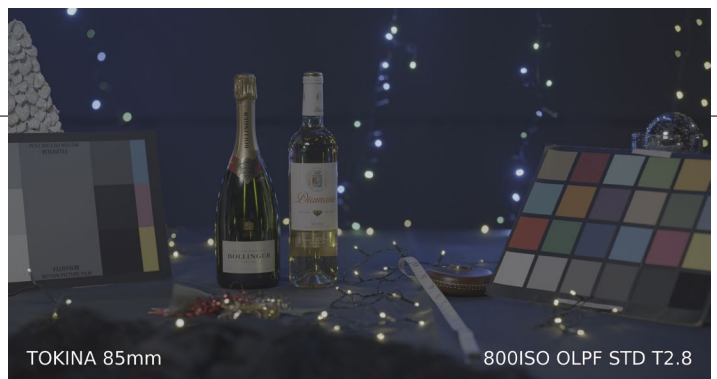
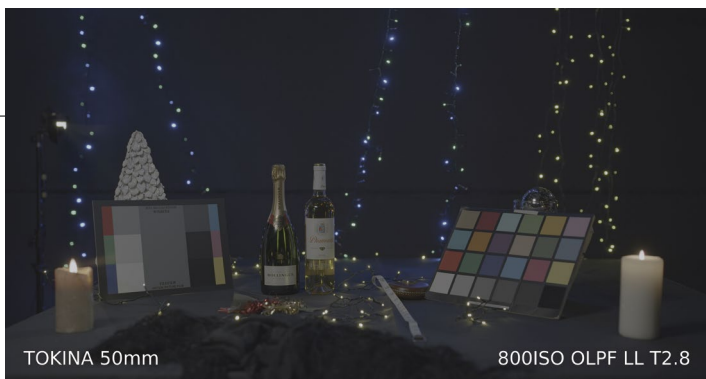
Especial mención merece el bokeh y el desenfoco generado, hay que tener en cuenta que son unas lentes muy luminosas, incluso si fueran de S35, pero teniendo en cuenta que cubren el sensor Vista Vision donde la diagonal es 46.3 mm, con lo que eso afecta a la reducción de la profundidad de campo. Por lo tanto, tenemos como resultado una hiperfocal muy reducida si aplicamos T stops muy abiertos.

Las lentes disponen de un rango de diafragma que va del T1.5 a T22, en los diagramas abiertos el bokeh es redondo, pero como solo dispone de 9 hojas rectas en el iris a partir del T5.6 se empieza a definir la forma del iris en las zonas brillantes desenfocadas y el bokeh toma la forma poliédrica.

En cuanto al velo, es suave y se puede controlar bien, especialmente si se genera con luces dirigidas a la lente, teniendo especial cuidado también con el 35mm que genera una esquina en el ángulo contrario a la incidencia de la luz.



» Izquierda: Desenfoco y bokeh T2.8 donde se aprecia la forma del iris.



» Bodegones rodados con Tokina, para apreciar contraste, color y bokeh.

El paso de S35 a VV

Y llegados a este punto: ¿Por qué pasar de rodar en S35 a capturar la imagen empleando un sensor con un considerable aumento de tamaño?

Hay muchas respuestas para ello, y una vez que te familiarizas con el formato Vista Vision te vas dando cuenta que son evidentes y el cambio es significativo. A continuación, quisiera destacar algunas de ellas, tan sólo me voy a limitar a enumerarlas, dado que todas son importantes y son responsables de conformar la imagen final.

- Al aumentar el área que cubre el sensor se mejora la respuesta y la calidad del mismo. Es decir a mayor tamaño, mejor calidad. Nada que no supiéramos desde la fotografía tradicional, donde el medio formato supera en calidad al 35mm y a su vez es superado por la fotografía de placas.
- Al aumentar el área de proyección de la imagen puede aumentar o mantener la cantidad de píxeles y aumentar el tamaño de los mismos. Esto es lo que han hecho en la Red Monstro, mantener la misma cantidad de píxeles que daba la Red Helium de 8K en S35 con píxeles de 3,7 micrones, pero cada uno de estos píxeles es ahora en la Monstro VV de 5 micrones, lo que mejora la respuesta en las zonas oscuras con menor ruido. Esto mejora la sensibilidad ISO de la cámara que permite rodar a ISOs mayores con una respuesta de ruido más contenido y genera que el ruido sea más cerca-

no a la textura del grano filmico. También aumenta el rango dinámico, es decir aumenta la latitud.

- Disminuye la profundidad de campo al ser un fotograma con un tamaño mayor.
- Las ópticas para mantener el mismo ángulo de visión del fotograma completo necesitan aumentar en milímetros de distancia focal. Es decir, que para el mismo ángulo de visión que con una cámara de S35 mm, ahora empleamos en VV una lente con más milímetros, aunque el ángulo de visión es el mismo.
- El aumento del sensor y la utilización de lentes con más mm. de distancia focal permiten mantener el mismo ángulo de visión; se favorece así que las perspectivas entre los primeros planos, los planos secundarios y los fondos mantengan las proporciones más cercanas a lo que sería la perspectiva y proporciones que veríamos con el ojo humano. Sirva de ejemplo lo que ocurre cuando hacemos una fotografía con un teléfono que dispone de sensor de captura muy pequeño: el primer plano se ‘come’ los fondos y aunque empleemos lentes más tele en el dispositivo, la pequeña área de fuga que representa el sensor del teléfono hace que la perspectiva fugue desde un punto muy pequeño, con lo que el primer plano oculta los fondos.

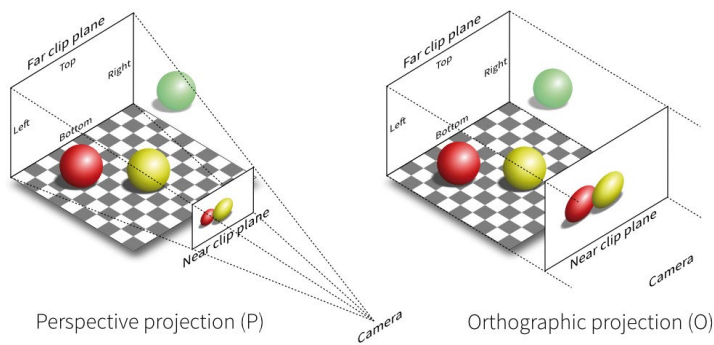
Sensor RED	MONSTRO VV	HELIUM
Tamaño Pixel	5 micrones	3.65 micrones
Tamaño sensores ancho x alto (en milímetros)		
8K	40.96x21.60	29.90x15.77
7K	35.84x18.90	26.16x13.80
6K	30.72x16x20	22.43x11.83
5K	25.60x13.50	18.69x9.86
4K	20.48x10.80	14.95x7.88
S35 (3-perf).	24.90x14.00	
Relación de multiplicación del sensor 8K FF en relación al S35	x 1,65	x 1,2
S16	12.52x7.41	
Equivalencia focal relativa y exposición T para mantener la misma profundidad de campo (FoV)		
8K	33mm T5.5	24mm T4.0
7K	29mm T5	21mm T3.5
6K	25mm T3.5	18mm T3.0
5K	20mm T3.0	13mm T2.5
4K	16.5mm T2.5	12mm T2.0

» Relación de Sensores Monstro VV y Helium y S35 (3 perforaciones) tanto su tamaño como su relación con la distancia focal y su profundidad de campo.



» Control del desenfoque, ya que a la apertura luminosa del T1.5 le sumamos el tamaño del sensor, lo que produce una reducción de la profundidad de campo.

Es decir, las lentes Tokina VV y los grandes sensores serían la combinación perfecta, ya que es donde se aprovecha todo el potencial de la lente, la combinación de grandes sensores con toda la efectividad de sus píxeles y la máxima área de imagen capturada hace que la imagen gane en profundidad, relación de proporciones entre el primer plano y el último plano, y además nos permite controlar mejor y reducir la profundidad de campo. Otra consecuencia es que se otorga a la imagen una textura más orgánica, menos eléctrica y con una mayor latitud.



Perspective projection (P)

Orthographic projection (O)



» Presentación de la próxima lente Tokina 105 T1.5. Imagen Jorge Caballero

También existe la interesante posibilidad de utilizar estas lentes con sensores S35, de esta manera se utilizaría la parte más central de la imagen proyectada, disminuyendo la pérdida de luminosidad hacia los bordes de la imagen.

La familia crece

Según lo que ya está anunciado, la familia Tokina Vista Vision seguirá creciendo: ya está presentada la lente 105 mm T1.5 a expensas de que salga al mercado en breve, y también se espera el anuncio y la presentación del 135 mm (expectantes por que sea T1.5, aunque se desconoce ese dato). Ambas focales son muy interesantes para cubrir las necesidades ópticas en rodaje. En mi opinión, veo incluso necesario la comercialización de lentes más tele, 180 mm y 250 mm, que no deberían de tardar mucho en llegar a nuestras manos, ya que completarían el juego de lentes y las posibilidades de rodaje. También existe la posibilidad

» Ilustración para entender la importancia del tamaño del sensor en la interpretación de la perspectiva. En los sensores pequeños las proporciones de la imagen se aproximan a un punto de fuga o lo que sería una perspectiva de proyección, por contra cuanto mayor es el tamaño del sensor, más se acerca a una proyección ortográfica, con una disposición más real de la imagen, las fugas y las proporciones entre los planos focales. Imagen www.stackoverflow.com

de emplear el Tokina 16-28mm FF MarkII T3.0 y el macro 1:1 100mm FF T2.9, que mantienen la textura y la colimetría de las Cinema VV, para cubrir ciertas necesidades de rodaje.

105mm: 22,07° en S35: 60mm

135mm: 17,65° en S35: 78mm

En el set

Durante el último año he utilizado las lentes Tokina VV en diferentes rodajes, comerciales, teleseries, videoclips y rodajes de ficción, tanto cortometrajes como un largometraje.

True Instinct. Fue el primer rodaje comercial donde empleé las lentes Tokina VV, compuesto por el juego lanzado inicialmente de tres lentes: 35mm, 50mm y 85mm. Empleé las lentes con una Red Helium 8K. Había hecho pruebas y tenía bastante claro cómo manejarlas, ya que se trataba de un rodaje con animales y en exteriores donde todo podía cambiar de forma muy rápida, tanto la luz como el encuadre. Se trataba de un spot de producto que requería cierta velocidad de rodaje y una estética limpia. DoP Sergio de Uña.

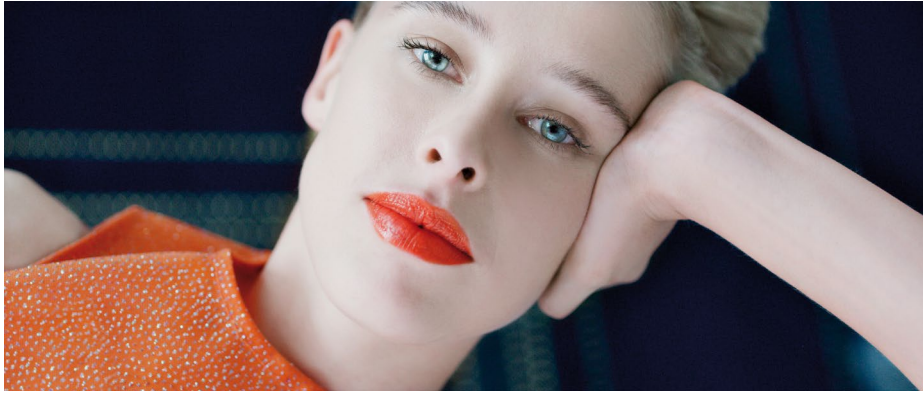
Planeta 5000. Se trata de un largometraje rodado con las Tokina VV y Red Helium, rodada por completo en 8K y 24P. La película dirigida por Carlos Val y producida por José Angel Delgado, trata sobre dos jóvenes que luchan contra las normas que les rodean y buscan una salida a su mundo, escapar y reafirmar su personalidad. El rodaje tenía que ir en esta línea argumental de constante movimiento, toda la película se rodó con estabilizador BeSteady y técnicamente fue una combinación estupenda, dado que la ligereza de la cámara compensaba el peso extra de las lentes, las cuales empleé en diafragmas que oscilaban entre T2.0 y T4.0. DoP: Sergio de Uña.



» Making of del rodaje de la película *Planeta 5000*. Actriz Kimberley Tell. Imagen Fernando Vera



» Fotogramas de la película "Planeta 5000". Imagen Cosmos Fan Comunicación. DoP autor.



» Fotograma de la campaña "Only You Hoteles". Imagen Pablo Vega. DoP Raquel Fernández. Derecha: La operadora controlando el cuadro y la luz.



Only You Hoteles. Se trata de un Spot comercial, rodado con las lentes Tokina VV y Red Monstro 8K. DoP Raquel Fernandez Nuñez. Director Pablo Vega.

Spot Citroën. Se rodaron los planos nocturnos de la campaña de Citroën mundial. Rodado con Red Monstro

8K y en parte con las lentes *Leica Thalia*, y en parte con las lentes Tokina VV. DoP: Stéphane Xiberras y Director: François Rousselet.

Spot Pintalo (Titanlux). Rodaje con Red Monstro 8k y lentes Tokina VV. Estética comercial, donde los fondos debían tener calidad, estéticos, colores brillantes, y control de la profundidad de campo. Director: Silver. DoP Sergio de Uña.

Spot Vino de Jerez. Rodaje de con Red Monstro 8k y lentes Tokina VV., empleando diafragmas más cerrados para ganar profundidad de campo y definición en los productos. Entre T8.0 y T11.0. Directora: Cecilia Conde, DoP Sergio de Uña.



Como conclusión puedo aseverar que mi grado de satisfacción con este juego de lentes es muy alto, sin perder de vista que es necesario conocer sus virtudes y sus defectos y saber donde está el área de trabajo ideal y donde podrían darnos alguna desagradable sorpresa. Por ello es importante probarlas y trabajar con ellas para conocer mejor cual es su comportamiento en el set de rodaje.

FILMSDU **Tokina**
WWW.FILMSDU.COM



AGRADECIMIENTOS

- Catts Camera
- Systemgrip
- FilmSDU
- Cine Tecnico Group
- Y personalmente a: Isabel Baselga e Isabel Romero, Jorge de la Cueva, Jorge Caballero.



Sergio de Uña (ACTV). Director de fotografía: largometrajes, cortometrajes, publicidad, documental, videoclip, videoarte, social, banco de imágenes, esteoscopia, comprometido con la última tecnología, siendo precursor de los sistemas HD, cinematografía digital, 4K y 8K. Director de la empresa FilmSDU S.L.

PRE IBC 2018



Como cada año, las empresas que exhiben en la feria IBC se guardan para el día de apertura las novedades que mostrarán en sus respectivos stands. Algunos avanzarán sus nuevos productos en días previos al show, información que os compartiremos en la web cameraandlightmag.com, por lo que este previo solo es una pequeña elucubración de todo lo que nos espera este septiembre en Amsterdam.

Atomos mostrará el ProRes RAW, el nuevo formato de Apple que ambos fabricantes anunciaron en NAB y que combina el rendimiento de ProRes con la flexibilidad del video RAW. Solo disponible en los grabadores de Atomos, ProRes RAW ofrece grabación en tiempo real de la salida del sensor prístino de las cámaras Panasonic, Sony y Canon.

Se exhibirá además el nuevo Ninja V, el monitor compacto HDR de alto brillo de 5,2" y 1000nit, pensado para cámaras sin espejo, DSLR y gaming, entre otras actualizaciones y novedades.

En accesorios, destaca la nueva maleta Peli Air 1507 de Peli Products, desarrollada para ofrecer el tamaño más reducido posible de la gama Peli Air. Esta nueva maleta ofrece más versatilidad, portabilidad y durabilidad,



» La colorista Maxine Gervais



» Peli Air 1507

en especial para su uso con drones compactos, cámaras y dispositivos electrónicos.

Matthews Equipment presentará The Panel Stand, un soporte con patas de perfil bajo para permitir el paso de luces de panel largas, anchas o colgantes bajas, luces de globo, monitores grandes, pantallas LED, marcos superiores y fondos. La columna principal se puede ajustar y bajar en la base de la pierna. La base baja de rodadura hace posible rodar por debajo de muebles, vehículos y otras configuraciones con poco espacio libre.

En el apartado de captación, y una vez que casi todos los fabricantes de cámaras de cine lanzaron entre IBC 2017 y NAB 2018 sus versiones *full frame*, poca novedad podemos esperar. No obstante, compañías como Blackmagic Design siempre consiguen mantenernos a la expectativa en cuanto a novedades feriales se refiere, así que cualquier cosa es posible. De momento, esperamos que el fabricante australiano anuncie la disponibilidad de su Blackmagic Pocket Cinema Camera 4K anunciada este año en Las Vegas.

ARRI lanza la versión 3.0 SW y HW de la Alexa LF, con novedades que incluyen soporte al Electronic Viewfinder EVF-2, a tarjetas SxS PRO de 256 gb y a adaptadores de batería BAB-HG y BAB-HV.

Panasonic, que anunciará sus novedades el viernes desde su stand 11C45, lanzó este verano la biblioteca gratuita VariCam LUT para crear una variedad de estilos con las cámaras VariCam y EVA1. La Biblioteca VariCam LUT contiene 35 LUT 3D únicas creadas

» The Panel Stand





2018

Save the Date

Conference 13 – 17
September 2018

Exhibition 14 – 18
September 2018

RAI, Amsterdam

IBC2018

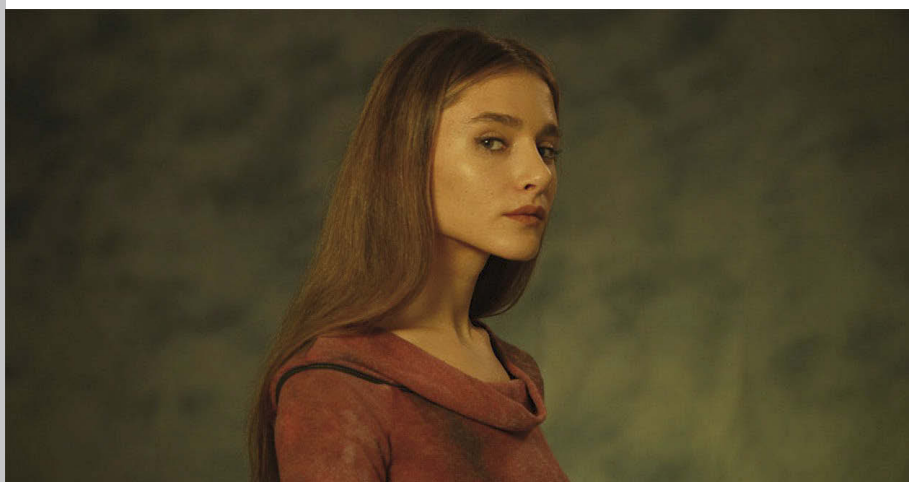
Where the media, entertainment and technology industry does business

Join over 1,700 exhibitors showcasing the latest technological innovations, 400+ speakers delivering the latest industry insights and over 57,000 attendees providing unlimited networking opportunities at IBC's annual conference and exhibition.

Add dates to your diary
show.ibc.org/savethedate

Follow us on social media for the latest news and updates
#IBCShow

show.ibc.org



» Perfil Morning Light de la Librería de LUTs de Varicam

por Panasonic en colaboración con Local 600 D.I.T.s. La biblioteca contiene LUTs de conversión de visualización, así como LUTs de looks artísticos. En la cámara, en el set o en la postproducción, los usuarios pueden obtener una vista previa o capturar varios looks usando un LUT en blanco y negro de alto contraste, un LUT cálido de hora mágica, un LUT colorido de alta costura, un LUT *vintage* desteñido o muchos otros.

Sony anunció este verano la disponibilidad del firmware 2.0 para la Sony Venice, con el ISO Base doble, modos de imager adicionales, Lut 3d, control remoto LAN alámbrico y montura E. En IBC esperamos que muestre su sistema de extensión Venice, anunciado en Cine Gear Expo 2018, que permite que el cuerpo de cámara se separe del bloque del sensor a una distancia de hasta 20 pies sin degradación de imagen.

En iluminación, Rotolight, presentará el kit NEO 2 Explorer en Europa, así como su primer set de CineSFX incorporado personalizable que simplifica los flujos de trabajo para cineastas, eliminando la necesidad de flicker-boxes. Por su parte, en el stand de LCA veremos de LiteGear su LiteMat Spectrum; de Hudson Spider las nuevas versiones mini del Redback, el Mozzie y la soft box de 6' para el Redback, Stealth; DoPchoice mostrará el nuevo Snapbag 6x6 para el Arri S360 y un nuevo farol para los últimos aparatos LED del mercado y, finalmente, Cineo con NBCUniversal presenta el LB800 y los Light Blades actualizados.

En el grupo Vitec encontramos varias novedades interesantes. Por parte de Anton / Bauer, la nueva batería Dio-

nic XT diseñada para aplicaciones de cinematografía 14.4V y broadcast. Disponible en V-Mount y Gold Mount, la Dionic XT es una batería compacta de iones de litio de 14V capaz de entregar hasta 12 amperios de potencia continua.

Litepanels mostrará la última actualización de firmware para el Gemini 2x1, que aporta una variedad de efectos cinematográficos como luces de emergencia, fuego, TV y explosiones de matiz totalmente personalizables y que se pueden guardar fácilmente en preajustes.

Sachtler mostrará el trípode de fibra de carbono Flowtech, con las patas de gran despliegue, frenos de liberación rápida y palancas fácilmente ajustables para una configuración rápida y fácil.

Finalmente, el Camera Assistant de OConnor hará su debut europeo en IBC2018. Con un forro resistente al agua y al polvo con un bolsillo, la bolsa está diseñada sin costuras internas y cuenta con una tapa con bisagras que se puede dejar abierta en el set sin poner en riesgo el equipo sensible.



En cuanto a postproducción, FilmLight ofrece el Color Day el domingo 16 de septiembre, donde varios artistas de finishing ofrecerán una master class gratuita sobre las oportunidades y desafíos que el HDR y los nuevos formatos de entrega traen, a través de demos de Baselight v5. Entre los ponentes, se incluyen la colorista Maxine Gervais de Technicolor, que destaca por su trabajo en Black Panther; Sylvain Canaux, de St. Louis, especialista en etalonaje beauty; y Mike Nuget, colorista independiente especialista en Baselight para Avid.

Blackmagic Design ya anunció este agosto el lanzamiento de DaVinci Resolve 15, con nuevos efectos visuales, animaciones gráficas y herramientas de audio adicionales. El software ya se encuentra disponible y puede descargarse de forma gratuita desde la web de la compañía.

Finalmente, SGO presentará los últimos desarrollos de Hero Suite, Mistika y Mistika VR. Mistika Review y Mistika Boutique son dos nuevos productos que se han unido recientemente a la línea de Mistika Technology, que se mostrará por primera vez en Europa.

La compañía española dará demostraciones públicas y privadas de su concepto de flujo de trabajo multidimensional. Además, habrá presentaciones periódicas de expertos de la industria que incluyen a los artistas de Marvel, Edit Studios, Skyedge y m7virtual.



TODO LO QUE ARDE

OLIVER LAXE

El rodaje del tercer largometraje de Oliver Laxe, *Todo lo que arde* (*Aquilo que arde*), finalizó el pasado 28 de julio tras rodar en localizaciones de Galicia. Se trata de una película muy esperada, tras los premios conseguidos en el Festival

de Cannes con sus dos primeros filmes, *Todos vós sodes capitáns* y *Mimosas* (ver artículo Cameraman #90).

La película, producida por las españolas Miramemira y Kowalski Films, la francesa 4a4 Productions y la luxemburguesa Tarantula, retrata la salida de prisión de Amador, acusado de incendiario, para reunirse con su madre Benedicta en su casa de las montañas de Galicia. La película es un retrato extremo de un rural español en vías de desaparición, “de su carácter rudo y tierno a la vez, excesivo y sereno por igual; un retrato de su desmesurada y paradójica belleza, una belleza que no sabe de equilibrios: bomberos que se enfrentan a un incendio con arrojo, ancianos que se resisten a desalojar sus humildes casas ante el fuego que se impone, vecinos que se solidarizan entre ellos, vecinos que se pelean entre ellos, bulldozers que arrasan bosques de eucaliptos...”, destaca el director de *Mimosas*.

La película está rodada casi en su totalidad en los Ancares gallegos, lugar de procedencia de la familia del director: “La dulce, digna y soberana sumisión de mis antepasados en el corazón de estas montañas, así como su armónica, inocente y humilde aceptación, ese sentirse pequeño ante la



© Xavi Carrera



© Xavi Carrera

inmensidad de la naturaleza y la vida, son actitudes y formas de estar en el mundo que me marcaron para siempre. Hoy quiero hacer de estos valores los principios activos de mis películas. En la caravana de *Mimosas* los personajes se someten a las inclemencias de la montaña. En *Todo lo que arde* no es tanto la naturaleza la que supera a sus personajes, sino la implacable modernidad que circunda las montañas, esa que no entiende de sombras y silencios. A esa modernidad, también les toca someterse.”

El reto de la película es filmar en incendios reales, y hacerlo en celuloide, “filmar el fuego con fuego”. Para este retrato, Oliver Laxe vuelve a trabajar con el DoP, Mauro Herce, en Super 16mm con Arriflex 416 y ópticas Zeiss Super Speed. El laboratorio es Cinelab Rumanía.

Rodada con actores no profesionales habitantes de la zona, siguiendo la línea de trabajo del autor, es la primera película en lengua gallega que obtiene el soporte del Consejo Europeo a través de su programa Eurimages. *Todo lo que arde* ha conseguido hacerse con dos disputadas ayudas del CNC Francés y del Film Fund Luxembourg, así como un acuerdo con la prestigiosa Pyramide Distribution. La fecha de estreno está prevista a finales de 2019.

TRILOGÍA DEL BAZTÁN

FERNANDO GONZÁLEZ MOLINA

A finales de agosto comenzó en Barcelona el rodaje de las dos nuevas entregas de la trilogía del Baztán. *Legado en los Huesos* se estrenará el 5 de diciembre de 2019 y *Ofrenda a la Tormenta* el 3 de abril de 2020.

Tras el éxito de *El guardián invisible*, primera parte, la adaptación cinematográfica del resto de la trilogía se llevará a cabo bajo un modelo de producción similar al de las grandes producciones internacionales actuales e inédito en España. Las dos películas se rodarán a la vez en una producción que se prolongará durante 18 semanas entre Barcelona y el Valle de Baztán. Fernando González Molina se pondrá de nuevo tras las cámaras y Marta Etura volverá a interpretar a la inspectora Amaia Salazar. Elvira Mínguez, Susi Sánchez, Carlos Librado «Nene», Itziar Aizpuru y Patricia López, entre otros, retomarán sus personajes y nuevos actores que se anunciarán próximamente completarán el reparto de las dos películas.

La Trilogía del Baztán es la adaptación cinematográfica del libro homónimo de Dolores Redondo.

El director González Molina declara: «*El guardián invisible* supuso el inicio de una historia épica que aumenta en cada una de las siguientes entregas. Cada película crece en complejidad, emoción y también en intriga. Lo que nacía como la investigación de unos crímenes se transforma ahora hasta convertirse en un misterio que va mucho más allá, y que afecta al valle de Baztán y a su historia desde hace siglos. Rodar estas dos películas supone un reto increíble para todo el equipo y para mí, dada su complejidad y la ambición de la propuesta. La trilogía se aleja del thriller convencional para ganar en emocionalidad y acercarse a las grandes historias acerca de la lucha entre el bien y el mal».

Firma la fotografía Xavi Giménez, quien rueda con la cámara Alexa LF y las ópticas Zeiss Supreme.

INTEMPERIE

BENITO ZAMBRANO

A mediados de julio comenzó el rodaje de *Intemperie*, cuarto largometraje como director de Benito Zambrano, quien ha escogido a Luis Tosar, Luis Callejo, Vicente Romero, Manolo Caro, Kándido Uranga y Jaime López como protagonistas de este thriller.

Producida por Juan Gordon y Pedro Uriol de Morena Films, en coproducción con la andaluza Marta Velasco de Aralan Films y la portuguesa Ukbar Filmes, *Intemperie* es una historia repleta de suspense y emoción que narra la huida de un niño a través de un país gobernado por la violencia y castigado por la miseria material y moral de la época, en el que tratan de prevalecer la amistad, la solidaridad y la compasión.

En la película, un niño escapado de su pueblo escucha, agazapado en el fondo de su escondrijo, los gritos de los hombres que le buscan. Cuando la partida pasa, lo que queda ante él es una llanura infinita y árida que deberá atravesar si quiere alejarse definitivamente del infierno del que huye. Ante el acecho de sus perseguidores al servicio del capataz del pueblo, sus pasos se cruzarán con los de un pastor, que le ofrece protección, y a partir de ese momento, ya nada será igual para ninguno de los dos.

La película está basada en el libro homónimo de Jesús Carrasco. El guión adaptado de la película es de Pablo



y Daniel Remón. Benito Zambrano vio en esta novela la oportunidad de hablar de los que ostentan el poder y lo utilizan caprichosamente sin piedad y sin misericordia. Pero en ese entorno pobre, analfabeto y miserable, en el que la gente está acostumbrada a sufrir, surgen, de vez en cuando héroes que todavía luchan por su dignidad y se resisten a la sumisión.

La fotografía está a cargo de Pau Esteve Birba. Pau rueda con ARRI Alexa SXT como cámara A y Alexa Mini como cámara B. Las ópticas son las Kowa Cine Prominar.

Intemperie cuenta también con el montador Nacho Ruiz Capillas. La dirección de arte corre a cargo de Curru Garabal. El rodaje se ha prolongado al 31 de agosto en varias localizaciones de la provincia de Granada.

REMEMBER ME

MARTIN ROSETE

Los actores Bruce Dern y Brian Cox protagonizan *Remember Me*, el nuevo largometraje de Martin Rosete, que se empieza a rodar el 24 de agosto en distintas localizaciones de España, Francia y Los Ángeles.

Se trata de una coproducción entre la norteamericana Create Entertainment, la española Lazona Films y Kamel Films, y la francesa F Comme Film, y el elenco principal también incluye a Caroline Silhol y Brandon Larracunte.

Se trata según el director de «una comedia romántica peculiar». Claude (Dern) es un viudo de 70 años y ex crítico de teatro y cine que descubre que el amor de su vida, Lilian (Silhol), se encuentra en una residencia para personas mayores pasando por tiempos difíciles sin que nadie la cuide. Con la ayuda de su mejor amigo Shane (Cox), Claude decide fingir Alzheimer como la única forma de estar a su lado.

«Vamos a contar esta historia con colores vivos y un ambiente tranquilo», explica Rosete, «a pesar de que nos enfrentamos al Alzheimer, porque se trata de una comedia romántica. Todo el equipo ha tomado medidas para manejar la enfermedad con el respeto que merece». El guión de *Remember Me* está escrito por Rafa Russo y la dirección de fotografía está a cargo una vez más de José Martín Rosete. José ha elegido para este rodaje la Alexa Mini con los lentes Hawk anamórficos serie V y VPlus. Los productores están actualmente en conversaciones con varias empresas para cerrar las ventas internacionales. La película está programada para su lanzamiento a finales de año.



» Los hermanos Rosete durante el rodaje de *Money*.

LO DEJO CUANDO QUIERA

CARLOS THERÓN

Telecinco Cinema y MOD comenzaron el pasado día 7 de agosto el rodaje de la comedia *Lo dejo cuando quiera*, dirigida por Carlos Therón. La película se está rodando en Madrid, cuya grabación se prolongará durante siete semanas para llegar a las salas de cine en la primavera del próximo año.

La trama de *Lo dejo cuando quiera* gira en torno a un grupo de amigos que ha fracasado con sus profesiones y que urdirá un plan para conseguir dinero rápido.

El reparto de la cinta cuenta con David Verdaguer, Ernesto Sevilla, Carlos Santos, Cristina Castaño, Miren Ibarguren, Amaia Salamanca y cuenta con la colaboración especial de Ernesto Alterio. Completan el elenco Pedro Casablanc, Luis Varela y Gracia Olayo. El director de fotografía

del filme es Angel Iguácel, quien está rodando con dos cámaras Arri Alexa Mini y ópticas Cooke anamorphic/i 2x. La obra es una producción de Telecinco Cinema y MOD Producciones, con la participación de Mediaset España y Movistar+. La película será distribuida en España por Sony Pictures el 12 de abril de 2019.



VIRGEN DE AGOSTO

JONÁS TRUEBA

Producida por Los ilusos films, *La Virgen de Agosto* será distribuida por Bteam Pictures y cuenta con la ayuda a desarrollo de la CAM. El rodaje comenzó el 25 de julio y se prolongó hasta el 20 de agosto en diferentes localizaciones de Madrid, coincidiendo con la fiestas populares de San Cayetano, San Lorenzo y La Paloma.

La Virgen de Agosto nace de la reflexión que hace el director Jonás Trueba tras escoger quedarse en Madrid varios "agostos" y de así vivir la transformación que sufre la ciudad. Una ciudad en la que se mezclan los extranjeros con los resistentes autóctonos y conviven en ese Madrid que es más pueblo que nunca.

La película está contada a través de Eva (Itsaso Arana), una chica de treinta y tres años que hace de su decisión de quedarse en agosto en Madrid un acto de fe. Necesita sentir las cosas de otra manera y piensa en el verano como un tiempo de oportunidades. En esos días de fiesta y verbenas se van sucediendo encuentros y azares, y Eva descubrirá que todavía tiene tiempo, que todavía puede darse una oportunidad.



Itsaso Arana escribe también el guión de *La Virgen de Agosto* junto al director. También son parte del reparto Vito Sanz, Isabelle Stoffel, Luis Heras, Joe Manjon y Mikele Urroz.

En palabras de Jonás Trueba: "*La Virgen de Agosto* queremos que sea una película libre, con la que nos gustaría capturar esa sensación de vivir el verano como un tiempo de oportunidades, en el que todo transcurre de otra manera: te encuentras con viejos amigos o con personas nuevas, y las conversaciones tienen otro ritmo y otro tono, todo es distinto, especial y mágico".

Santiago Racaj ha sido el encargado de fotografiar ese verano madrileño, y lo ha hecho con la cámara Arri Alexa Mini en ArriRaw y ópticas Cooke S4.

LO NUNCA VISTO

MARINA SERESESKY

Tandem Films y Solomon Solon AIE, con la colaboración de TVE, han rodado este verano entre Madrid y Navarra *Lo nunca visto*, una comedia coral escrita y dirigida por Marina Seresesky. Carmen Machi, Pepón Nieto, Kiti Manver, y Jon Kortajarena son los protagonistas de esta historia de integración en la que, para evitar la desaparición de su pueblo, tendrán que abrir las puertas a otro mundo lleno de color.

Seresesky se ha rodeado de profesionales de la talla de Sergi Gallardo como director de fotografía, Marta Velasco en el montaje o el compositor Fernando Velázquez. Sergi, que ha rodado con Alexa Mini en Arriraw y lentes Cooke S4, en 2:39, explica sobre su aproximación visual a este filme: “Siempre he pensado que las comedias no tienen que ser necesariamente planas y súper luminosas. Mi intención fue hacer una comedia con una luz naturalista. En los interiores mezclamos en muchas ocasiones temperaturas de color 3.200° y 5.600°, la cámara en esas ocasiones la balanceaba a 4.000°. Jugamos también con humo en los interiores para crear textura y una atmósfera que nos diese sensación de frío en el exterior y la calidez de las chimeneas en el interior, la luz que entraba por las ventanas normalmente muy difusa rebotada o con bastidores de grid cloth para que pareciese nublado. Toda la película transcurre en invierno, pero por necesidades de producción debimos rodar en junio y parte de julio, lo cual no fue fácil a nivel de luz, que nos obligó en interiores a tapar con grandes palios y todas las telas que teníamos a mano los fondos que veíamos a través de las ventanas.

En los exteriores que se rodaron en los Pirineos de Navarra, sinceramente, aunque fue duro porque nos llovió absolutamente todos los días y nos creó una tensión y unas prisas terribles por los parones constantes que tuvimos, la verdad es que fue una gran suerte porque siempre estaba nublado lo que favoreció inmensamente a que el *look* de la película fuese mucho más real. Todos los exteriores están rodados con luz natural, trabajamos la mayor parte de la película con dos cámaras y aunque mi intención era trabajar mucho con el 32mm, la realidad fue que en muchas ocasiones la cámara B debía poner ópticas más cortas tipo 75mm he incluso 135mm. Toda la película está rodada cámara en mano, que para mi gusto ayuda a que todo sea más creíble y nos da mucha agilidad a la hora de rodar también.”



**HDR ESTÁ
EN TODAS PARTES**



**Y AHORA
TAMBIÉN EN TU CINE**



HDR PARA CINE

CAMERIMAGE



26.
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

10–17 NOV 2018
BYDGOSZCZ
POLAND

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 POMORZE, 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 system, LEE Filters, PANALUX, RESCO, BSC, ACS, B.V.K. 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

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

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](https://twitter.com/camerimage.festival)