



THRILLER ROMÁNTICO EN ANDORRA

AUTORA: NADIA MCGOWAN FOTOS: VÍCTOR BELLO

El tándem creativo Cesc Gay / Andreu Rebés se une una vez más para entregarnos su primera aventura televisiva. Fuera de su género costumbrista habitual, Cesc Gay revisita en *Félix* el thriller con tonos de comedia que ya hemos visto en series americanas como *Fargo* o *Twin Peaks*, intentando en todo momento controlar el difícil tono de este cabalgar 'entre géneros'. Hemos hablado con el director de fotografía sobre los detalles del rodaje de *Félix*, serie que forma parte de la apuesta en contenidos de producción propia de Movistar+, tras otros trabajos como *La peste*, de Alberto Rodríguez, o *La Zona*, de los hermanos Sánchez-Cabezudo.

Félix es la nueva propuesta de Cesc Gay (*Truman*, *En la ciudad*), una serie de seis episodios emitida por Movistar+ como una apuesta por las series de calidad. Esta apuesta parece haber obtenido buenos resultados, puesto que la serie fue aceptada a competición en el festival Canneseries. Este festival se estrena este año, sus primeras proyecciones fueron del 4 al 11 de abril. Su intención es resaltar el creciente impacto que están teniendo las series en todo el mundo para la narrativa audiovisual. Su director de fotografía es Andreu Rebés, quien, entre muchos títulos, fotografió *Amor en su punto* de Teresa de Pelegrí y Dominic Harari, o *Aparecidos*, de Paco Cabezas.

¿Cómo te involucraste en el proyecto?

He rodado todas las películas que ha hecho Cesc excepto la primera que rodó en Nueva York, *Hotel Room* (1998). Hemos rodado seis largometrajes juntos. Soy, de momento, su colaborador habitual. Me empezó a

hablar de la serie en cuanto le contactaron de Movistar+. Él enseguida se puso con el guion y me involucró para empezar a ver localizaciones. He rodado mucho con Cesc y ya nos conocemos las maneras. Trabajamos muy bien, muy intuitivamente, porque ya conocemos los gustos de cada uno.

¿Qué referencias visuales trabajaste para esta serie?

Lo que Cesc y yo hacemos muchas veces es hablar en general. No me gusta hablar con el director y decir: "Me gusta mucho esta película, vamos a duplicar ese look". Creo que cada película y cada serie tienen que tener un look propio. Lo que sí sirve es ver series y hablar de ellas para tener referentes para tener un punto de partida.

A nivel de guion y del personaje principal de Leonardo [Sbaraglia] nos hemos remitido a Hitchcock. Es un personaje fuera de contexto, un hombre cotidiano que se ve involucrado en una trama complicadísima. Caminar con él nos hace llegar a situacio-



nes inverosímiles. Ese era el punto de partida del personaje.

Respecto a la luz, buscando series, hablamos de *Twin Peaks* (Lynch, 1990). Generacionalmente, es una serie que nos marcó mucho y está también en un entorno montañoso donde la naturaleza tiene mucha importancia. También hablamos de *Fargo* (Hawley, 2014), lógicamente, por la nieve. Hablamos de series más recientes como *True Detective* (Pizzolatto, 2014) y *Mindhunter* (Penhall, 2017), de cómo habían conseguido ese look tan particular. Ves la serie y enseguida la reconoces, es como una marca.

Estas referencias no son para limitar, para decir: "Voy a hacer este look", sino para hablar de qué cosas nos gustan y qué no nos gustan y, a partir de ahí, crear tu propio look. Esto se hace en función de tu guion,



localizaciones y dirección artística, para crear un *look* propio sin tener que imitar.

SINOPSIS

La apertura de la serie indica que está basada en hechos reales. ¿Cómo ha influido esto en tu trabajo?

Los hechos reales son un punto de partida. Cesc estaba viendo las noticias y había una un poco rocambolesca en Andorra sobre una mafia china que estaba lavando dinero allí, y ese fue el punto de partida del guion. No tiene tanto que ver con ese tema, en el fondo es una historia de amor. Es un personaje que está buscando a Julia, la busca hasta el final y nosotros seguimos a este personaje. El hecho de que esté basado en hechos reales afecta en el sentido de que tiene que haber cierto realismo. Esto nos influencia a la hora de trabajar con la cámara. Siempre estamos con

Félix es un hombre normal con una vida normal y tranquila. Como cualquier hombre común, un día conoce a una mujer, Julia. Apenas sabe nada de ella, excepto que está enamorado. Tras varios encuentros, Julia desaparece y Félix decide buscarla. Para ello, se convierte en un detective *amateur* que se ve rápidamente superado por la historia que empieza a desentrañar, en la que nada es lo que parece. Se convierte en un hombre atrapado en un mundo que no es el suyo, un pez fuera del agua.

el personaje de Leo, él es quien manda, a quien seguimos, quien nos lleva. No influyó la luz tanto como la cámara. Siempre le vemos a él, le seguimos, o vemos lo que él ve. Marca una pauta en toda la serie, descubrimos los hechos con él y a través de su punto de vista.

La serie mezcla thriller y comedia, ¿cómo planteaste esta mezcla de géneros?

Es delicado. Creo que esa es la virtud que hace que la serie funcione. Si te encasillas o si vas a por un género concreto, *thriller* puro o comedia, ya sabes a lo que estás jugando. Aquí te mueves en un terreno un poquito



» Leonardo Sbaraglia interpreta a Félix, un argentino que se traslada a Andorra para estar con su hijo. Foto fija de Víctor Bello.

más complicado porque puedes ir variando. Incluso hay momentos de drama y, conforme vas avanzando, de comedia negra.

La virtud está en saber equilibrarlo y poder transitar de un género a otro. Saber que en un momento estás en una situación muy dramática o de *thriller*, pero no perder el referente de comedia. Cesc está muy obsesionado con el tono. Siempre insiste en que quiere hacer comedias y que esto lo es, aunque es un equilibrio entre distintos géneros y eso es complicado de hacer. Pero creo que se ha conseguido.

¿Cómo afectó al rodaje que fuera para televisión en vez de para cine?

Este rodaje ha sido de seis largometrajes. Por primera vez afrontábamos una serie. Esta originalmente tenía ocho capítulos, aunque luego se resumió en seis, porque fundieron el primero con el segundo y el séptimo con el octavo, para que tuviera un arranque y un final más potentes. Cogimos ocho guiones originales y nos planteamos rodarlos como un largometraje. Lógicamente, a nivel de presupuesto, es todo un poquito más apretado. En un largo tienes más cojín para poder mover las cosas.

FICHA TÉCNICA

Cámara: Arri Amira,
Arri Alexa Mini
Ópticas: Cooke S4
Relación de Aspecto: 16:9

“ Las prioridades del director son las mías. La foto tiene que ir al servicio de la película. ”

El planteamiento aquí era tener un director que siguiera al actor principal durante todo el trayecto para que no ocurriera que en el capítulo tres el director cambiase y hubiera otro planteamiento. Cesc me preguntó si quería ir con él a lo largo de todo el proceso y le dije que sí. Por esto, para nosotros, fue como rodar un largo muy largo. Lo que pasa es que el puzzle es mucho más complicado que en un largo. Si una película son 90 ó 100 minutos, repartidos entre “x” localizaciones, multiplica eso por ocho. Las duraciones no son las mismas, lógicamente, pero sí sería como cuatro películas.

Entonces, nuestro planteamiento fue trabajar como hemos trabajado siempre: prepararnos muy bien, intentar localizar al máximo, avanzar todo lo posible en preparación. Cuadrar el rodaje es algo muy complicado y hubo que tomar decisiones sobre cómo arrancar y cómo seguir. Daniela Forn es una excelente ayudante de dirección que hizo un gran trabajo. Teníamos que arrancar primero en Andorra con todos los exteriores, para seguir

después en Toulouse y acabar en Barcelona en interiores y algunos exteriores.

¿Cuánto tiempo de preproducción tuvisteis?

Me incorporé en localizaciones, mucho antes que el resto del equipo. Cesc y yo nos escapamos a Andorra y empezamos a ver cosas, qué sitios nos inspiraban y qué tal funcionaban. Eso fue dos o tres meses antes del rodaje. Hay que preparar muchísimo más que para un largometraje. El rodaje es tan delicado que no puedes dejar que se caiga un día, no te puedes permitir el lujo de que el rodaje vaya mal. Por eso hay que prepararlo muy bien, y empezamos a localizar en octubre o noviembre para empezar a rodar en febrero o marzo.

Lo que sí echo en falta siempre en las preparaciones es tener un poquito más de tiempo para pruebas. De eso me quejo toda la vida. La cámara y el equipo de cámara están media semana o una semana antes de empezar el rodaje. Ahí no hay tiempo de intentar probar distintos planteamientos. Tienes el tiempo justo de probar cámara, ópticas, *settear* la cámara mínimamente y empezar a rodar. Siempre insisto, aunque en este caso tampoco fue posible, en alquilar la cámara un mes antes de empezar a rodar y hacerlo bien. Así se podrían hacer distintas pruebas de exteriores e interiores, con distintas LUTs, se podría ir al laboratorio, trabajar el etalonaje y sentarse a establecer el *look* de la película tenantes de



» El visor de director con montura PL fue fundamental para planificar durante el rodaje. En la imagen, Leonardo Sbaraglia y Cesc Gay.

muy atento, no sólo la script, sino también maquillaje, vestuario, el director, el actor que tiene que hacer un contraplano de lo que hizo hace tres meses en Andorra... Había un nivel importante de concentración para que esta continuidad funcionase. Éramos conscientes de esto ya en la preparación y sabíamos que había que elegir localizaciones que supiéramos que iban a encajar. Fue muy importante cómo la ayudante de dirección equilibró a los actores, dando prioridad a la nieve y después a los diferentes interiores.

empezar a rodar. Eso es un lujo que no nos podemos permitir. No lo he conseguido casi nunca, y encuentro a faltar un poco más de tiempo de pruebas en preproducción.

Llama la atención la cantidad de localizaciones que tiene la serie que, además, apenas se repiten. Esto tuvo que implicar un gran ritmo de trabajo.

Ese era el reto, ir a las localizaciones, cerrarlas y olvidarnos. Eso significa que en esa localización teníamos que empezar por el capítulo uno y seguir por el seis. Desde que la chica no se presenta a cenar hasta el final, transcurren diez días de invierno

en Andorra. Por eso teníamos que ser consistentes, rodando en mil sitios distintos y desde el invierno hasta pleno verano. Empezamos todos con el forro polar y las botas de nieve y acabamos en manga corta y pantalones cortos. De ahí la obsesión por la continuidad para tener credibilidad.

El otro día fuimos al estreno en Barcelona y vimos la serie en pantalla grande. Hablando con Irene Montcada, la directora artística, vimos que la chica baja por una calle en Andorra y él la sigue, gira en Sabadell, baja unas escaleras en Sant Pere de Ribes y entra en una habitación en un puticlub en Barcelona. Una locura. Todo el mundo tenía que estar

¿Cuántas semanas de rodaje habéis tenido?

No lo sé. Creo que fueron como cuatro meses de rodaje. Dos en Andorra y dos en Barcelona, Tarragona, Madrid la segunda unidad, más plató. Las series son muy exigentes. Ha habido bastante libertad creativa por parte de Movistar, lo que es de agradecer. Han apostado por la ficción, por autores importantes y por productos de calidad. Creo que es una buena apuesta y prueba de ello es que la han pasado en Cannes.

¿Que cámara y ópticas habéis utilizado?

Escogimos rodar con la Amira. Rodamos en dos unidades. Yo llevaba la cámara A,

» Leonardo Sbaraglia y Pere Arquillué forman la pareja de 'tipos normales' que se ven envueltos en una oscura trama. Foto fija de Víctor Bello.



EQUIPO TÉCNICO**Director:** Cesc Gay**Guión:** Cesc Gay, Tomás Aragay**Productores:** Domingo Corral, Marta Esteban, Ismael Calleja, Fran Araújo**Director de Fotografía:** Andreu Rebés**Directora de Arte:** Irene Montcada**Edición:** Frank Gutiérrez**Sonido:** Albert Gay

por decirlo así, unidad principal con actores principales y con Cesc. La cámara B la llevaba Nuria Roldós, una directora de fotografía a quien conozco desde hace muchos años, una chica estupenda que ha hecho un trabajo increíble. Ella llevaba una [Alexa] Mini. Yo entraba en un decorado, rodábamos con Leo y los actores principales y al salir entraba ella con Fernando Trullols, el director de la segunda unidad. Entonces ella rodaba los insertos que faltasen. También rodó transiciones, paisajes y los *plates* para los cromas. Ahora mismo, el CMOS de la Amira y la Alexa son muy similares. La Alexa ha sacado un CMOS más avanzado, pero la calidad es muy similar mientras no se rodase en RAW, que no se podía con la Amira. También elegimos la Amira para aligerar un poquito el peso. Esa cámara se

utilizó para hacer planos con drones y para planos en el interior de coches.

En cuanto a lentes, utilizamos las ópticas Cooke S4, que fueron una opción estética. El vídeo tiene un recorte, una nitidez, que me gusta romper. Esto depende del proyecto, pero en este caso pensé en las Cooke porque son un poquito más suaves al ser más antiguas, lo que nos daría un recorte más suave.

En el primer capítulo hay una cartela que indica que los hechos ocurrieron hace unos años. Nos planteamos la historia un poco como si fuera una película de época. Sin perder realismo ni naturalismo, se refleja

Me tomé una licencia poética con el humo, porque hace muchos años se podía fumar en todos los bares de este país, pero luego lo prohibieron. En Andorra lo prohibieron mucho más tarde. Como esto ocurrió 'hace unos años', en todos los interiores de la serie se puede fumar. Es una licencia para tener un aspecto más suave y de época, sin perder contraste gracias al humo.

¿Habéis utilizado filtros en cámara para suavizar?

No, ha ido muy limpia. Creo que ya con el *setting* propio de cámara, las Cooke y el eta-

La virtud está en saber equilibrarlo y poder transitar de un género a otro. Saber que en un momento estás en una situación muy dramática o de *thriller*, pero no perder el referente de comedia.

en los coches elegidos, en el vestuario y en las localizaciones. Eso me dio una pista para intentar trabajar las Cooke para conseguir una imagen más suave y, en foto, tonos cálidos o muy cálidos en interiores y bastante humo siempre que puede.

lonaje era suficiente. Procuero evitar filtrar, y si lo hago es porque he hecho unas pruebas muy exhaustivas y estoy convencido de que el filtraje puede ir bien. En este caso iba muy limpio, aparte del filtraje típico para exteriores de degradados, polarizadores...

» La cámara A durante exteriores con nieve, una de las partes más duras del rodaje.

« Nos planteamos la historia un poco como si fuera una película de época pero sin perder realismo ni naturalismo.

¿Habéis rodado casi todo a una cámara?

Muchas cosas las hemos rodado a una cámara, pero ha habido secuencias que hemos ido a dos cámaras. En una persecución de coches que acaba en medio de la calle con tres coches de policía, ahí vas con dos cámaras a la manera clásica, por campos, una más amplia y la otra robando. Sí que se podría decir que hemos rodado muchas veces a una cámara, a veces a dos cámaras y dos unidades separadas.

¿Qué tal la comunicación con Nuria en la segunda unidad para poder coordinar la foto?

Ella ya ha hecho segundas unidades para mí. Es una directora de fotografía fantástica, ha hecho varios largometrajes y trabajamos juntos en *Beyond Re-Animator* (Yuzna, 2003), luego nos juntamos otra vez en Irlanda para *Amor en su punto* (Harari & Pelegri, 2013, ver *Cameraman* número 75). Lo que hicimos fue ver el planteamiento de la serie y hablar de él. Ella sabe qué luz me gusta, cómo expongo y qué ópticas utilizo. Su trabajo era muy específico, eran unos fondos para el croma. Al preparar las cámaras *setteabamos* las



dos igual y usábamos las mismas ópticas y filtraje. De partida, ella salía igual que yo. Al acabar la jornada, si ella había rodado fuera, volvía al camión de cámara donde estaba Jordi Corrales, el DIT, descargábamos el material y lo revisábamos en un momento.

¿Habéis tenido tiempo de ver copión?

Me escapo a la hora de comer si puedo, pero a veces comíamos en media hora y no daba tiempo para nada, o al final del rodaje. El DIT me preparaba cuatro planitos del día y yo me los miraba y daba indicaciones. Lo que interesaba más no era tanto conseguir el *look*, sino que el material fuera lo suficientemente consistente para que, en montaje, no hubiera unos saltos tremendos. El *look* luego ya nos sentaríamos Cesc, el etalonador y yo y lo sacaríamos.

El DIT también nos ayudó en rodaje para saber hasta dónde podíamos ir. Algunas cosas que hemos rodado de día y hemos probado cómo quedarían de noche. Cosas puntuales.

Comentabas que habéis rodado los planos aéreos con drones.

Se han rodado con la Mini y con las mismas ópticas que utilizábamos normalmente. A veces viene un dron con su cámara, con la compresión que tenga y rueda como rueda. Y siempre hay un salto con la cámara principal. Estos planos cuadran porque están rodados exactamente igual que la serie, excepto que se rodaron a 50 fps para hacerlos más estables. El dron tenía que ser un poquito potente para poder soportar el peso de la Mini, pero teníamos el mismo CMOS y el mismo Quicktime con que hemos rodado la serie. El *look* cuadra mucho excepto por un rodaje en helicóptero que se hizo previamente para no perder la nieve. Esos planos son con RED Weapon y estabilizados con Shotover F1. En etalonaje, es curioso, son otra textura. Al final hemos llegado a igualarlo todo.

¿Qué tal fue trabajar en exteriores con nieve?

Complicado, porque siempre es complicado, aunque es agradecido a nivel estético. Yo tenía pensado hacer los exteriores un poquito más fríos, con un tono más metálico, para contrastar con los interiores descaradamente cálidos. Pero ocurrió que, al llegar al rodaje en Andorra, había nieve en las cumbres, pero había poca en localizaciones como la casa de Leo o el centro de Andorra. Además, tuvimos 'la mala suer-

» Foto fija de la secuencia en el restaurante chino.





te' de que, desde que llegamos hasta que nos fuimos de Andorra, caía el sol a peso. Este año hubiera sido fantástico.

Puedes defender tu *look* pero no puedes luchar contra los elementos. Al haber sol, el contraste, la luz, cambiaron. Tenía una LUT para exteriores y una para interiores cálidos. Con esas dos LUTs me hacía el rodaje. ¿Qué pasa? Que en etalonaje la LUT que había hecho para exteriores hubo que descartarla y acabamos con otra. Al encontrarnos con tanto sol intentamos rodar en sombra siempre que podíamos, cubrir con palios las conversaciones de los actores o buscábamos contraluces. Eso ayudaba a suavizar el contraste, era más fácil mantener la continuidad y le daba ese *look* más suave de época.

Donde no había nieve intentamos añadir, pero al final acabamos añadiendo bastante en postproducción. Al sol no se podía hacer ver que nevaba y cogió cada vez más peso el recurrir a 'pospo'. Curro Muñoz, de efectos en Madrid, estuvo involucrado desde el prin-

cipio en el proyecto. Tuvo que ir añadiendo tanta nieve en el paisaje como nieve que caía. Los paisajes son complicados porque a veces, si hay sol, hay mucho contraste. Al añadir blanco a la imagen, esta se contrasta demasiado. El punto entre meter nieve en efectos y que el etalonaje tenga continuidad y funcione es muy delicado. Fue complicado añadir nieve en 'pospo', pero nos ayudó mucho.

« Físicamente, el trabajo de Leo era muy importante. Por esto se tomó la decisión de rodar todos los coches en croma, para priorizar al actor y su interpretación.

¿Te planteaste alguna iluminación específica para Leonardo Sbaraglia?

Dentro del naturalismo, realismo y calidez que planteamos, sí ocurrió que nos condicionó un poco el que este hombre estuviera en todos los planos. Desde el primero hasta el último.

» Recortando la luz en un plano exterior, aunque la mayoría de los planos en coche se rodaron con croma.

Físicamente, el trabajo de Leo era muy importante. Por esto se tomó la decisión de rodar todos los coches en croma. Para un actor es mucho desgaste estar rodando de noche en exteriores con frío, con todo el montaje de anclaje de cámara en un cámara-car. Priorizamos la interpretación, al actor, no quemarlo cuando tenía muchas jornadas por delante. Decidimos rodar unos fondos bien rodados en Andorra y llevármolo a plató, donde estaría más calentito y cómodo. Es decir, el hecho de que él estuviera en todos los planos, para cuidarlo un poquito, hizo que tomáramos decisiones de este tipo. Yo creo que funciona muy bien.

A nivel de foto, hicimos con él las pruebas corrientes de maquillaje y su evolución, que había que cuidar mucho. Karol Tomarúa, la maquilladora, hizo un trabajo fantástico. Él es un personaje que va recibiendo hostias a lo largo de la película y, al final, acaba demacrado. Todo eso había que tenerlo en cuenta para que

funcionara bien. La luz para ese tipo de maquillajes tiene que ser un poquito más suave. Me gusta mucho la luz suave pero con dirección, que la fuente de luz no sea muy dura, que sea grande, pero que tenga contraste y dirección. Eso ayuda a que los maquillajes funcionen.

Respecto a planificación, ¿planificabais previamente o sobre el terreno? ¿Qué focales utilizasteis?

Cesc siempre se guarda una semanita en preproducción para sentarse conmigo a planificar, en medio de toda la locura de la preparación, con castings, buscando localizaciones, retocando guiones, ensayando con actores... Intentamos planificar mucho y llevar los deberes hechos al rodaje. No hacemos *story* porque los dos somos muy malos dibujantes, pero lo que sí hacemos son plantas. En este caso había tanto que planificar que lo que hicimos fue intentar planificar lo más inmediato, que era Andorra. Además, era lo más complicado, porque eran exteriores. Después ya tuvimos que ir semana a semana. Nos reuníamos un día, un domingo o un jueves al acabar el rodaje, y » Sbaraglia durante una escena con una hembra de jabalí. Foto fija de Víctor Bello.



» Pau Reig durante un plano con steadicam.

planteábamos la semana. Entonces, hacemos una planta o la directora artística nos da una de la localización, nos leemos la secuencia y nos planteamos cómo se puede rodar, si a una cámara o a dos.

No nos obsesionábamos tanto con las ópticas, sino que tratábamos el planteamiento general. No cerrábamos mucho, Cesc es muy pudoroso en ese sentido. No hemos abusado mucho de primerísimos en las pelis, aquí sí hemos apostado mucho en el primer plano, influenciados porque era televisión.

Creo que la planificación no es tanto dónde va la cámara, sino que depende de una buena puesta en escena. Es más un trabajo de dónde situar a los actores. Si la puesta en escena está bien hecha, yo siempre digo que la cámara sale sola. Tienes que tener intuición y saber dónde poner la cámara, pero en ese sentido Cesc y yo nos conocemos mucho. Cesc tampoco la detalla mucho porque no quiere quemar a los actores, hace un poquito los movimientos y punto. Lo que hacemos es trabajar mucho con un visor de director con montura PL, con las mismas ópticas y esmerilado que lleva la cámara y así decidimos la focal. La establecemos



en rodaje, en teoría basándonos en la planificación que llevábamos como punto de partida.

¿Cómo ha sido el proceso de postproducción?

La 'pospo' ha sido apretada. Hay que dar crédito a Curro de efectos, pero sobre todo a Enric Sebastià, que es un etalonador con el que trabajo muy a menudo.

Iba con una LUT en rodaje más fría para exteriores y, tras pasar casi un año entero y plantearnos el etalonaje de la peli ya en serio, pusimos la LUT y vimos que no acababa de funcionar por el sol. Cesc quería un *look* mucho más cálido, que lógicamente funcionaba muy bien en interiores. Los exteriores noche también me gustan cálidos, dependiendo del proyecto. Creo que cogimos un equili-



» Andreu Rebés durante el rodaje en una de sus localizaciones preferidas.

brio muy bueno. Cambiamos de LUT hasta encontrar una que llamamos LUT cine, que no estaba lejos de la LUT original, pero era un poquito más suave. Tenía contraste, tenía fuerza y era algo cálida, por el tema de la reminiscencia del negativo. Una vez establecida, era cuestión de seguir el mismo proceso. Al estar etalonando para una serie de televisión, Cesc estaba obsesionado con que la gente iba a verla en un iPhone o en un iPad en el AVE, con mucha luz pasando y con auriculares. Cada vez más gente ve series de esta manera. Yo creo que la mitad de la gente sigue viéndolas en casa en condiciones buenas, pero sí que hay que tenerlo en cuenta. Él me insistía mucho a la hora de la luz, más que del color, que pensara siempre en una tablet. Esto llegó al punto en que hicimos pruebas de etalonaje y las vimos en este tipo de pantallas. Entonces notábamos que se veía poco y subimos un pelín la luz. Hay un exterior noche en que dos personajes están espionando una casa. Había etalonado como para ir a cine, con negros bastante profundos y mucho contraste. En iPad no es que no se viera, pero es verdad que hay que hacer un esfuerzo. En etalonaje lo ves en un monitor Sony calibrado y fantástico que cuesta 30.000€ y que nadie tiene en su casa, donde se ve muy bien, pero en una tablet no. Así que se vuelve a la corrección y muy a tu pesar le das un poquito más de luz para que se vea bien. Es curioso porque son dos caminos diferentes y hay que buscar un punto medio. No sé si se podrían hacer una corrección para televisión y otra para DCP. Si vas hacia tablets y televisión, siempre estás intentando darle un poquito más de luz y suavizar la imagen.

Vi la versión DCP de proyección en pantalla grande en los cines Fenómena, unos cines fantásticos que hay en Barcelona, con muy buena proyección. Si va a haber una DCP para pantalla grande sí le daría un etalonaje un poquito distinto si pudiera, porque he encontrado a faltar un punto de contraste. Una pantalla, a medida que la haces más pequeña, se va contrastando. Al ir a pantalla grande la imagen se suaviza demasiado. Si volviera a etalonar le daría un poco de contraste, haría

Los exteriores fueron una batalla muy complicada. Con sol intentaba usar palios de 6x6 y cubrir a actores sin perder contraste. He sufrido mucho los exteriores por el sol, me hubiera gustado tener días más nublados, más ingleses. Creo que le hubiera ido bien a la serie. Disfruté mucho al llegar a Barcelona con los decorados de interior y las noches, porque hay poca noche en la serie. Muchos capítulos empiezan cuando él se levanta por la mañana y acaban por la

“ **Puedes defender tu look, pero no puedes luchar contra los elementos. Al haber sol, el contraste, la luz, cambiaron. Tenía una LUT para exteriores y una para interiores cálidos, pero tuve que cambiarla en postproducción.** ”

los negros más negros para que tuviera más cuerpo en pantalla grande y más brillo para compensar y obtener un equilibrio.

¿Cuánto tiempo habéis dedicado al etalonaje?

Hemos estado un mes, pero a intervalos, dependiendo de cuándo entraba un capítulo o efectos desde Madrid. Yo entraba, estaba un rato en el laboratorio, trabajaba un poco y luego veía a Cesc y hablábamos. Etalonamos en Deluxe Barcelona.

¿Hay alguna secuencia que destagues a nivel técnico o que te satisfaga especialmente a nivel personal?

noche, durante los diez días en que transcurre la serie. Entonces hay mucho día y poca noche.

Me gustaron los exteriores donde espían una casa en que hay una fiesta, eso funcionó bien. Todos los interiores de un bar donde tienen conversaciones bastante importantes durante la noche. El pub, el restaurante chino. Todos los interiores donde he podido ir a cálido, meter humo y crear contraste es lo que más he disfrutado. Los exteriores son más de sufrir, pero los paisajes son espectaculares y valió la pena. Pero los interiores que puedes controlar siempre los disfrutas más.

El Pub, por ejemplo, se pudo preiluminar. Eso te da la capacidad de llegar al rodaje,

» La Alexa Mini con ópticas Cooke S4 durante tomas aéreas en Andorra.

acabar de afinar y rodar tranquilamente. Ese tipo de decorados que puedes preparar un poco son donde más disfrutas porque tienes más control.

Toulouse es mi capítulo favorito. Supongo que es porque estás acostumbrado a un lugar y cuando ruedas en un sitio distinto te parece que estás retratando un *look* diferente. En realidad, tu trabajo es el mismo, pero te atrae más. Creo que Toulouse, con los exteriores, la persecución, bares y el consulado, tiene un *look* bastante curioso y atractivo.

¿Has podido preiluminar las localizaciones en general?

En absoluto. He podido preiluminar muy pocas localizaciones, menos de las que me hubiera gustado. En plató íbamos muy justos de tiempo, ya que quedaban sólo dos semanas de rodaje, una de plató y luego los cromas, que fueron los últimos. Me hubiera gustado poder iluminar más los decorados. Estábamos rodando uno y preiluminando el otro. Aunque eran decorados pequeños, me hubiera gustado afinarlos más, pero no nos dio tiempo. El único que pude preiluminar bien fue el Pub donde tocan música. A veces mandaba al gaffer por delante para que como mínimo tirara manga, planteara lo más gordo y no estar mucho tiempo. Preiluminar no es tanto para ti, sino para tener más tiempo para el director y para los actores. Si preiluminas, luego llegas y puedes trabajar más tranquilamente con ellos. Si no, vas justo de tiempo porque tienes que montarlo todo, pierdes dos horas de rodaje al arrancar y después, al rodar, hay prisas y



te quedas con poco tiempo para tener más cobertura en los planos. Creo mucho en la preiluminación, pero no siempre se puede hacer, es un tema de costes y de tiempo.

Las prioridades del director son las mías. La foto tiene que ir al servicio de la película. Ha de ser fantástica, obviamente, pero no tiene que destacar, tiene que ir con la película, y eso es complicado. Te puedo poner una luz tremenda, un 20Kw entrando por la ventana, meterle humo, y hacer un plano muy bonito, pero, ¿eso pertenece a la peli? ¿va con la historia y los personajes que vamos siguiendo? Hay que saber encontrar el tono y es complicado. La prioridad es la historia, son los actores. Eso no quiere decir que descarte la estética, la cuidamos mucho, pero desde un punto de vista muy natural a la vez que elegante. Creo que funciona muy bien.

Andreu quisiera dar crédito al trabajo de Irene Montcada, directora artística; Daniela Form, ayudante de dirección por construir el

puzzle del rodaje; a Curro Muñoz de efectos; Enric Sebastià de etalonaje; Nuria Roldós, directora de fotografía de la segunda unidad, y a Jordi Corrales, DIT.



Nadia McGowan es diplomada en dirección de fotografía por la Écam, 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