

Aparecidos

Autor: Oscar Durán*



Película ecléctica

Película de terror al uso, road movie, drama familiar, cine político. Paco Cabezas ha realizado una película ecléctica con una verdadera mezcla de géneros. Y Andreu Rebés ha elaborado una fotografía en la que se hace un tratamiento realista no exento, en ciertos momentos, de licencias efectistas. Cabe destacar también el magnífico trabajo realizado en las noches, al límite en la exposición. Con Andreu hemos revisado las claves fotográficas.

Mezcla de géneros

La película es una mezcla de géneros, con un sustento primordial de género de terror, pero a la que luego se le va aderezando con tintes de road movie, drama familiar, cine político de denuncia... A lo largo del

metraje se advierten referencias directas, como *Psicosis*, de Hitchcock, o *El diablo sobre ruedas*, de Spielberg.

"Paco no quería una película de terror al uso –nos comenta el director de fotografía Andreu Rebés–, quería potenciar el aspecto dramático a través de la historia de los dos hermanos y extrapolarlo a la Argentina de los años 80. Los referentes fueron muy amplios, pues Paco se ha visto todas las películas que te puedes imaginar y más. Hablamos de muchas cosas pero no para copiarlas sino para

encontrar un camino propio. Por ejemplo, en el caso de las road movies, una referencia fue *Nunca juegues con extraños* (John Dahl, 2001), *Dead end* (Jean-Baptiste Andrea y Fabrice Canepa, 2003), *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2000), obra que tiene un carácter más documentalista, también *Lost Highway* (David Lynch, 1997) con la presencia de los faros del coche de noche. Otra referencia notable fueron los sótanos de *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1991), y si acudimos al sello más puro de



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

Sinopsis

Malena (Ruth Díaz) y Pablo (Javier Pereira) son dos hermanos que recorren Argentina y descubren un diario que relata unos crímenes cometidos veinte años atrás. A partir de ese momento el pasado y el presente se entremezclan. Ante la impotente mirada de los hermanos, una familia es perseguida, torturada y exterminada siguiendo paso a paso los hechos descritos en un diario.

terror: *La matanza de Texas* (Tobe Hooper, 1974). También repasamos el trabajo de los hermanos Coen: cómo retrataban la nieve en *Fargo* (1996), el pasillo del hotel está inspirado en *Barton Fink* (1991) y la manera de rodar en *Sangre fácil* (1985).

Creo que la virtud de *Aparecidos* es mezclar géneros sin que chirrié. Cuando hay momentos de terror funcionan muy bien pero también cuando hay secuencias dramáticas. Y combinar esto es delicado.

Preproducción

El tiempo de preproducción fue escaso: una semana en una primera visita a Argentina, y luego dos semanas antes de empezar a rodar. Andreu y Paco dispusieron de una semana para planificar la película. “La planificación me gusta hacerla por orden de guión, ni por plan de rodaje ni por decorados. Vas haciendo secuencia por secuencia, plano a plano, y cuando llegas a un

punto recuerdas que un recurso ya lo has utilizado o que algo hay que hacerlo de una manera distinta. Esto es muy fructífero y con Paco fue excepcional. Una semana, mañana y tarde, diseñando la película”.

Emulsión de tungsteno y filtraje

Andreu usó para las noches Kodak Vison2 500T 5218 y nos explica la razón: “tengo el ojo acostumbrado a esa emulsión, y además, cuando trabajo tanto en decorados como exteriores de noche, no me gusta poner mucha luz: unos apliques, unas bolas chinas, unos Kino Flo...; es obvio que si hay exterior noche en una calle y necesitas un contraluz echas mano de otras herramientas, pero en general prefiero trabajar con bajos niveles de luz. Regulo el contraste desde la cámara y a través del ojo y, en este sentido, estoy muy acostumbrado al Vison2 500T. En cuanto al día, para los exteriores usé el 100T, que no lo utilizo muy a menudo, y cuando

necesitaba una emulsión comodín, la 200T. Esta elección se hizo pensando en el posterior proceso digital, pues cuando el grano es más fino y el tratamiento en el escáner es más satisfactorio. El 500T sufre un poco más en cuestión de grano pero también aguanta bien. Si la película no hubiera sido escaneada habría tirado todo el metraje con 500T.”

En este caso, en el que el paso de Super35 a proyección anamórfica no se hace ópticamente si no digitalmente, en principio no tendría que haber una pérdida de foco ni se necesita un negativo tan hecho, pero le he aplicado un poco de sobre exposición —el 500T lo expuse a 400 ASA, el 200T a 160 y el 100T a 80—, es decir, aplicar un tercio más para que el negativo esté más hecho de cara al escaneado, no tanto por el escáner, que te está dibujando la imagen que tienes, sino para tener más margen en el etalonaje.”

En cuanto a filtraje, Andreu juega mucho con el 81EF y LLD (Low Light Daylight) cuando rueda en exteriores, para ir equilibrando la luz. “Si trabajas con 250D estás más vendido —explica Andreu—, vas con emulsión día y retratando lo que te da la luz ambiente; sin embargo, con película equilibrada para tungsteno tienes más margen con el filtraje y a medida que avanza la tarde puedes cambiar el 85 por el 81,

No fueron fáciles de plantear algunas secuencias de noche, en medio del campo, sin ninguna luz artificial que motivara la iluminación. La ventaja es que había un coche con la luz de los faros en cuadro, así que ya había excusa para iluminar. Se colocó un Dino con 1/8 CTB y Grid Cloth, así se enfría y se reduce la mitad de la intensidad y no se dibuja un recorte tan marcado. De esta manera se recorta el coche, coge algún brillo, el personaje se recorta contra el negro.



La mayor parte del metraje se rodó en Argentina, entre la Patagonia y Buenos Aires. En el plató de Sevilla se rodó el quirófano donde operan a Pablo.



“Me gusta usar un angular –18 ó 14mm– con la cámara baja, que aporta una imagen muy potente, siempre incluyendo un primer término, y de este plano saltar a un teleobjetivo potente. Es un recurso un tanto efectista pero creo que a esta película le iba bien”

y si a una secuencia quieres darle un tono frío pero no en exceso, entonces no utilizas ni el 85 ni el 81, sino el LLD. Esto lo hice en Patagonia, pues rodamos en agosto, que es invierno en Argentina, y a medida que van bajando los protagonistas desde Buenos Aires hacia el sur, una zona más fría y con nieve, fui enfriando un poco la imagen, sobre todo en exteriores, los interiores no tanto pues va más marcado con los apliques y la incandescencia. No ponía el 85, he jugado más con el 81EF y el LLD para dejarlo un poco más frío. Por otro lado, la película tungsteno también me gusta porque corta más fácilmente una 500T con 200T y 100T que con una 250D.”

Efectivamente, la casa de la Tierra del Fuego está inundada como de una luz fría y suave del exterior, que recuerda las películas rodadas por Sven Nykvist en Suecia. “Esa zona tiene una luz excepcional –explica Andreu–, unas localizaciones fascinantes pero el tiempo es muy variable: puedes amanecer con un cielo nublado y a punto de nevar y al mediodía tienes un sol bestial. Ya de entrada tienes que buscar la luz por el norte, todo va al revés, aunque te acabas acostumbrando.”

Al límite de la exposición

De cara a la iluminación, no son nada fáciles de plantear algunas secuencias de noche, en medio del campo, sin ninguna luz artificial que motive la iluminación. “La ventaja es que teníamos el coche, era la excusa, pues ya hay una luz en cuadro: los faros. Hablé con Paco sobre la posibilidad de ir un poco al límite, por ejemplo cuando Malena y Pablo entran en la fábrica abandonada y pierden la linterna y el

móvil –la luz del móvil se trucó con LEDs–, Paco no quería ver nada en plano pero, obviamente, para retratar un negro total hay que ver algo, si no retratas nada vas a tener ala de mosca. Para obtener ese negro rico y con información hay que poner un poco de luz, un recorte, porque si no el negativo queda empastado. Ese recorte lo hacía con un Dinolight (tungsteno, 24 lámparas PAR 64), muy lejos, con una grúa, y un poco de Grid Cloth. A mí me gustar hacer las noches con incandescencia en vez de HMI. El HMI es muy cómodo para trabajar de día y localizaciones naturales, pero para la noche, aunque venga muy azul y lo puedas filtrar, se me hace muy artificial. En cambio, la incandescencia como son 3200°, se parece más a la luz blanca del negativo, me la creo más. Es cierto que la suelo enfriar un poco, le pongo 1/8 CTB y Grid Cloth, así la enfrías y reduces la mitad de la intensidad, de modo que no va a hacer un recorte tan marcado, pues si colocas un Dino muy directo te genera un contraluz muy duro, pero al matizarlo, con ese poco de azul y de Grid Cloth, es capaz de recortar el coche, coge algún brillo, el personaje se recorta contra el negro y es un ambiente que no dibuja en exceso, que no marca demasiado, y resulta bastante creíble. Así es básicamente

como se hicieron las secuencias del coche en exteriores noche. Luego cambiábamos de campo de luz, bajábamos el Dino, lo movíamos... Era importante la excusa de la luz del coche, del interior y los faros, reforzada lógicamente con tubos para subrayar un poco a los personajes y dar un toque a los fondos”.

Una de las claves lumínicas de esta película es precisamente la manera tan conseguida de tratar la penumbra, algo que se aprecia en la secuencia dentro de la fábrica. “En el interior de la fábrica yo sabía que tenía que forzar en el laboratorio porque poca información iba a tener con un planteamiento de luz mínimo: dos cuarzos rebotados en el techo para hacer un poco de ambiente, pero la luz principal tenía que provenir de un teléfono móvil y una linterna. Cuando llega el fantasma y aparecía el flash, se hizo enchufando y desenchufando un cuarzo. Pero, en general, para este tipo de escenas, si pones la luz para que el 500T, en teoría, aguante la exposición, es mucha luz, por eso lo llevo al límite. Tendría que tirar una luz de contra que estuviera a 2.8 o a 4 para que la luz de relleno estuviera a 2 y exponer a 2.8, de esta manera estoy trabajando en medio de la curva. Pero si hago esto, que es lo que me diría el fotómetro, a ojo no me está gustando, así que lo que hago es dividir el nivel por dos: hago que el contra esté a 2, que las caras estén en 1.4 o 1, y las exposiciones a 2.5. Lo que sí procuro es no trabajar la óptica totalmente abierta. No estoy en medio de la curva, estoy en el pie todavía, pero sé que tengo negativo y el negro no se me va a empastar. Voy rebajando la intensidad hasta hacer un consenso entre el ojo y el fotómetro (siempre de luz incidente)”.

De Buenos Aires a Patagonia en cámara car

Lo más complejo de rodar fue el coche, pues hay muchas secuencias

Equipo técnico

Director y guionista: Paco Cabezas
Productores: Juan Gordon, Álvaro Alonso, Antonio Chavarrias, Miguel Rocca & Daniel Pensa
Director de producción: Miguel Rocca
Montaje: Fernando Franco

Director de fotografía: Andreu Rebés
Directora de arte: Maria Eugenia Sueiro
Vestuario: Mariana Polski
Sonido directo: Guido Baremblum
Montaje de sonido: Salva Mayolas



En la secuencia de tortura se utiliza la iluminación típica del género de terror, de abajo arriba, usando una bombilla doméstica a fin de no romper el realismo que impregna el resto del metraje. Se trabajó el sótano en la línea de *El silencio de los corderos*: interior oscuro, con tonos cálidos extraños y luces rasantes en las paredes para subir la textura.

“En los exteriores noche no me gusta poner mucha luz: unos apliques, unas bolas chinas, unos Kino Flo... En general prefiero trabajar con bajos niveles de luz”

con él, tanto día como noche. Básicamente se trabajó con cámara car. Cuando era día se usaba un 4 Kw con difusión para iluminar el interior del coche. Andreu mantiene una luz con dominante cian y que desatura el tono de piel.

Algo que resulta complicado trabajando con cámara car es el raccord de luz, y más en una región tan cambiante como la Patagonia. “Al principio de la película, hasta que los protagonistas llegan al motel, hay toda una secuencia de coche rodada con segunda unidad que iba haciendo el exterior. Los interiores que llevaban más luz los hice yo. La clave estaba en ir filtrando en cámara y luces para igualar, dar la sensación de que avanza el día y se está oscureciendo el exterior. Pero a veces vas vendido, tienes que rodar un plano porque al día siguiente el cámara car no va a estar y ya no se dan las condiciones lumínicas justo en ese momento”. El rodaje de los planos aéreos del coche los rodó la segunda unidad con el zoom Cooke 18-100mm, que casa bastante bien con los S4. “Marqué el filtraje e indiqué que se rodara a 50 fps, que siempre es más estable, da más

información y estabiliza la imagen, la hace flotar”, apostilla Andreu.

En las secuencias interior cámara car noche, “en caso de haber puesto un tubo dentro del coche, se hubiera notado mucho la manipulación y yo quería un tono más naturalista, con una luz que viniera de fuera, de modo que al final optamos por poner una Flat Head, una pantalla de ocho tubos desde el cámara car, frontal al coche y en 3/4 para darle volumen a la cara, con difusión, con algo de azul y poco más, de forma que llegaba una luz muy justa y muy suave al interior del coche”.

Rodaje en lugares muy distantes

La mayor parte del metraje se rodó en Argentina, entre la Patagonia y Buenos Aires. En Sevilla se rodó plató: el quirófano, el taller mecánico y el almacén de periódicos donde Javier Pereira encuentra datos antiguos. Al ser una coproducción entre varios países, los sets de rodaje se multiplicaban: “Trabajas en un plano rodado en Buenos Aires, abres una puerta y estás en Patagonia, abres otra y estás en Sevilla. A mí me preocupaba la continuidad, así que

mantuvimos el mismo negativo, luz, filtrajes, etc., para que luego todo casara mejor en etalonaje.”

Para ayudar mejor a este raccord de luz, utilizando varios sets rodados en diferentes momentos dentro de una misma secuencia, Andreu utiliza bastante el termocolorímetro. “Intento mantener continuidad también con el filtraje, por ejemplo, suelo anotar si trabajamos en un exterior, es un día nublado, estoy a 6000° y decido filtrar con el 81EF, de modo que rebajamos a 4000°, ya sé que esa secuencia va a 4000°. Por ejemplo, en la secuencia de Patagonia había que transmitir la sensación de que hemos llegado al frío y la nieve. Pues el momento en que Malena está dentro de la cabaña, el cuarto de baño se había rodado en Buenos Aires. Todo venía marcado por la misma luz. En Buenos Aires le di la intención: pensé esto lo voy a rodar un poco azul porque luego seguramente lo voy a dejar frío.”

Viajar al pasado con la luz

Como los protagonistas viajan hacia el sur, son ellos los que en cierto modo están bajando al pasado, y ahí surge un poco la excusa para dibujar una película de época: “aunque el cambio

no es excesivo, pues te trasladas a los 80, pero ya hay una razón para trabajar en una línea acorde con el material antiguo”.

En este viaje hacia el sur, emocionalmente hacia la infancia, hay una secuencia que llama la atención: el almacén de muebles donde entra Malena, viniendo de un exterior noche frío.

“Es una secuencia muy especial, montada en paralelo con otra en que Javier está por su cuenta buscando en un restaurante. Malena entra en un espacio polvoriento, también pusimos un poco de humo, y allí estaban almacenados los periódicos del pasado. Esto daba pie a exagerarlo y encontrar el tema del médico. A mí me gusta que la fotografía y la luz vayan en consonancia con la película, pero aquí me dije ‘voy a jugar un poco’, voy a meter un 100% de CTO, va a parecer una farola muy extraña que entra por la ventana, pero era un momento muy especial y ese tratamiento ayudaba a describir dicho ambiente. El departamento de arte nos trajo fotografías, periódicos amarillentos, y decidí jugar en esos tonos”.

Efecto flicker para anunciar al espectro

Cada vez que aparece el espectro, se aprecia un parpadeo y una bajada de intensidad en la luz. “Este era un recurso muy atractivo que ya aparecía en guión. Vimos en detalle con Paco la lista de veces que aparece este fantasma y las posibilidades que teníamos: por un lado dónde reflejarlo y, por otra parte, qué luz tenía el flicker. A la hora de producir el reflejo hay una gran variedad: neveras, apliques, ojos, el coche, cristales..., y la última, que es la importante, se aprecia en un espejo. En cuanto a la fuente, se realizó en incandescencia, en apliques y tubos... Quizá el momento más espectacular fue en el motel, en el pasillo. El flickeo del pasillo se hizo de una forma muy sencilla: con una mesa pequeña de diez canales en rodaje. Por eso también me interesaba que la noche fuera con incandescencia, porque me permitía jugar con este recurso. También la linterna que porta Pablo en esta secuencia estaba trucada, tenía que ir en batería para poder realizar el efecto.”

También los faros del coche hubo que trucarlos, y el gaffer de Argentina hizo un buen trabajo: creo que montó dos Par 32 conectados a la batería del coche y lo podíamos controlar con dimmer.”

Secuencia de la cafetería

Dentro de la cafetería donde entran Pablo y Malena, huyendo del tipo de la camioneta, se produce uno de los efectos más brillantes de la película: la niña colgada del pecho pendiendo de lo alto. En ese momento se aprecia un cambio importante en la luz. Andreu explica la razón de esa merma de nivel: “Cuando aparece el fantasma tenía que parpadear la luz. Pero al estar en un interior día, había muy pocos recursos donde conseguir este efecto. Disponíamos de unos tubos y creo que hay un par de insertos en un reloj donde se ve reflejado que el tubo está variando, pero no podíamos potenciarlo, y era de las primeras veces en que aparecía el efecto, entonces lo que decidimos fue bajar la luz. Le aplicamos una vibración a la cámara, para generar tensión, y con la iluminación y el etalonaje endurecimos y bajamos el nivel para que una

“Sobreexpose el negativo un tercio para que estuviera más hecho de cara al escaneado, no tanto de cara al escáner, que dibuja la imagen que tienes, sino para tener más margen en etalonaje”

Momento climático en la secuencia de la cafetería.





secuencia que a priori transcurre en un bar de carretera donde los protagonistas se meten y parece que están salvados, en realidad resulta uno de los momentos más tensos de la película. La secuencia fue complicada. Había que generar el efecto de la niña colgada del pecho y se utilizó una cabeza caliente para hacer el plano cenital. Estos planos los tenía muy dibujados Paco. Había una serie de planos que tenía muy pensados y éste era uno de ellos: la niña colgada, la cabeza caliente... También el del ojo en el quirófano, o el de la bañera, que es otro cenital.

Equilibrio entre realismo y efectismo

En la secuencia de tortura se utiliza la iluminación típica del género de terror, que es de abajo arriba, pero parece conseguida con una bombilla doméstica y no se rompe el realismo que impregna el resto del metraje. “Era un momento delicado. Tenía que ser naturalista, tono documental: Paco lo quería así al principio pero luego la película se va estilizando, y hay momentos efectistas. La manera en que se rueda el restaurante o el sótano, por ejemplo, no es nada documentalista. Trabajamos el sótano en la línea de *El silencio de los corderos*: interior oscuro, con tonos cálidos extraños, luces rasantes en las paredes para subir la textura. Volviendo al tema del naturalismo en la luz, definitivamente te lo saltas cuando te metes con la cámara en el espejo y luego te planteas ‘¿por qué no meto una luz dentro de la bañera?’. Esa luz va a ser muy efectista pero te la crees por el carácter del personaje que usaba aquella sala”.

En el sótano se colocaron lámparas halógenas, unas dicróicas caseras de 12 V dentro de la bañera, una rebotada para generar un ambiente que subía y la segunda directa. Como el agua estaba sucia, tintada, se aportaba un color especial a la luz. Para el plano de Malena sumergida en la bañera se utilizó una pecera de metacrilato llena de agua con tinte y se rodó desde abajo contra un fondo negro. Andreu mantuvo la continuidad de la luz con las lámparas halógenas dentro del agua.

De angular a teleobjetivo

En cuanto a planificación, a veces la cámara está muy cerca de los personajes y otras se va más lejos, tirando de tele y desenfocando fondos. “La óptica más usada ha sido el 50mm, pero tampoco ha sido una decisión consciente, yo creo que viene dado por la puesta en escena y los decorados. Sí que se buscaba un poco más de efectismo en este sentido, a mí me gusta mucho el Súper 35mm, y me agrada saltar de ese angular -18 o 14mm- con la cámara baja, que te aporta una imagen muy potente, siempre hay que incluir un primer término, y de este plano saltar a un teleobjetivo potente. Es un recurso un tanto efectista pero creo que en esta película le iba bien. Y jugamos un poco a eso. A veces no se pudo hacer y hubo que trabajar más con ópticas intermedias, por ejemplo cuando Malena y la profesora están hablando lo único que tiene ese plano es un pequeño movimiento con un 40mm. Era un plano de actores y no tenía sentido hacer uso

del juego en el cambio focal de las lentes.”

Respecto a la cámara en mano, al principio Paco tenía la intención de trabajar más con steadicam, y luego se ha rodado cámara en mano, algo que le va muy bien a la tensión de la película. Con steady sólo hay un día de rodaje, cuando Pablo rescata a la niña de la furgoneta en la gasolinera.

Equipamiento de rodaje

Andreu suele trabajar, siempre que sea posible por presupuesto, con la Arricam ST, “que tiene un buen visor, un buen vídeo y se adapta muy bien a la cámara en mano. En cuanto a ópticas suelo trabajar más con la Cooke, me gustan más que la Zeiss, porque son más agradables para los primeros planos, me dan un look más suave. Llevamos todo el equipo de cámara de EPC de Madrid a Argentina. Por si surgían problemas con la cámara –que no surgieron– me llevé un cuerpo extra (Moviemcam) para cubrirme las espaldas. A pesar de tener dos cuerpos de cámara permanentemente, se rodó siempre con una sola cámara

En cuanto a iluminación se usó equipamiento argentino. La fluorescencia no era Kino Flo sino unos que allí apodan “pampas”, y equipan con tubos Osram más o menos corregidos. La carcasa es más pesada. “Al principio ponía Minus Green para corregir la pequeña desviación de color que daban los tubos, pero luego me cansé porque me hacía perder tiempo y como sabía que dispondría de etalonaje digital, posteriormente sería fácil extraer ese poco de verde (+5 o +10 en mi termocolorímetro).” Lo que suele hacer Andreu es tener un paquete de iluminación más o menos fijo, dependiendo de las necesidades de las localizaciones, con HMI, incandescencia y tubos, y cuando elabora el plan de rodaje determina cuándo vendrán los refuerzos de luz. “Cuando rodamos exteriores noche solicité un Dino con su cesta. Para el exterior de la fábrica pedí cuatro Jumbos (tungsteno, nueve lámparas Par 64). En el bar de carretera donde está colgada la niña hay un refuerzo de cuatro aparatos HMI de 12Kw; el exterior era un desierto pero el interior era un bar que

“La película no se escaneó a 2K sino a HD. Por líneas de resolución hay poca diferencia, pero es muy distinto escanear con un Arriscan, diseñado para este menester y que saca más partido al negativo, a hacerlo en un telecine”

estaba en realidad en medio de Buenos Aires, la luz que entraba tenía que evocar la intensidad del desierto. Entonces, la única opción que me quedaba, en colaboración con arte que puso unas cortinas, era reventar las ventanas a blanco, de modo que puse palios grandes de 6x6 de Grid Cloth, y a cada palio le colocaba un 12 Kw y un 6Kw, el 12kw para darle más intención y dirección y el otro para romper a blanco puesto frontalmente contra el palio, y eso funcionó muy bien, estoy contento.”

Escaneada y etalonada en... ¡Suecia!

La película se rodó en Súper 35 mm, con ópticas esféricas, cuatro perforaciones, “con el súper 35 ligeramente desplazado hacia arriba por si nos pedían copias en 4:3 – apunta Andreu-. Luego se hizo un escaneado a HD, no a 2K. El trabajo de escaneado y etalonaje digital se ha efectuado en Estocolmo, efectivamente, en una empresa más dedicada a publicidad y videoclips. La pega es que en vez de escanear a

2K lo hicieron a HD. En teoría, por líneas de resolución, hay poca diferencia, pero es muy distinto escanear con un Arriscan, que está diseñado para este menester y puede sacarle más partido al negativo a hacerlo en un telecine. Evidentemente la empresa con la que trabajábamos no tenía esa capacidad. El resultado es bueno pero no tiene nada que ver con lo que suelo hacer en Barcelona, en Image film, donde escanean a 3K, sacan todo el jugo del negativo, y luego filman a 2K. La imagen es correcta pero tiene un aire a vídeo. Está bien porque proviene de un negativo, y contiene mucha información, pero cuando proyectábamos copión daba cierta sensación de vídeo. Posteriormente lo fuimos igualando, matizando y dimos con un resultado que funciona. Estamos ante una coproducción internacional y a la productora sueca le competía la postproducción. Para evitar esta incertidumbre, lo normal hubiera sido hacer pruebas

de todo el proceso que vas a utilizar luego, pero no hubo esa posibilidad.” Como anexo final, Andreu quería destacar el descubrimiento de Paco Cabezas como director (este es su primer largo): “Paco tiene un talento enorme, destacar también el trabajo de los dos actores. Esta fue para mí una película muy especial, porque te implicas físicamente y psíquicamente, lo que se está contando se basa en algo que ocurrió en realidad y hay una gran tensión en rodaje por esa razón”, concluye Andreu.

Ficha técnica

Formato: 2,35:1 (súper 35. 4 perforaciones)

Óptica: Cooke S4 y Cooke 18-100mm

Negativo: Kodak Vision2 500T 5218, 200T 5217 y 100T 5212

Cámara: Arricam ST

Efectos visuales: Technicolor (Juanma Nogales)

Laboratorio digital: The Chimney Pot VÅST AB (Estocolmo)

Laboratorio fotoquímico: Image Film