



# Andreu Rebés

“El súper 16mm tiene una textura especial muy adecuada para TV, gracias a que los modernos telecines ayudan a sacarle todo el partido. Sin embargo, creo desaconsejable utilizarlo para hinchar a 35mm, con el argumento de la movilidad de las cámaras de 16mm, a menos que se busque un grano y una estética muy determinadas”

Hasta la fecha, Andreu ha conjugado en su carrera como director de fotografía trabajos más de autor, como las habituales colaboraciones con Cesc Gay, con otros de naturaleza bien distinta, caso de las películas de terror *Beyond Re-animator* o *Aparecidos*, próxima a estrenarse.

**¿Cuál consideras que fue tu primer acercamiento al mundo de la fotografía?**

De muy joven me aficioné a la fotografía en blanco y negro y aprendí a procesar la película en un laboratorio casero. Conseguí algunos trabajos semiprofesionales y tuve que enfrentarme a situaciones que intenté resolver con mas imaginación e intuición que profesionalidad.

**¿Cuándo decidiste dedicarte a la dirección de fotografía?**

De mi afición por la fotografía surgió el interés por la estética fotográfica en el cine. Descubrí que en el proceso de elaboración de una película, el equipo de cámara, y en particular la figura del director de fotografía, jugaban un papel esencial en la creación de las imágenes. Era un objetivo profesional muy atractivo que permitía enlazar mi afición por la fotografía con el cine.

**¿Dónde cursaste tus estudios de cine?**

**¿Qué opinas sobre las escuelas de cine?**

Empecé en el Institut d'estudis fotogràfics de Catalunya dónde adquirí una muy buena base técnica de fotografía. Después surgió la oportunidad de viajar a Los Angeles, donde cursé estudios de cine en la Universidad de California y en el American Film Institute, donde me gradué con un Master en cinematografía. Pienso que es mejor adquirir primero una formación en cualquier ámbito, como por ejemplo bellas artes, arquitectura, comunicación audiovisual, historia, periodismo, etc., y luego matricularse en una escuela de cine que considero como una especialización.

**¿Cuál fue el primer libro fotográfico que leíste y cuál consideras que es el mejor escrito hasta la fecha?**

Hay un libro de fotografía en blanco y negro que por su autenticidad no me canso de ojear: *The americans*, de Robert Frank. *El negativo*, *La cámara* y *La copia*, de Ansel Adams son tres libros clásicos de técnica fotográfica. Henri Alekan, el director de fotografía francés de *La bella y la bestia*,

dirigida por Jean Cocteau, escribió un libro delicioso sobre fotografía cinematográfica: *Des lumières et des ombres*. *Días de una cámara*, de Néstor Almendros es un buen punto de partida sobre la fotografía y el cine. Destacaría también cualquier libro de Henri Cartier Bresson, Sebastiao Salgado e Irving Penn.

**¿Y la primera película que recuerdas que te impactara por su tratamiento visual?**

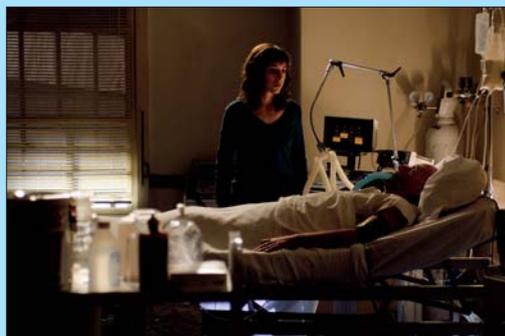
Mi afición por el cine empezó en el cine club de mi ciudad natal. Recuerdo vivamente la proyección de *El hombre elefante*, de David Lynch en el año 1980 con una impactante fotografía en blanco y negro de Freddie Francis. Recuerdo también con cariño las sesiones dobles de domingo con spaghetti westerns de Sergio Leone y cine negro americano como *El Padrino* y *Chinatown*. También dejaron huella las imágenes de *Apocalypse now* y la espectacular fotografía de Storaro, y el tratamiento expresionista de la luz que utiliza Robert Krasker en *El tercer hombre*.

**FILMOGRAFIA**

**Aparecidos (2006, aún sin estrenar)**

Se trata de un 'road movie' de terror dirigida por Paco Cabezas. Arranca con un estilo documental fotográficamente más bien sucio y se va estilizando a medida que

avanza la historia. La luz es una protagonista más de la película y se asocia al terror por su fluctuación y su color. Preparamos varios decorados para provocar una intermitencia, un flickeo de la luz que transmite una inseguridad y un nerviosismo muy interesantes. El formato



panorámico es el más adecuado para sacar partido de los paisajes patagónicos y de las secuencias de acción y de efectos. Hubo un gran entendimiento con el director a nivel de planificación así como del planteamiento estético. Paco me empujó a llevar la oscuridad, la profundidad de los

negros, al límite, para dotar a ciertas secuencias de una atmósfera aterradora y casi surrealista. Hay que destacar el trabajo interpretativo de los dos protagonistas, Ruth Díaz y Javier Pereira, que transmiten una energía muy especial a la película.





### Ficcio (2005)

Es mi tercer largometraje con Cesc Gay. Seguimos preparando mucho los rodajes pero con Cesc hay que saber estar



abierto a la improvisación. A menudo rodamos el primer ensayo sin saber qué va a pasar y así vamos entrando en calor. *Ficcio* se rodó prácticamente en orden cronológico del guión, dotando las interpretaciones de los actores una gran autenticidad pero causó algún desbarajuste en el plan de rodaje. Trabajar a

merced de la climatología en exteriores pretendiendo mantener la continuidad puede ser muy estresante si no se toma con cierta dosis de

permisividad y paciencia. No se puede pretender luchar contra los elementos, en cambio hay que saber sacar provecho de las



inigualables condiciones de luz que nos brinda la naturaleza. El equipo realizó un gran esfuerzo especialmente durante el rodaje de las secuencias de montaña.

### En la Ciudad (2002)

Con Cesc Gay apostamos por el súper 35 para contar una historia coral de personajes en un entorno urbano. Es cierto que el formato panorámico en scope funciona muy bien en películas rodadas en grandes paisajes pero creo que también funciona de una manera muy especial para películas de interiores y primeros planos. El panorámico permite trabajar con distintos términos en un mismo plano, simplificando la planificación y enriqueciendo la composición. Los primeros planos tienen una fuerza



cinematográfica distinta al resto de formatos. *Manhattan*, de Woody Allen y fotografiada por Gordon Willis, fue una referencia visual



de cómo sacarle partido al scope en localizaciones naturales. El proceso óptico de hinchado a scope se hizo

### ¿Quiénes fueron tus maestros? ¿Han cambiado a lo largo de los años?

En el AFI tuve la suerte de asistir a seminarios con ilustres operadores como Vittorio Storaro, Haskell Wexler, Vilmos Zsigmond o Laszlo Kovaks. Participé como meritorio de cámara en el rodaje de una película de estudio, fotografiada por Fred Murphy, un operador de Nueva York al que

admiraba por su trabajo en la última película de John Huston, *The Dead*. A mí regreso trabajé en numerosas películas como ayudante de cámara de Javier Salmones y más tarde ejercí de segundo operador y director de fotografía de segundas unidades en algunas de sus películas.

### Háblanos de una película clásica y otra actual que consideres notable desde un punto de vista fotográfico.

Es difícil escoger sólo una. Además, de las películas clásicas que ya he citado me vienen a la memoria: el dominio de la composición y la profundidad de campo de Stanley Cortez en *El cuarto mandamiento* y *La noche del cazador*; la frescura de Raoul Courtard en *A bout de souffle* y *Jules et Jim*; el dominio técnico de Luis Cuadrado en *La caza* y *El espíritu de la colmena*; la

sobriedad y la elegancia de la luz de Sven Nykvist en *Gritos y susurros* y *El cartero siempre llama dos veces*; el absoluto dominio del medio de Gregg Toland en *Ciudadano Kane* y *Las uvas de la ira*; la magia de las puestas de sol en *Días de cielo* de Néstor Almendros; el poder narrativo de los encuadres de Gordon Willis en *Manhattan* y *El padrino*; la espectacularidad del 70mm que utiliza Freddie Young en *Lawrence de Arabia* y en *Doctor Zhivago*...

Por otro lado, de las películas más actuales destacaría el dominio de la luz, especialmente en exteriores, de Roger Deakins en sus películas con los hermanos Cohen, como *Fargo* y *Barton Fink*; la perfección fotográfica y la inspiración artística que Conrad Hall aplica a su trabajo

**”He utilizado ópticas Zeiss cuando he necesitado un foco, un contraste y un recorte muy acusados, pero normalmente prefiero las Cooke”**



en *A sangre fría* y *Camino a la perdición*; la innovación fotográfica de Dariusz Khondji en *Seven*; el dominio del color, del contraste y de los movimientos de cámara de Emmanuel Lubezki en *Hijos de los hombres* y *Great expectations*; la mirada creativa de la cámara de Robby Müller en *Paris Texas* y *Down by law*; la apuesta por la luz suave de Philippe Rousselot en *Las amistades peligrosas*; la facilidad para sacar partido fotográfico a los decorados naturales de Christopher Doyle en sus colaboraciones con Wong Kar Wai como *In the mood for love*, etc.

#### ¿Cómo fue tu primera película?

Mi primer largometraje, *Cadáveres para el lunes*, fue prácticamente sin presupuesto, rodado en dos semanas y con cuatro cuarzos. Considero que *Susanna* fue mi primer largometraje en condiciones normales. El director, Antonio Chavarrías, confió en mí a pesar de mi juventud y mi inexperiencia. Fue un rodaje inolvidable porque me sentí muy arropado por todo el equipo.

**“El súper 35 procuro trabajar sin ir al límite de las ópticas porque ese foco extra en el negativo ayudará a compensar la pérdida de definición que se produce en la postproducción”**

#### En ese dilema cine versus HD. ¿Qué nos puedes contar acerca de estos dos formatos?

Cada uno tiene una textura diferente. Considero que la respuesta del color y la latitud de exposición del cine es ahora mismo superior al HD. Creo que, al contrario de lo que a menudo se piensa, rodar en cine es más ágil que en HD. Yo trabajo mucho la luz y el encuadre desde el

**“Es mejor adquirir primero una formación en cualquier ámbito –bellas artes, comunicación audiovisual, historia, periodismo...– y luego matricularse en una escuela de cine, algo que considero como una especialización”**

visor de cámara por eso se me hace complicado e incomodo trabajar con el visor electrónico de vídeo. En HD es complicado rodar a alta velocidad y obtener una profundidad de campo similar a la del cine. Creo que nos encontramos en una fase de transición hacia la definitiva implantación del HD para la captación de las imágenes y para la proyección; pero creo que a la alta definición aún le falta adaptarse a la forma de trabajar del entorno cinematográfico.

#### ¿Qué ventajas e inconvenientes tienen para ti la digitalización y el etalonaje digital, respectivamente? ¿Y el laboratorio fotoquímico?

Para mí la mayor ventaja de la digitalización es poder resolver en un mismo etalonaje la corrección para pantalla de cine y la corrección para vídeo. En el etalonaje digital disponemos de herramientas como las correcciones dinámicas, las máscaras y ciertas correcciones de color imposibles de realizar en el etalonaje tradicional. Sin embargo, a día de hoy, creo que el resultado de una copia de negativo convenientemente corregida es superior a una copia extraída de una digitalización. La digitalización se ha impuesto por practicidad y será más efectiva cuando se implante la proyección digital. Pero creo que las imágenes captadas en película son el mejor punto de partida para el posterior proceso digital.

#### En cuanto a nuevas cámaras, caso de la Red One, D-20, Genesis, F23... ¿Has trabajado con alguna de ellas? En concreto, ¿qué opinas de la Red One? ¿Adónde crees que llegaremos en este campo?

He probado alguna de ellas en publicidad pero no he rodado ningún largometraje que es donde en realidad se puede poner a prueba un equipo. Es una ventaja que tengan montura PL para ópticas de cine y que la captación del fotograma sea progresivo. La D21 incorpora un visor óptico y una mejor adaptación a los accesorios de cine que creo que marcará la diferencia. Son cámaras complicadas de “afinar” y considero que son prototipos que seguirán evolucionando hacia su implantación definitiva.

#### Dentro de todo el material básico de rodaje –lucos, filtros, etc.–, ¿qué resulta imprescindible en tus filmaciones?

Depende de las características y el presupuesto de cada proyecto. El material debe adaptarse a las necesidades de la película. Por tener el material más nuevo y caro del mercado no conseguirás una mejor fotografía. Las restricciones presupuestarias agudizan el ingenio y, a veces, consigues resultados sorprendentes, pero lo más apropiado es disponer del material adecuado. Es básico trabajar conjuntamente con el gaffer para poder resolver las situaciones complicadas de luz. Asimismo es importante coordinar la planificación con producción para no retrasar el rodaje y permitir que la jornada sea lo mas efectiva posible. A veces un equipo más potente de iluminación simplifica el planteamiento lumínico y acaba mejorando la efectividad del rodaje. Confío muchísimo en mis ayudantes de cámara para las pruebas en preproducción y para la organización del material de cámara.

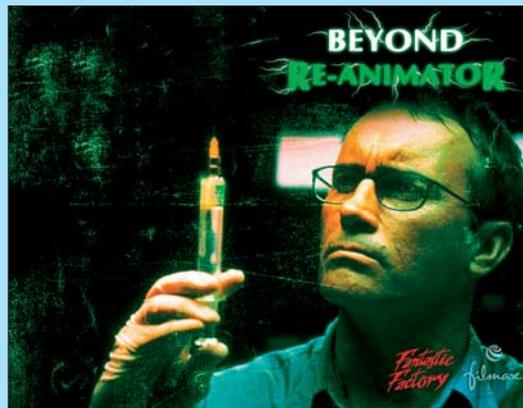
#### ¿Tienes predilección por alguna óptica o emulsión en particular?

Intento conseguir la textura visual más apropiada para cada proyecto. Es importante conocer y coincidir con la

en Technicolor Londres con la lógica perdida de definición. Ahora recomendaría una digitalización para poder controlar mejor el etalonaje de la película. Rodé con diafragmas más cerrados de lo que en mí es habitual para intentar compensar la pérdida de definición en el proceso óptico y sobreexpose la película dos tercios para tener un negativo más cómodo con el que etalonar.

#### Beyond Re-Animator (2002)

Es la secuela de una película de terror de serie B de los años 80 que tuvo mucho éxito,



por eso el estilo básico de la película venía muy condicionado de antemano. El director, Bryan Yuzna, que es muy fan de Harryhausen y de los efectos especiales con animatronics, le quiso dar a la película un estilo más actual y confiamos más en los efectos digitales. Fue



como un master en efectos especiales y maquillaje. Me permití licencias con la luz imposibles de aplicar a un proyecto más naturalista. Utilicé las ópticas Zeiss porque buscaba un contraste y un recorte muy definido.

**El lápiz del carpintero (2001)**



Es una adaptación de la novela de Manuel Rivas. A pesar de ser una película de época sobre la guerra civil tenía un componente poético e imaginario que la hacía muy atractiva visualmente. Fue complicado definir cómo materializar esos episodios poéticos;

llegamos a la decisión de combinar complicados efectos de luz, como el de la sombra del patio de la cárcel, y utilizar herramientas de postproducción digital para alterar la textura de una manera radical. Utilicé filtros black promist para suavizar algunas secuencias y que contrastasen con las secuencias rodadas sin filtraje en el interior de la cárcel. Al rodar en Galicia con un tiempo muy variable teníamos que ir adaptándonos a las circunstancias lo mejor que podíamos; en exteriores utilicé grandes palios de grid cloth para unificar el contraste y prever cambios meteorológicos.

Rodé casi toda la película con 500 asa, a veces con bastante difusión e intentando matizar los colores. Al final del largometraje hay un salto narrativo hacia el presente y entonces hice un cambio de emulsión a 100 asa, incluso en los exteriores noche, para crear una imagen más realista por contraste con el resto de la película. Para crear esa imagen de hiperrealidad potencié los colores más puros con ayuda de gelatinas.

Debo destacar el impresionante trabajo del director artístico de la película, Juan Pedro de Gaspar, y la confianza que depositó en mí el director Antón Reixa.



intención estética del director de la película. Las pruebas ayudan a concretar esa idea en la pantalla antes de iniciar el rodaje. Es básico estar completamente de acuerdo con el director y el productor a cerca del formato de la película, sea súper 16mm, HD, 1,85 o Scope. Insisto en que tanto el director como el productor deben apoyar esta decisión dadas las distintas características y necesidades de cada formato.

Es importante que todo el mundo conozca las implicaciones a nivel técnico y de postproducción de cada formato. Muy a menudo puede producirse una pérdida de calidad durante el proceso que repercutirá en la calidad del producto final. He rodado muchas películas para televisión y algún documental en súper 16mm y a pesar del diminuto negativo utilizado creo que tiene una textura especial muy adecuada para TV, gracias a que los modernos telecines ayudan a sacarle todo el partido. Sin embargo creo que es desaconsejable utilizar el súper 16 para hinchar a 35, con el argumento de la movilidad de las cámaras de 16, a menos que se busque un grano y una estética muy determinadas.

**“Me gusta utilizar tungsteno porque me permite controlar el color a medida que avanza el día, va cambiando la temperatura de color y puedo ir compensando con el filtraje”**

Uno de los formatos que más me gusta, por las posibilidades de composición del panorámico y la calidad obtenida al utilizar todo el fotograma, es el Cinemascope. Requiere un poco más de luz para poder trabajar las ópticas con diafragmas más cerrados y eso lo hace un poco más laborioso pero creo que el resultado vale la pena.

El súper 35 también procuro trabajarlo sin ir al límite de las ópticas porque ese foco extra en el negativo ayudará a compensar la pérdida de definición que se produce en la postproducción. He realizado el paso intermedio de súper 35 a scope tanto en digital como en óptico y la pérdida de calidad es importante pero si el negativo está bien expuesto el resultado puede ser más que aceptable. Actualmente recomendaría digitalizar el negativo ya que

te permite un mayor control de la corrección. De todas formas creo que es una lástima que el súper 35 se haya impuesto como formato panorámico en detrimento del cinemascope. Tengo curiosidad por rodar en tres perforaciones en formato 1,85:1. Ahorra el 25% de negativo, los chasis duran más tiempo, el coste de negativo y del revelado es el mismo que en cuatro perforaciones pero consigues un 25% más de material, y cada fotograma tiene más información; ruedas con ópticas esféricas y lo único que necesitas es una cámara con el movimiento modificado para tres perforaciones. Es imprescindible digitalizar el negativo. En cuanto a película, soy bastante fiel a utilizar emulsiones de tungsteno, el 200 asa en escenas de día y 500 de noche. Es una combinación que me funciona bien. No suelo forzar si no es necesario, prefiero trabajar un poco más la luz y tener un negativo más consistente. Me gusta utilizar tungsteno porque me permite controlar el color a medida que avanza el día, va cambiando la temperatura de color y puedo ir compensando con el filtraje. Utilizo a menudo las ópticas Cooke S4 porque me parecen más agradables para

**“No suelo forzar si no es necesario, prefiero trabajar un poco más la luz y tener un negativo más consistente”**

retratar a los actores, son algo más cálidas y un poco más suaves sin perder contraste y muy consistentes con los contraluces. He utilizado ópticas Zeiss cuando he necesitado un foco, un contraste y un recorte muy acusados pero prefiero utilizar normalmente las Cooke.

**En el capítulo de preproducción, ¿qué importancia concedes a esta fase y cómo valoras su papel en el resultado final de tu trabajo?**

Es básico poder realizar una preproducción lo más completa posible. Es imprescindible localizar los decorados de la película con el director, el ayudante de dirección, el jefe de producción, el director artístico, el gaffer y el jefe de maquinistas. Una buena planificación ayuda a coordinar la logística del rodaje. La preproducción debe definir todos los elementos necesarios para la filmación. Intento ayudar a construir, junto al ayudante

de dirección, un plan de rodaje realista que refleje mis necesidades a nivel de luz, especialmente en exteriores cuando dependes de la posición del sol y de las horas de luz. Es importante procurar que las necesidades fotográficas armonicen con el resto de necesidades del rodaje.

Solo con una buena preproducción es posible solucionar los problemas imprevistos que surgen en el día a día del rodaje

**Normalmente hacen falta las pruebas fotográficas, por un lado, las pruebas generales que establecen la estética final de la película y, por otro, las específicas para un efecto o look concreto de una determinada secuencia. ¿Podrías explicarnos qué pruebas sueles realizar en función de la especificidad del trabajo?**

Siempre realizo un test de latitud de exposición y una cuña sensitométrica de las emulsiones con las que voy a trabajar. Es como un punto de partida para conocer mejor la película, el laboratorio, el revelado y los valores de positivado. A partir de ahí confecciono una lista de pruebas mas específica para cada película. Es importante que el director apruebe el resultado de esas pruebas en proyección. Es básico rodar este

tipo de pruebas cuando se trata de una película con muchos efectos especiales. Las pruebas ayudan a definir cuáles son las mejores soluciones técnicas y pueden ahorrar dinero y sorpresas en la postproducción. Asimismo es muy importante poder probar maquillajes especiales, en particular cuando se trata de una película de terror, y poder probar el vestuario si se trata de una película de época.

**“Yo trabajo mucho la luz y el encuadre desde el visor de cámara por eso se me hace complicado e incomodo trabajar con el visor electrónico de vídeo”**

En general es bueno, y no siempre es posible, poder rodar con los actores maquillados y caracterizados antes de iniciar el rodaje de la película para poder modificar algún aspecto del personaje si es necesario. Intento rodar el máximo de pruebas posible en el entorno real de rodaje, sea decorado o localización natural, para reproducir las condiciones de luz, color, texturas, etc. que nos encontraremos en el mismo. Es primordial probar los procesos de laboratorio especiales como el subrevelado, el forzado o el sin blanqueo si se quieren aplicar a la película. También es importante probar los trajes y ópticas especiales así como los trucajes hechos en cámara que por desgracia se han ido perdiendo en favor de los efectos digitales.

**¿Cómo es tu participación en la elaboración del guión técnico?**

Cada director tiene su método de trabajo pero es básico reunirse para determinar el lenguaje de la película. Una planificación lo más detallada posible permite sacarle más partido a la jornada de rodaje. Es muy cómodo confeccionar una lista de planos con su ubicación en una planta del decorado, para determinar junto al ayudante de dirección el orden de rodaje. En el caso de una secuencia de efectos especiales o de acción es práctico tener un storyboard además de la lista de planos y de la planta.

Se tarda un poco más de tiempo en crear con la luz una ambientación más general del decorado al inicio de la jornada y a medida que avanza el rodaje se retoca lo más rápidamente posible cada plano para intentar no cortar la energía de los actores. En situaciones de luz día intento iluminar el decorado desde fuera para permitir al máximo el libre movimiento de los personajes, pero dependiendo del decorado no siempre es posible.

Planificar el lenguaje de la película junto al director, aparte de confeccionar la lista de planos, significa diseñar la filosofía, la gramática que queremos utilizar para contar la historia, es decir, cómo queremos retratar a los actores y cómo queremos enseñar las localizaciones, los espacios en donde va a transcurrir esa historia. La puesta en escena que el director crea junto a los actores determinará el lenguaje y la planificación de la película. Por eso es muy importante poder asistir a los ensayos, si es posible con un visor o con una pequeña cámara de vídeo, y comprobar que la planificación que se ha hecho sobre el papel funciona en realidad.

**“Para mí es muy importante que no haya planos que ‘salten’ al ver la proyección, planos que parece que no pertenezcan a la película; me preocupa la continuidad tanto de luz como de cámara”**

A veces, según el director, más importante que una planificación detallada es llegar a definir un esquema básico del lenguaje cinematográfico. Es decir, decidir si habrá mucho movimiento de cámara y qué tipo de movimiento, o si se utilizarán encuadres estáticos y muy medidos; si se utilizará el plano secuencia o se prefiere trabajar con dos cámaras para tener más planos de montaje; si se trabajará con angulares cerca de los actores para enseñar su entorno o, por el contrario, se potenciará el uso de teleobjetivos para desenfocar los fondos y destacar a los personajes; o una combinación de ambas técnicas. Este planteamiento del lenguaje es importante compartirlo con el director artístico para que pueda diseñar el decorado a favor de esa planificación y, asimismo, con el ayudante de dirección para que pueda distribuir y potenciar mejor el plan de rodaje.

Pero también es importante dejar fluir la improvisación de los actores y el director en rodaje y no cerrarse en una planificación preestablecida. Una vez en el set, con los actores caracterizados y con el decorado

### La Isla del holandés (2000)

Este es otro caso de película de época pero con un planteamiento más simple y menos efectista que el anterior. La fotografía es más limpia, intenta reflejar la pureza y la brillantez de la luz de Ibiza y Formentera. Utilicé el zoom, un Cooke 20-100, para suavizar y matizar la dureza de la luz del Mediterráneo y conseguir una imagen más estilizada. No suelo utilizar el zoom en mis proyectos pero en este caso resultó muy práctico para suavizar la imagen y ayudó a agilizar el encuadre y la puesta en escena. La referencia visual más importante de Sigfrid Monleon para la película era los maravillosos encuadres y los planos secuencia de *Stromboli*, de Roberto Rossellini.

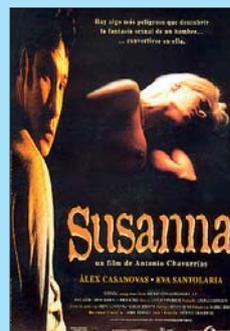
### Krámpack (1999)

Es mi primera colaboración con Cesc Gay. Teníamos el reto de convertir un rodaje en pleno invierno en una luminosa película de playa y verano. El tratamiento visual de la película es muy naturalista para poder transmitir la intimista interpretación de los actores.

### Me llamo Sara (1997)

Dirigida por Dolors Payás, es una película que, dentro de su cotidianidad y naturalidad, es más dura de lo que parece. Para reflejar ciertos estados de ánimo utilizamos la cámara en mano que transmite una energía muy inquietante.

### Susanna (1995)



Adopté ciertas soluciones estéticas bastante arriesgadas para ser mi primer largometraje, dirigido por Antonio Chavarrías. Utilicé el filtro Ultracon para controlar el contraste de distintas secuencias. Forcé algunos exteriores noche para rodar casi a pelo con la luz existente en las calles de casco antiguo de Barcelona. Utilicé la gelatina Straw en todos los HMIs para rebajar su tono azulado y utilicé gelatinas de colores muy saturados en algunos decorados.



director Enric Folch, se pueden conseguir productos muy dignos y exportables al mercado televisivo. El súper 16 es menos permisible con los errores que el 35 mm, por eso es importante trabajar mucho la luz y mirar cada fotograma.

## Tempus Fugit

Es una Tv movie que, sin las pretensiones ni el presupuesto de un

largometraje, consigue ser una pequeña película muy redonda. La mayoría de efectos especiales están hechos en cámara. Fue estrenada con gran éxito en multitud de festivales, demostrando que con una buena preparación y perseverancia, como la del



Yo lo suelo subexponer entre 2/3 y 1 diafragma para luego tener margen en el telecine. Últimamente han mejorado las cosas para el súper 16mm gracias a los telecines a HD. Con el 16 mm suelo trabajar la luz un poco más dura para recortar mejor los personajes y obtener una sensación de más profundidad.

## Resto de la filmografía

- *Peor imposible* (2001) David Blanco y Jorge Semprún
- *Confidencias* (1996) Gaspar Saludes y Josep Guirao
- *Cadáveres para el lunes* (1993) Joaquín Torres



ambientado e iluminado, surge la magia que hay que seguir y aprovechar.

**¿Crees que un director de fotografía ha de tener alguna cualidad específica? O por el contrario, un director de fotografía nunca debería ser...**

Debe amar el cine y tener ganas de seguir aprendiendo con cada proyecto. Debe saber trabajar en equipo y liderarlo pero hay que ser sincero y reconocer los errores, así como aceptar humildemente las sugerencias que puedan aportar otros miembros del equipo. Hay que saber administrar las energías para resistir la duración de la preparación y el rodaje sin quemarse y sin perder el entusiasmo por el proyecto.

**¿Te gusta plantear los proyectos trabajando con referencias visuales?**

Una referencia visual ayuda a enriquecer el vocabulario común y fomenta la discusión sobre el estilo de la película con el director y el director artístico. Es bueno llegar a consensuar referencias que interesan y también descartar caminos que no interesan. Es importante encontrar el estilo visual propio de cada película sin pretender copiar el look de otra película que se ha conseguido a partir de otro guión, otra sensibilidad y otro presupuesto. Me gusta buscar referencias visuales, además de en el cine, en la pintura y en la fotografía. A veces una obra de arte o una fotografía pueden darnos pistas sobre el color, la textura, la composición o el encuadre del estilo que perseguimos para la película.

**¿Cómo trabajas el color?**

Procuro trabajar en estrecha colaboración con el departamento de arte y con vestuario. A veces es el director artístico quien define con mayor exactitud la paleta de color por la que debemos movernos. Si se construyen decorados es más fácil tener control del color y de la luz en general. Pero a menudo es difícil intervenir en los decorados naturales para poder diseñarlos mejor.

**“Reconozco en mis trabajos una tendencia a utilizar la luz suave y direccional, muy difícil de controlar pero muy agradable para fotografiar a los personajes”**

Como he comentado anteriormente, prefiero trabajar con emulsiones de tungsteno equilibradas para 3200 grados de temperatura de color, incluso con luz de día, y modificar el filtraje en cámara con el 85, el 81EF y el LLD a lo largo de la jornada de rodaje para ir compensando el color de la luz existente. Las pruebas ayudan a definir el tono de la película.

**¿Cuál es el tipo de cine con el que te sientes más identificado?**

Más que un tipo de cine en particular me gusta contar una buena historia. Es decir que el guión funcione y que la forma de narrarlo sea con un lenguaje interesante. He rodado películas para cine y televisión

de distintos géneros como drama, comedia, época o terror y he intentado siempre disfrutar al máximo con las peculiaridades de cada proyecto.

**¿Cómo definirías tu estilo fotográfico?**

No creo que tenga un estilo definido, prefiero ser polivalente para poder afrontar distintos proyectos. Con el tiempo adquieres experiencia para resolver diferentes situaciones pero intento plantearme cada película con la mayor frescura posible, dejando que el guión y el director me lleven hacia el estilo más sugerente sin premeditaciones ni corsés técnicos. Es evidente que hay que defender ese estilo y ser coherente a lo largo de la película. Para mí es muy importante que no haya planos que “salten” al ver la proyección, planos que parece que no pertenezcan a la película; me preocupa la continuidad tanto de luz como de cámara. Hay que intentar ser constante con el planteamiento narrativo y lumínico para que la película fluya de un plano al siguiente durante toda la proyección.

A menudo aplico soluciones en la iluminación, que antes resolvía de manera diferente. Ahora utilizo menos la luz de relleno o trabajo cada vez con menos fuentes de luz y lo hago inconscientemente llevado por las necesidades fotográficas de cada proyecto. Pero sí reconozco en mis trabajos una tendencia a utilizar la luz suave y direccional, muy difícil de controlar pero muy agradable para fotografiar a los personajes.