



AMOR EN SU PUNTO: COMEDIA ROMÁNTICA CON MALA LECHE

AUTORA: MINA V. ALBERT

Tras su paso por la Berlinale y el Festival de Málaga, la pareja de directores Teresa de Pelegrí y Dominic Harari acaban de estrenar la coproducción España-Irlanda *Amor en su punto* (*The food guide to love*). Para fotografiar esta comedia romántica rodada en Dublín, los directores han recurrido al director de fotografía Andreu Rebés.

Amor en su punto cuenta la historia de Oliver (Richard Coyle), un crítico gastronómico de Dublín enamorado de las tapas españolas que conoce a Bibiana (Leonor Watling), una comisaria de arte española comprometida políticamente con la que no tiene nada en común. Amor, comida, política y arte se mezclan en esta comedia romántica ambientada en Dublín.

Andreu Rebés ha fotografiado casi todos los largometrajes de Cesc Gay, incluida esa obra maestra llamada *En la ciudad*, por lo que nos entusiasmaba saber cómo se había aproximado a esta comedia con un toque bastante más *mainstream* de lo que nos tiene acostumbrados. **¿Cómo has contactado y trabajado simultáneamente con los dos directores?** Teresa y Dominic me pasaron el guión, era una comedia romántica con bastante chispa y una 'mala leche' interesante. Nunca había

trabajado con dos directores y ha estado muy bien, ellos se ponen de acuerdo y luego comunican lo que quieren; uno trabaja más con los actores y el otro se vuelca más al tema técnico, pero ambos tienen las cosas muy claras. **¿Y qué te comunicaron al respecto de este proyecto?** La mayor referencia con que trabajé fue 500 días juntos, de la que salieron dos ideas muy claras: la primera, que íbamos a apostar por el formato 2,35:1, ya que íbamos a rodar varios

planos secuencia donde tendríamos a los dos personajes en cuadro. La productora nos apoyó en este sentido. Por otro lado, querían un *look* elegante, moderno, brillante y con contraste, y con cierto color; querían huir del naturalismo. De este modo, ya se marcaban las premisas en dirección artística en cuanto al color que iba a tener la película, así como también en el etalonaje, donde le dimos un poco más saturación de lo que yo acostumbro a dar.

¿Qué tal ha sido rodar en Dublín?

En Dublín llueve, sale el sol y vuelve a nublarse dentro del mismo día, lo cual era muy complicado para mantener la continuidad en exteriores. Nos costó por ejemplo en la secuencia final en el zoo, que era muy larga. Por tanto, había que tomar decisiones sobre la marcha. A mí me recordó mucho a Galicia. Mi conclusión es que hay que ir con lo que te encuentras, no pretendas hacer algo luminoso si no es así, o al contrario. Así que apostamos por exterior nublado en las secuencias largas.

¿Con qué cámara has rodado?

Rodé con Alexa y ópticas UltraPrime. Hicimos pruebas con el Gemini para grabar en ArriRaw, pero finalmente no pudimos, porque no teníamos claro el *workflow*: rodábamos en Dublín, pero se mandaba todo a Madrid para hacer tanto el montaje como la postproducción. Como la cámara también va muy bien con el ProRes 444 en LogC nos quedamos con eso. El material se mandaba desde Egg, una casa de postproducción dublinesa, a Deluxe Madrid.

¿Cómo se rodó la escena de la 'batalla' en la cocina?

Él lleva un iPhone con el que graba a Leonor Watling, y se rodó exactamente así, operaba el actor y grababa con ese iPhone, ya que temíamos que si lo hacía hecho yo quedaría 'demasiado bien'.

« Había dos ideas claras: el *scope*, y buscar un *look* elegante, moderno, brillante y con contraste, y con cierto color; querían huir del naturalismo.

¿Y la escena del restaurante en la oscuridad al que van a cenar, donde no vemos nada?

Se rodó realmente en total oscuridad para que los actores sintieran lo que ocurría. Grabamos con una cámara térmica, con la que teníamos que hacer un Dolly, pero no había marcas, ya que estábamos todos a ciegas excepto yo que estaba en la cámara térmica y el camarero, que llevaba también unas gafas específicas. Hay un fabricante, Flir, a quien pertenece la más potente de las cámaras térmicas, y que se utiliza en temas industriales. Lo único que hicimos fue tocar un poco el foco, ya que no nos gustó el resultado que daba, porque si enfocabas completamente al actor se veía la calavera, así que decidimos 'romper' un poco el foco para suavizarlo, y en postproducción potenciamos el color.

¿Has rodado con alguna otra cámara?

Rodamos una secuencia en preproducción con una Red a cámara lenta cuando Leonor se constipa al acudir a una exposición en la que aparece Mariela Besuievsky, la productora, a cámara lenta, en lo que es un homenaje a los vídeos de Bill Viola.

¿Cómo gestionabas el material?

Nos hicimos nuestra propia LUT con la Alexa para mandar un material muy suave a montaje para que pudieran ver bien todas las tomas a la hora de montar. Ésta es mi primera película de las rodadas en digital en la que el *workflow* de todo el equipo ha funcionado mejor. He tenido un gran equi-

po donde también había un DIT. Íbamos además con dos cámaras, yo operaba la cámara A y en secuencias con conversaciones largas a veces se usaba también la B. Nuria Roldós es una fantástica operadora que vive en Dublín y fue quien llevó la segunda cámara.

¿Cómo planteaste los flashbacks en los que vemos al protagonista, Oliver, de niño?

Es la parte que más me gusta a nivel fotográfico. Llegamos a un consenso de hacerlo con humo, con un poco de difusión. En el *flashback* en el que siendo niño, el personaje está en un bar de Sevilla de interior día donde descubre las tapas, esto se rodó con tungsteno, ya que me pareció que daba una luz más cálida que recordaba más a Sevilla. Estos *flashbacks* los tocamos en etalonaje, le dimos difusión a las luces altas, sin afectar tanto a los negros, algo parecido a lo que han hecho los Coen en su última película, pero no tan exagerado. Yo, como llevo muchos años con el negativo, tengo el 'vicio' de intentar que toda la información que le quieras dar a la película esté ya en el negativo, al contrario del actual concepto de 'fix it in post'.

¿Hay alguna escena que recuerdes con mayor complicación?

La secuencia en la exposición de Goya. Fue complicado. Ellos querían un mar de fotos de Goya y los actores entre medio. Pero para hacer las diapositivas de los cuadros se debía usar retroiluminación, de modo que los proyectores se lanzaban por detrás y se veían muy bien los cuadros, pero no a los actores. Así que hubo que iluminar muy puntualmente a los actores sin contaminar las telas proyectadas. El director artístico, Tom McCullagh, colaboró muy bien con las necesidades de fotografía, y también el gaffer, Louis Conroy, que es una leyenda en Dublín, se bromea con que ha trabajado en todas las películas. Otra de las dificultades era que, por exigencias de producción, teníamos que rodar todos los interiores noches de día. Eso significaba bloquear toda la luz exterior, con todo lo que conlleva. Los exteriores noche sí fueron de noche, pero solo teníamos dos horas para rodar, de 22 a 24hrs.

» La escena de la 'batalla' de la cocina, en la que el actor es quien graba la escena con el iPhone, buscando la naturalidad de la grabación. Fotograma.

