A propósito del rodaje de "Nubes de verano"



Nubes de Verano, una película dirigida por Felipe Vega y producida por Tornasol/ Messidor films, muestra la vida de una pareja que, durante sus vacaciones en el Baix Empórda, ve como la duda de la infidelidad hace su aparición de la mano de un anticuario de Calella. La película ha sido rodada en exteriores e interiores naturales por el director de fotografía Alfonso Parra (AEC), colaborador de Felipe Vega en anteriores proyectos.
Jesús Solera: Bueno, empecemos por el principio, ¿Cómo os planteasteis la fotografía de la película Felipe Vega y tu? ¿Tuvistéis algún referente cinematográfico o pictórico?
Alfonso Parra: tuvimos pocas conversaciones concretas porque hemos trabajado juntos en unas cuantas producciones y tenemos una forma de ver el cine parecida, con algunos referentes comunes: aquellos que se acercan a la realidad básicamente desde el instante, con una intervención mínima por parte del que mira, aun siendo éste determinante. Esto, que lo habíamos aplicado ya en el documental, era el planteamiento de base para la película.

JS: Entonces han sido conversaciones que han ido surgiendo de una forma espontánea a lo largo del tiempo.

AP: Claro, en los años que hemos trabajado juntos, todo eso se ha ido cimentando y teníamos claro que queríamos acercarnos a la película de una forma documental. Pero esto no quiere decir echarse la cámara al hombro y rodarlo de cualquier manera sino en el sentido de que la cámara y el que mira no se ven; como si en las situaciones que se desarrollan entre las parejas, en los bares, en restaurantes, en las calles... hubiéramos puesto la cámara allí en ese instante, como si ésta hubiera entrado en sus vidas y no se hubiera dado cuenta.

JS: La desaparición del director, por tanto. Aunque luego esto no es cierto.
AP: Si, absolutamente. Era como si, de cara al espectador, nosotros no existiéramos. Un documental casi perfecto.

JS: Me imagino que fue Felipe Vega quien eligió el lugar para rodar, en este caso el Mediterráneo. ¿Sabes por qué eligió el Mediterráneo y no otro sitio?

AP: Primero porque toda la película transcurre en el periodo vacacional de la pareja, y obviamente, había que buscar un sitio que sugiriese esto. Entonces nada mejor que el mar, la playa y el sol. Y el Mediterráneo es un sitio que él conoce muy bien y le pareció oportuno situar allí la historia.

JS: Bueno, te digo esto porque la luz mediterránea es muy especial, entonces ¿se podría haber rodado en el Algarve, por ejemplo, o en las playas gallegas?

AP: Si, se podría haber rodado allí.

JS: ¿ Y hubiera cambiado mucho?

AP: Visualmente sí, hubiera sido otra película porque no sólo la luz es distinta, también los paisajes, los colores y los lugares.

JS: Pero, ¿hubiera cambiado en relación con lo que se cuenta?

AP: Yo sigo pensando que la condición visual de la película es inseparable de lo que cuenta. Felipe hizo un planteamiento muy interesante de la fotografía de esta película; quería que captásemos la luz mediterránea como es. Que el espectador viera la luz de la película natural, que no quiere decir sino que se parezca mucho a como uno la ve o siente en la realidad. Y que eso fuera constante en toda la película, de manera que las dudas que surgen en la pareja de supuesta infidelidad, fuera casi una contradicción con lo que visualmente se esta expresando: esa sensación de vacaciones, de playa, de mar, de luz.. Esto se contrapone con las sombras emocionales que se generan en la relación entre los personajes. A mí me pareció esta propuesta interesantísima.



Con la luz mediterránea no existe la sombra negra, sino una "sombra iluminada"

JS: Será curioso ver el resultado de cómo habéis visto esta luz dos personas que no sois mediterráneas. Si la habéis visto desde dentro o desde fuera. Lo habitual es esto último, te lo puedo decir porque soy mediterráneo.

AP: Si, será muy interesante. Porque ver es cuestión que nos sólo está en los ojos, sino también en el cerebro, en los oídos, en el olor... Así, lo primero que hice cuando llegue allí fue dejarme envolver no sólo por la luz sino por la atmósfera. Tenía, no obstante dos guías, Sorolla y Pla. Cómo refleja Sorolla la luz mediterránea: sus sombras están llenas de luz en sí misma. Y por otro lado las descripciones que hacía Pla de la luz de Calella y de Palafruguells donde el vivía, cuando dice por ejemplo que en verano "esa luz se pone entre ceja y ceja y causa como una ofuscación"; esta frase determina la condición fotográfica de la película; he vivido allí dos meses y llega un momento en que el calor es tan grande y hay tanta luz que genera cierta ofuscación. Con estos referentes y una vez allí, intente sentir y luego racionalizar todo eso para poder acercarme técnicamente a la fotografía de esa parte del Mediterráneo. El elemento determinante es que la luz esta en todas partes. De hecho tienes a veces la impresión de que no es el sol el que ilumina sino que son los propios objetos los que tienen luz: el mar, la playa, la arena, el verde de los pinos, los blancos de las casas... Lo que decía de Sorolla: parece que la luz emana de los propios objetos. Y lo hace además en una atmósfera húmeda, dando la sensación de que la luz está también en el aire, y eso hace que las sombras tengan muchísima luz. Las sombras no son ausencia de luz, sino de un poquito menos de luz. Además hay otra cosa importante, la luz es "amarilla". De todo esto hice una composición de lugar para plasmarlo en emulsión fotográfica. Siempre con la idea de hacer una imagen visualmente atractiva pero que acabara siendo de alguna manera ofuscante porque tiene que reflejar también lo que ocurre a los personajes, sin que sea notorio.

JS: Has hablado de un sombra ?iluminada?, no existe la sombra negra. Esta es una de las características de la luz mediterránea, pero para mi hay otra fundamental que es el brillo. Brillo que está en todas partes, en las olas del mar, en el envés de las hojas de los árboles...

AP: Más que brillo lo llamaría reverberación; hay una extensión puntual de la luz mas allá de las formas que tiene que ver con la atmósfera húmeda de la que hemos hablado, que produce esa reverberación que no sé si es tanto el brillo puntual que tu dices o un brillo general de todo el conjunto. Pero que no es uniforme sino que hay cosas que brillan más que otras, que reverberan más que otras. Esto se ve también en los cuadros de Sorolla, los blancos de los vestidos de las señoras por la playa tienen una reverberación de luz que ni tiene el cuerpo del chaval que está tumbado en la arena bañado por el agua. Para mi era importante reproducir esa sensación en la emulsión fotográfica. Opté por varias soluciones que juntas conseguían ese efecto. Pero la principal era sobreexponer las altas luces, que adquieren una presencia, una fuerza que no tendrían de otra manera y además lo apoyaba con filtros Promist que

rompen un poco la forma, sobre todo en los blancos, y extienden la luz más allá del contorno que lo delimita. Con eso, creo, que conseguimos cierta condición reverberante de la luz.

JS: Me has explicado cómo resolviste técnicamente esta reverberación, pero ¿cómo resolviste las sombras de las que hablábamos?

AP: A base de iluminar mucho las sombras, sobre todo en exteriores que es donde más difícilmente se controla. He rebajado mucho las relaciones de contraste, de 2:1 y menos. En interiores, que se controla más, lo que he hecho es hacer luz sin sombras porque me parecía importante que hubiera una continuidad entre el exterior y el interior, y no una ruptura, aunque sí una diferencia. Me agrada mucho la sensación de estar bajo el sol y cuando entras en un interior de repente sentir el frescor. La primera impresión es la oscuridad, que no es sino penumbra muy clara pero que por contraste con el exterior te da una sensación de paz, de apaciguamiento, de tranquilidad. Para mantener esta sensación subexpuse la emulsión, para luego positivando más bajo de lo normal conseguir una suavidad en la oscuridad, y al mismo tiempo, iluminando,con detalle suficiente en las sombras, de forma que la sensación final en los espacios fuera una luz con sombras con cierto grado de oscuridad, y al mismo tiempo iluminando, con detalle suficiente en las sombras, , espacios más apacibles, por decirlo así siempre en contraste con el exterior. Hay, sin embargo, interiores-día, como la papelería donde trabaja la chica, donde la luz fluorescente esta encendida y por una puerta entra la luz natural. He querido respetar esa sensación un poco artificial que tiene los espacios que no están iluminados sólo por la luz natural. En el caso de la masía alquilada por la pareja es distinto: de día hay sólo luz natural.



Para conseguir una sensación de tranquilidad en interiores, el contraste con el exterior se subexpuso la emulsión, para luego positivando más bajo de lo normal conseguir una suavidad en la oscuridad, y al mismo tiempo, iluminando con detalle suficiente en las sombras, de forma que la sensación final en los espacios fuera una luz sin sombras con cierto grado de oscuridad.

JS: Y en exteriores, cuando hablamos de "DIA" ¿ a qué horas has trabajado?

AP: Hemos trabajado prácticamente en todas las horas del día, las que ha fijado producción lógicamente, pero en éste caso me venía muy bien porque quería luz fuerte. Ha sido interesante trabajar con el sol muy alto, porque la sensación era muy ofuscante, y, al apoyar con los promist, la sensación general de calor, de bochorno y de luz muy vibrante, creo que la teníamos. Incluso en las secuencias donde la pareja discute y donde hay mucha intensidad dramática, todo se ve. No he querido jugar con los fondos más oscuros para que hubiera una tensión dramática visual, al contrario. De esta forma la agresividad queda en su estado más puro.

JS: Sí, va de acuerdo con lo que es la historia donde lo sentimientos afloran, donde todo sale a la luz.

AP: Esto tiene un riesgo de que las imágenes no tengan profundidad, que queden planas. Porque la sensación de tres dimensiones y de volúmenes se consigue entre otras cosas por la forma en que distribuyes las sombras. Lo que queríamos, tanto en interiores como en exteriores, era caer en el contraste excesivo por que éste, tal y como se utiliza ahora, añade una condición dramática que en esta película está fuera de lugar.

JS: Si hablamos de contraste tenemos que hablar también de la emulsión. Hasta ahora las emulsiones estaban hechas para obtener mucho contraste, es la moda que ha acabado con la fotografía de cine, es la homogeneización absoluta; nosotros ya tuvimos problemas en un rodaje para bajar este contraste. ¿Has encontrado una emulsión que te ayudara a suavizar el contraste?

AP: Hemos usado las emulsiones Fuji de la Serie F que tienen una latitud amplia en el negativo; son emulsiones en general poco contrastadas y con unos colores intensos aunque no excesivamente saturados. Esta diferenciación me parece importante; un color puede ser intenso aunque no excesivamente saturado,. y no tiene porque ser un colorín. Y esto es lo que Felipe quería, que la película fuera vibrante no sólo la luz sino también en los colores, éstos tenían que ser intensos pero sin caer en el cromo que es lo que normalmente sucede, aunque ahora creo que menos, se está pasando de moda. En los últimos años se llevaban coches muy saturados, muy primarios que, además, son lo que mejor saturan y mejor puede reproducir la película. Pero estos colores yo no los quería y creo que Felipe tampoco, porque el colorín se convierte al final en algo irreal y esta película tenía que ser natural.

JS: Entonces con el color ¿se ha trabajado el lenguaje o la estética? Lo normal hoy día es usar el color a nivel puramente estético, sin nada que ver con el lenguaje cinematográfico. Hablábamos antes del espacio, si no tienes tanto apoyo del contraste y las sombras, el color puede ayudar a definir el espacio, aunque ya no se utiliza para

eso. En esta decisión participa tanto el director de fotografía como el director, pero también el director artístico.

AP: Ha sido un trabajo básicamente de Felipe con el director artístico. Ha sido muy sencillo, ya que es una película de verano y se ha procurado que la gente vaya vestida como de verdad iría en la playa, con colores pero no chillones. Es decir, el protagonista de esta película que un medico forense no va a ir de colorines porque el propio personaje no lo pide; lleva camisetas normales como las que podemos llevar tú y yo en la playa; su mujer, que es profesora y pinta acuarelas, normalmente va con trajes ligeros, de lino, de algodón, muy elegante; la única que lleva un poco más de color y de flores es la chica de la papelería pero que tampoco es exagerado, no se ha utilizado nada más allá de lo que no sea real.

JS: Digamos que hay un uso realista, costumbrista del color... No es caprichoso, esteticista.

AP: Esteticista absolutamente no. No hay ninguna apuesta esteticista ni en la luz, ni en el maquillaje, ni en el vestuario, ni en la puesta en escena, ni en la forma en que la cámara se mueve... Tampoco ha habido una búsqueda conceptual del color, simbólica.

JS: Y ¿cómo te has servido de la emulsión para controlar el color?

AP: No me gusta en la mayoría de los casos cambiar de emulsión para interiores-exteriores, noche-día, prefiero usar una sola y trabajarla en una dirección o en otra dependiendo del carácter que haya que darle. Mi primera intención fue utilizar la emulsión de 500D de Fuji pero hice un test también de la 250D y la 500T, y viendo la relación de contrastes que mantiene cada una, la saturación de color, la respuesta a la sobreexposición o subexposición, el control del grano la película, etc., opté por usar la 250D, que se ha mostrado como una película estupenda porque puede manejar la sobre y la subexposición sin problemas, sin generar demasiado grano ni en un caso ni en otro y con una constancia del color en ambos procesos realmente notable. Además, mantiene unos tonos de color, características de las serie F, bastantes suaves, pastel; finalmente positivamos también en Fuji. Los copiones que hemos visto a lo largo de la siete semanas de rodaje confirman un contraste relativamente bajo después de trabajar la sobre y subexposición y del filtraje, y que responde bastante bien a la idea que teníamos. Si bien es cierto que para interiores y exteriores noche normalmente he utilizado la 500T porque la 250D se quedaba un poco corta de sensibilidad a la hora de exponer y he podido confirmar lo que me decían los test: que la 500T tiene más contraste, por lo que tuve que trabajar más con la luz para bajar la relación contraste.

JS: ¿Y los objetivos?

AP: Tenía dos opciones, podía utilizar los Zeiss 2.1 o los Zeiss Ultraluminosos. Aunque ya los conocía, hice un test con ambos y, efectivamente, los ultraluminosos dan un contorno un poco más duro y son un poco más nítidos que los 2.1, pero opté por estos últimos que son más suaves.

JS: Problemas de intensidad de luz no has tenido.

AP: No, sólo en una secuencia de noche en un paseo marítimo que la queríamos sólo con la luz de las farolas; me gustan las desviaciones de color propias de las lámparas de vapor mercurio o de sodio de las calles, pero también quería que la noche tuviera mucha luz de forma que se viera todo,sin penumbras ni contrastes muy altos. De forma que la mayoría de las secuencias noche se iluminaron, respetando esas desviaciones de color que te comento y como excepción rodamos la secuencia del paseo marítimo sin ninguna apoyo teniendo que forzar un punto de diafragma la 500T. El resultado es un incremento del grano, que se hace visible pero no tanto como para resultar molesto.

JS: Siguiendo el color y la luz, ésta cambia mucho en el Mediterráneo. Contaba Nykvist que cuando vino a trabajar aquí lo que más le impresionó era la velocidad a la que cambiaba la luz, algo a lo que el, nórdico, no esta habituado; allí la luz se mantiene estable durante horas. ¿Cómo te han afectado estos cambios al raccord?

AP: Cambia el color de la luz que pasa de mas frío a mas cálido, de más amarillo a menos amarillo, y, por supuesto, los espléndidos atardeceres con los rosas y los salmones espectaculares. Procuraba que cada secuencia se rodara lo más rápidamente posible para tener el menor cambio de luz. Cuando no ha podido ser así, he iluminado mucho las sombras con HMI básicamente, he usado filtros que corrigen temperatura de color para que, por lo menos en los primeros términos que son los que nosotros podíamos manejar, tuviéramos una corrección de color similar en cada plano. He trabajado con filtros Calcolor, Yellows, Salmones, Pail gold... Pero en general no ha hecho falta una excesiva corrección porque las ligeras modificaciones de luz y de color que se han producido se pueden modificar también en el etalonaje. En los atardeceres y amaneceres, aunque hemos hecho pocos, nos hemos encontrado con las prisas y angustias habituales porque cambia la luz.

JS: ¿Y de secuencia a secuencia se van a ver estos cambios de luz naturales?

AP: No, no se van a ver porque he optado, en línea con lo que quería Felipe , por mostrar una condición monótona. Que la luz sea ofuscante en toda la película.



Montse, la maquilladora, propuso que sobre el moreno de los actores hubiera brillo. No es usual que un maquillador proponga que la piel tenga brillos pero intensificó la sensación reverberante de la luz que buscaba en la película

AP: No, no se van a ver porque he optado, en línea con lo que quería Felipe , por mostrar una condición monótona. Que la luz sea ofuscante en toda la película.

JS: No has respetado los cambios reales de la luz. Has creado un fondo de luz, sin darle protagonismo, que es el peligro de estas luces tan bonitas.

AP: Claro, he respetado el sentido de la luz pero no sus transformaciones. Porque creo que no era necesario para la película; al contrario, había que darle un peso a la luz y esta monotonía contribuye a dárselo. El entorno desde el punto de vista de la fotografía tiene que ser agradable de ver, nunca una interferencia. Por eso ésta ha de ser coherente, incluso reiteradamente monótona, de forma que hay una contraposición entre la fotografía que permanece y los sentimientos de los personajes que sobresalen y se van transformando.

JS: ¿Y la piel? ¿Cómo la has tratado? Porque me imagino que estarán todos morenos.

AP: El trabajo fundamental lo ha hecho Montse, la maquilladora. Su propuesta, acertadísima, fue que sobre el moreno de los actores hubiera brillo. No es usual que un maquillador te proponga que la piel tenga brillos pero me pareció que daría la sensación también reverberante de la luz que hablábamos antes. Ha sido un trabajo muy laborioso por parte porque lo ha dejado justo donde esto sucede y si se pasa ese limite ya no funciona. Obviamente el moreno de cada uno de los actores era distinto, con dominantes cobrizas, verdes, azules.. He procurado siempre que la luz que se refleje en los actores en los planos cortos fuera blanca, para que el tono de piel sea natural. La luz que nos llega viene reflejada de todas partes, si al lado hay un árbol la cara esta verde... entonces recurro a telas blancas, palios, esticos, filtros que reflejen luz blanca que es la que viene del cielo y si no la puedo coger del cielo porque quizá es mas fría o cálida, la creo yo reflejándola sobre superficies blancas para darle un tono neutro que la película pueda reproducirlo con una calidad natural. Por ejemplo, en la Masía que la pareja tiene alquilada para vivir, las paredes son de colores tierra,

naranjas; menos lo que se veía en imagen, en el resto puse mucha tela blanca y rellene con pantallas de fluorescencia y aparatos cuando no era suficiente (con lo que levantaba también el nivel de sombras) porque no quería tonos en la piel tan naranjas como la luz que reflejaba las paredes.



Solamente en los planos con cámara-car se ha utilizado el video-assist

JS: ¿Las localizaciones qué importancia han tenido?

AP: Hemos sido muy exigentes en las localizaciones, porque los espacios son determinantes en esta película. Por supuesto depende también de donde coloques la cámara, porque se construye volumen según el objetivo, o cómo fugas las líneas. Se ha hecho casi toda la película con el 40mm excepto algunos planos que hemos rodado con más tele y sólo una o dos veces hemos usado menos del 40mm. Lo mismo que hay un background uniforme creado con luz también lo debe haber a la hora de crear espacios; una lente determinada y la distancia de esa lente respecto a los personajes da la espectador una sensación de espacio. Igualmente mantener un diafragma coherente: todos los exteriores los he trabajado con diafragma de 5.6 y los interiores entre los 2 y 2.8. Con estos diafragma centras la mirada del espectador donde se pone el foco y el fondo se deshace progresivamente. Sin embargo, y como única excepción, en la secuencia de las ruinas de Empúries donde los personajes se pierden el uno al otro, utilizamos profundidades de campo muy grandes, diafragmas de 16, lo que quiere decir que prácticamente todo esta estaba a foco. Se hizo así para que el espectador tuviera que buscar en el espacio y apoyar esa impresión de los personajes que están buscándose. Cuando ellos se encuentran dejamos de usar ese diafragma para volver a centrar la mirada del espectador. Este tipo de trabajo también hace la imagen fotográfica.

JS: Desde luego el desenfoque y la profundidad de campo forman parte fundamental del plano. Pero, ¿de actor a actor no habéis jugado con el desenfoque?

AP: No en general siempre estaban a foco en exteriores y en interiores dábamos prioridad a uno u a otro.

JS: ¿No ha habido una elección?

AP: Se decidía durante el desarrollo de la secuencia, pero como norma, en el plano-contraplano con escorzo de uno de los actores, se rozaba el primer término y el segundo a foco. También ha sido una norma, cuando un actor se acercaba o se alejaba de cámara, no llevarle con el foco sino que fuera lo cogiendo o perdiendo progresivamente. Era importante porque,esto, centra muy bien la mirada del espectador en los actores y ésta es una película de personajes y la mirada tiene que estar sobre ellos. Por eso lo que he contado de las ruinas es importante porque es un salto, una contraposición grande al resto de la película.

JS: Pero, aparte de lo que pide la historia, la humedad en el ambiente impide la nitidez y por tanto invita al desenfoque "rozado", pero al mismo tiempo la intensidad de la luz produce profundidad de campo. ¿Cómo has resuelto esta aparente contradicción?

AP: La sensación de profundidad y nitidez se consigue no sólo con la lente y el diafragma, también con la sobreexposición de la emulsión en el exterior y el uso del filtro polarizador, que ha sido sistemático en nuestro caso, para limpiar la atmósfera e intensificar los colores. Pero para conseguir la idea que tengo de luz mediterránea, filtraba también en Promist...

JS: Perdona, pero ¿por qué no has evitado el polarizador directamente?

AP: Porque entonces la emulsión capta la imagen con excesiva falta de nitidez, muy distinto de cómo lo ve el ojo humano. Era necesario limpiar la atmósfera para tener profundidad de campo pero si lo dejaba asi perdía la sensación de reverberación en las altas luces, que se expanden un poco más allá creando una especie de cortina en la imagen. Todos esos elementos en conjunto, ninguno más que otro, contribuyen para crear en pantalla esa sensación que decías de mucha profundidad y sin embargo no tanta nitidez.



JS: Se concluye que para reproducir la luz que hay, hay que re-inventarla. Es decir has captado la luz del lugar y luego has hecho tú.

AP: Claro, todo proceso fotográfico en cine requiere de una re-construcción.

JS: Entonces ¿lo que contaba Néstor Almendros de sus inicios en Francia que abría las ventanas y con esa luz rodaba...? No saldrá la luz que hay, saldrá otra.

AP: Claro, saldrá la luz que es capaz de reproducir la emulsión. Se parecerá menos a la que ve el ojo humano que si se modifica.

JS: Hay que pintar la luz, por tanto. Cada uno con los instrumentos que tiene.

AP: Efectivamente.

JS: Hemos trabajado el aspecto físico y técnico de esta luz, háblame de las sensaciones que te produce. Para mi es fundamentalmente sensual, muy apropiada para este tipo de historias.

AP: Esta luz me parece una invitación a vivir. Aunque sea un tópico, me parece alegre y que produce vitalidad, te abre a las sensaciones. En cierta manera también a la contemplación.

JS: Pero es una contemplación que se queda ahí. No va más allá.

AP: Es una contemplación que se queda en sí misma, no es mística, trascendente. No hay nada más allá de lo agradable de estar rodeado de naturaleza, de la que eres partícipe.

JS: Lo que ocurre es que todo este entorno tan bonito, puede llevar a la estética fácil, vacía. ¿Lo habéis evitado en la película? Porque incluso hablando de sentimientos, éstos no son lo más profundo que tiene el ser humano...

AP: De eso tendrías que hablar con Felipe, pero yo creo que no quiere ir más allá de lo que es: una situación de supuesta infidelidad que crea la duda en una pareja que lleva diez años casada, y que despliega a su alrededor una galería de personajes. Luego es el espectador quien tiene que sacar sus conclusiones. Nuestra opinión es que la película es al final bastante desoladora, poco afable con los personajes y por extensión con el ser humano, por la forma que tiene de relacionarse y de entenderse, con un fondo de luz mediterránea!

JS: Bueno, para terminar unas preguntas concretas ¿Cúanta película? ¿En qué relación?

AP: No hemos usado mucho material, hemos tenido el que necesitábamos. Hemos gastado alrededor de 33.000 netros. La relación no te la puedo decir con precisión pero normalmente dábamos la buena a la tercera toma o la segunda y bastantes tomas únicas. Lo más engorroso ha sido que hemos tenido mucho camara-car.

JS: ¿Te gusta hacer de operador o lo evitarías si la producción lo permitiera?

AP: Me gusta llevar la cámara. En otro tipo de películas no lo haría y preferiría que lo hiciera alguien de mi confianza. Pero en películas como ésta prefiero hacerlo yo, para mí es inseparable la luz y el encuadre.

JS:¿Habéis rodado sin vídeo-assist?

AP: Sí, para sorpresa de gran parte del equipo no tan acostumbrado a rodar sin él. Después de la primera semana el equipo estaba encantado. Para mí, la colaboración entre director y fotógrafo es más cercana e íntima sin el vídeo, que normalmente aleja al director de las patas del trípode. Sin duda es una herramienta más que viene muy bien, por ejemplo en los cámara-car o los steady, pero que no me parece absolutamente necesaria ni mucho menos. No llevar video-assist fomenta además la confianza entre el equipo de cámara y el resto de los departamentos.