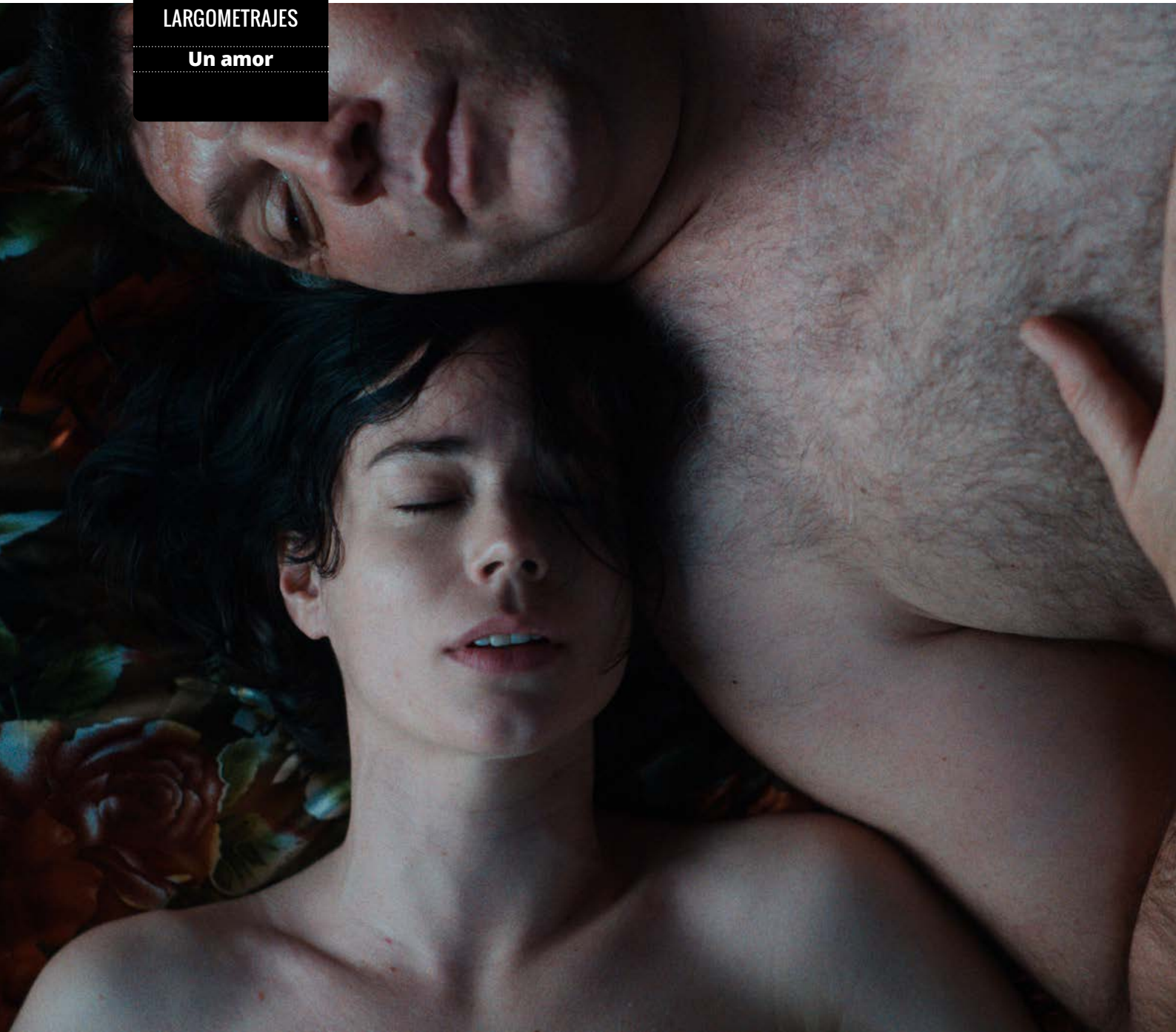




LARGOMETRAJES

Un amor



AUTORA: CARMEN V. ALBERT

RETRATO PROFUNDO Y EN 4/3 DE UNA OBSESIÓN

Cinco años después de haber sido miembro del jurado de la Sección Oficial a Competición, la directora de fotografía Bet Rourich AEC presentó en el 71SSIFF su nuevo

trabajo junto a Isabel Coixet, una directora que opera la cámara en sus películas y cuyo peculiar sistema de trabajo en el set, como aprenderemos a continuación, estimula la creatividad 'ojo avizor' de todo su equipo.

**ENTREVISTA A BET ROURICH AEC,
DIRECTORA DE FOTOGRAFÍA**

Un amor adapta la novela homónima de Sara Mesa. ¿Fue esta un referente im-



portante en tu primera aproximación a la película con Isabel?

Un año y medio antes de esta producción, rodando un spot con Isabel –ya habíamos trabajado juntas previamente la pieza documental *Peace peace now now* en 2021– me preguntó si había leído la novela, porque estaba pensando en adaptarla. Yo, que la tenía en casa, pero aún no había podido leerla, aproveché entonces para hacerlo. Me encantó, intuí el mundo que Isabel podía crear allí. Luego, cuando empezamos con la ‘pre’ ya no utilizamos la novela como fuente. En el momento en que te planteas hacer una película, aunque el origen sea

La nueva película de Isabel Coixet obtuvo en su paso por la sección oficial del 71 Festival de San Sebastián el premio a Mejor interpretación de reparto para Hovik Keuchkerian y el Premio Feroz Zinemaldia. En *Un amor*, la cineasta catalana realiza un retrato oscuro, incómodo y sucio de la desorientación y la obsesión del personaje de Nat, interpretada magistralmente por Laia Costa. Durante más de dos horas de colosal intensidad, *Un amor* incomoda, divierte y emociona a partes iguales. En el certamen donostiarra conversamos con la directora de fotografía del filme, Bet Rourich AEC, quien nos explicó cómo el innovador uso que se realizó de nuevas herramientas cinematográficas sirvió para apoyar desde la cámara el sentimiento de incomodidad y aislamiento de la realidad que sufre la protagonista de la película.

una novela u otra cosa, el punto de partida es el guion, que además incorporaba varias cosas nuevas, una de ellas, la entrevista.

¿Hubo entonces referencias estéticas?

Con Isabel hay un diálogo muy fluido, nos mandamos películas, fotos, cuadros, cualquier cosa que nos parezca interesante. Por ejemplo, visionamos trozos de la película *Eo*, que nunca fue una referencia, pero nos gustaba el personaje principal y donde el formato es 4:3, o *Violet* (2014, Bas Devos), una película con un fuera de campo que quise mostrarle a Isabel. Es una película rodada en parte en 65mm 8-perf, que juega con la profundidad de foco, y que me parecía interesante. Íbamos viendo cosas muy diferentes las unas de las otras y nutriéndonos.

Hablando de la relación de aspecto, hay un momento en que este formato cuadrado se abre, pero ocurre sin darnos cuenta. De repente, nos percatamos que estamos en panorámico.

Sí, la idea es que fluya de repente. El formato 4:3 fue decisión de Isabel. A mí me encanta, es un formato muy sugerente para retratar caras de personajes, y más en el

caso de esta película. Pero, a la vez, dudé de si estaríamos marcando mucho. Isabel pensaba que nos ayudaba a jugar con el fuera de campo y el encuadre. Entonces, ya en las localizaciones artísticas, yo tenía el formato 4:3 en mente. Por eso también empecé a buscar películas que estuvieran en ese formato para inspirarme. Y en un momento dado me dijo: “Será 4:3, pero al final de la ‘peli’ abriremos a 1:1,85”. Así que encuadramos la última secuencia con los dos formatos, porque ella quería esperar al montaje para ver en qué momento lo hacía.

Hablaremos sobre el encuadre, pero quería saber antes cómo trabajaste, a nivel de texturas, la contraposición del presente diegético, donde hay una cierta indefinición en la imagen, con las secuencias de Nat (Laia Costa) traduciendo a una mujer inmigrante (Azata) a la que se está entrevistando, con una estética muy distinta.

El tema de las texturas, cómo íbamos a ‘romper’ la definición, era muy importante para Isabel. “El foco está sobrevalorado” - me dijo. En el caso de la entrevista, quería mantener el formato, pero que la imagen

SINOPSIS

Tras escapar de su agobiante vida en la ciudad, Nat (Laia Costa), treintañera, encuentra refugio en el pequeño pueblo de La Escapa, en lo más profundo de la España rural. En una casa rústica y en ruinas, acompañada de un perro salvaje y tosco, esta joven intenta reconstruir su vida. Después de enfrentarse a la hostilidad de su casero y a la desconfianza de los habitantes del pueblo, Nat se descubre a sí misma aceptando una inquietante propuesta sexual de su vecino Andreas (Hovik Keuchkerian). A partir de este extraño y confuso encuentro, surge una pasión devoradora y obsesiva que consumirá a Nat completamente y le hará poner en cuestión el tipo de mujer que cree ser.

fuera totalmente diferente, que cada vez que aparece sea una bofetada en la cara del espectador. Para ello, una de nuestras referencias fue un vídeo que vimos de un juicio a un entrenador americano que había abusado de sus alumnas. Cuando rodamos con Azata y la vimos en el set, contando lo que cuenta, quisimos que la imagen resultara incómoda, que hiciera justicia de alguna manera a lo que estaba narrando. No podíamos poetizarlo. Así que se rodó con una cámara de formato pequeño, con mucha profundidad de foco y mucha definición, muy eléctrico. En postproducción, proyectamos esas secuencias y volví a rodarlas de la pantalla con una antigua cámara PAL, con lo que rompí aún más la definición. Luego el sonido lo acaba de rematar para que, cada vez que entran esas imágenes en la peli, no haya duda de dónde estamos.

Me parece muy interesante el lenguaje de cámara, sobre todo dentro de la casa de Nat. ¿Cómo localizasteis y trabajasteis ese espacio?

Como sabíamos que íbamos a rodar en La Rioja, se hizo un trabajo de *scout* muy extensivo por los pueblos de la zona. Era muy difícil encontrar la casa, porque debía tener ciertas condiciones que eran muy importantes: no debía ser cómoda para vivir, debía tener una relación directa con un chalet. Queríamos, además, que la diferencia entre la casa y el chalet fuera muy clara, y que es-



» La directora de fotografía Bet Rourich en el set de rodaje de *Un amor*. Fotografía de Mireia Serrano.

tuviera alejada del pueblo, generando cierta incomodidad. Al final, Isabel encontró una casa que reunía todos estos factores. Sin embargo, esa casa no era fácil para rodar. Tenía ventanas muy pequeñas, y en una parte no había ninguna. A nivel técnico suponía un desafío, porque había mucha relación interior/exterior y de repente te encontrabas fuera con un nivel de luz muy alto y un contraste extremo en relación al interior.

“ Para lograr la textura que queríamos, forcé un stop el ISO, levantando las bajas luces y buscando un tono ala de mosca.



Como la entrada es un espacio muy importante en la película, pedí que las dos puertas que había tuvieran cristal translúcido, para generar dos fuentes de luz más que ayudaban a rebajar el contraste y, además, cada vez que alguien se acerca a la casa y llama a la puerta generaba una imagen interesante. En la cocina, pedí también que abriéramos el pasaplatos, que no existía. Y con eso también relacionábamos los espacios. Algo que pasa mucho en la historia es que todo el mundo entra en casa de Nat, invaden su espacio, le dicen lo que tiene que hacer. Eso también se traduce en cómo actúan los personajes al entrar en la casa y teníamos que jugar con ello.

¿Fue esta localización la que motivó la elección de la cámara Sony Venice con su Rialto?

Hubo varios motivos. Uno fue el Rialto, porque, por la forma en que le gusta rodar a Isabel, muchas veces hay que colocar la cámara en recovecos. Además, y teniendo en cuenta que es ella quien opera la cámara, facilitaba los momentos de cámara en mano. Además, para lograr la textura que buscábamos —una referencia de textura que investigué fue ‘The Minox Files’ de Mark van den Brink—, quise forzar un stop el ISO en interiores y exteriores, con lo que levantaba las bajas luces, buscando ese tono ala de mosca, generando más grano y ‘destrozando’ un poquito la imagen, porque Isabel quería retratar la fealdad y buscábamos una imagen sucia. Por eso, en muchos exteriores, buscábamos la luz frontal y alta del mediodía para iluminar a Nat, con esa idea de opresión.

Isabel dijo en la rueda de prensa del SSIFF que eligió el formato cuadrado

» Luis Bermejo interpreta al casero de la derruida casa de campo que Nat (Laia Costa) alquila en su huida a un pueblo perdido, y donde se encontrará con otros personajes masculinos incluso más desagradables que este. Fotograma.





» Foto de rodaje de Zoe Sala Coixet con Isabel Coixet operando la Sony Venice en dolly y rodando un plano exterior con Laia Costa.

los actores, teníamos bastante flexibilidad para elegir las horas a las que queríamos rodar cada secuencia.

¿Y en la localización de la casa de Andreas?

Era un cubículo en medio de la nada, un espacio que nos cuenta mucho de cómo es el personaje. También era una casa incómoda para rodar y además te encontrabas con un actor que mide 2 metros, un techo de 2,30m y una directora que prefiere encontrar la planificación en el set, con lo que tienes que plantear la iluminación con un concepto muy claro, pero pudiendo adaptarte a lo que vaya surgiendo. Por eso decidimos evitar utilizar trípodes en el set, salvo en algún momento puntual, planteando una luz que permitiera a Isabel rodar 360° en un espacio tan pequeño y que además no fuera naturalista. Para ello, hice un trabajo muy extenso de referencias que le mostré a Paco, para tener unos anclajes a los que asirme al rodar cada secuencia, según los momentos y los arcos en los que está el personaje.

¿Colocaste por fuera los aparatos, en esa idea de 360°?

En casa de él, tanto fuera como dentro. Por ejemplo, una de las secuencias que a mí me preocupaba más es la secuencia del primer sexo, donde por guion se verbaliza que la

« Los interiores de las dos casas se rodaron con Full Frame, y los exteriores con Super 35, porque la profundidad de campo es diferente.

le hizo entender la fuerza que tiene lo que está fuera y lo que está dentro del cuadro. Háblame por favor del trabajo con el encuadre y de ese seguimiento impreciso que se hace de Nat.

A Isabel le gusta mucho trabajar desde la intuición, pero tenía muy claro que quería trabajar con el fuera de campo. De repente, el personaje se mueve, pero no vamos a mover la cámara, y al revés, quizás se adelanta. Queríamos que no fuera fácil. No es fácil para Nat, pero tampoco es fácil para nosotros como espectadores.

Teniendo en cuenta este lenguaje de cámara, ¿cómo te planteaste la iluminación en la película?

Teníamos dos localizaciones principales, la casa de Nat y la casa del alemán, Andreas (Hovik Keuchkerian). Respecto al trabajo de iluminación, tuve la gran suerte de contar con el gaffer Paco Pascual y su equipo. Fue durísimo para ellos: poco tiempo de rodaje, condiciones climáticas duras y sin un gran presupuesto, pero él y la *best girl* Patricia Díaz se coordinan con gran eficiencia. Da-

» La puerta de entrada a la casa de Nat es muy importante en la historia, ya que los habitantes del pueblo invaden habitualmente su espacio para decirle lo que tiene que hacer. En este plano vemos el primer encuentro entre ella y el personaje de Andreas, el alemán. Fotograma.

vid Arrés, el maquinista, los bautizó como 'los ninjas', porque entraban en el set, hacían lo que tenían que hacer rápido y salían sigilosos, y eso, para la forma en que le gusta trabajar a Isabel, era perfecto.

En cuanto a la luz, como había una relación de contraste muy alta, en algunos momentos jugábamos con silueteados o quemados. Yo tenía muy claro, por ejemplo, que, en el momento en que sacan a Sieso (el perro) de la casa, quería quemar la imagen. Es un momento duro, donde el exterior "ataca", con los policías entrando en la casa. Lo rodamos cámara en mano y con todo el exterior sobreexpuesto. También escogimos la hora en la que el sol afectaba más directamente a la casa. Se trata de ver qué te ofrece la localización y cómo lo aprovechas. Lo bueno es que estábamos 3 semanas allí, con lo que, respetando las necesidades de Isabel y



»La composición en *Un amor* busca transmitir el extrañamiento y las dificultades por las que está pasando nuestra protagonista. Nada es fácil en la película, ni para Nat ni para el espectador. Fotograma.

luz tiene que estar apagada, por lo que había que iluminar una situación de supuesta oscuridad total.

Sin embargo, en la secuencia, cuando Nat se desdobra y mira la escena, sí que hay luz.

Sí, es solo una luz que viene desde el comedor o desde fuera. Colocamos en el exterior un HMI –M90 o M40, depende del momento–, y SkyPanels o Litemats para marcar un poco los interiores. Aquí la Venice nos ayudó mucho también por el tipo de espacio que era, y para poder jugar con los niveles de luz que queríamos.

En la cocina, usamos un fluorescente verde que después inunda el comedor cuando están comiendo, jugando con algo que puede ser real, pero enfatizándolo un poco más le das un punto estético que nos interesaba mucho.

¿Quisisteis marcar una evolución narrativa con la luz? Da la impresión de que, a medida que Nat se enamora y va arreglando la casa, donde apenas había luz, luego aparecen luces prácticas y una mayor calidez.

Y después cae en picado otra vez. Sobre todo, trabajamos secuencia a secuencia, cómo está ella en cada momento y en cada espacio. Al final, por ejemplo, hay un momento en la casa con Nat y el casero donde



Isabel quiso rodar cámara en mano, con movimientos bruscos, y donde utilizamos una luz más dura y contrastada. Cada secuencia nos marcaba cómo la queríamos fotografiar. También cuenta el hecho de que por guion hay mucha lluvia, sobre todo al principio de la película, y eso también marcaba cómo tenía que ser la fotografía de esos interiores.

¿Cómo te planteaste los interiores noche con lluvia, como, por ejemplo, la primera vez que Andreas entra en casa de Nat?

Teniendo un presupuesto modesto, había que decidir dónde poníamos los recursos y, en ese sentido, los exteriores noche siempre son complicados. Me fui a Logroño y pasé dos noches visitando las localizaciones principales. Me sorprendió que en ninguna había luz en la calle. De hecho, todas las farolas que se ven en la película las colocamos (o alimentamos, porque en alguna localización estaban, pero no funcionaban) nosotros, porque no había nada.

Las únicas luces que había allí de noche eran las de las casas. Me gustaba mucho esa

“ Queríamos que no fuera fácil. No es fácil para Nat, pero tampoco para nosotros como espectadores.



idea de ella en medio de la nada, pero siendo observada. En el chalet de la pareja con hijas decidimos añadir más luz, dando la idea de alguien amigo que al final no acaba siéndolo. Pero lo que hablamos con Isabel fue que debía ser oscuro. Cuando cae el sol, los habitantes de ese pueblo están solos, cada uno en su casa, y fuera no hay nada.

En *Un amor* habéis utilizado bastante el nuevo accesorio Freelensing Cine. ¿Cuál era la necesidad que cubrió esta herramienta?

Como te comentaba al principio, Isabel quería romper la textura, quitar definición a la

» Isabel Coixet se quedó muy a gusto caricaturizando a ciertos personajes irritantes con los que a veces nos toca convivir. En este fotograma, Francesco Carril como padre de familia ideal urbanita y Hugo Silva como un condescendiente y 'mansplainer' artista de vidrieras. Fotograma.

» *La bella y la bestia*. La directora de fotografía combinó el uso del full frame para los interiores de las casas y el Super 35 para exteriores, para jugar una vez más con el foco. Fotogramas.

FICHA TÉCNICA

Cámara: Sony Venice 1
Ópticas: Leica R
Relación de aspecto: 1,33:1

imagen. Ella lanza el reto y luego te da confianza plena para que explores y te atrevas a probar. Yo había conocido el Freelen-sing por un prototipo que Sergio [de Uña] le dejó a Rita Noriega cuando estábamos rodando la serie *Nacho*. Entonces me acordé de él y me pareció que podía ser interesante. El Freelen-sing trabaja con un muelle que separa la óptica del sensor. Le pedí a Sergio si nos podía hacer un prototipo en el que ese muelle fuera transparente, para poder colocar luz y generar *flares*. Este *setup* lo usamos en algunos momentos de la película.

Creo recordar ese efecto en la tienda de alimentación donde Nat compra un par de veces...

Sí, y en algunos momentos cuando está escribiendo o cuando lleva a Sieso a la veterinaria... momentos en que nos parecía que podía funcionar. Por la manera en que trabaja el foco, lo usamos sobre todo en momentos en que el personaje está pasando por un momento introspectivo.

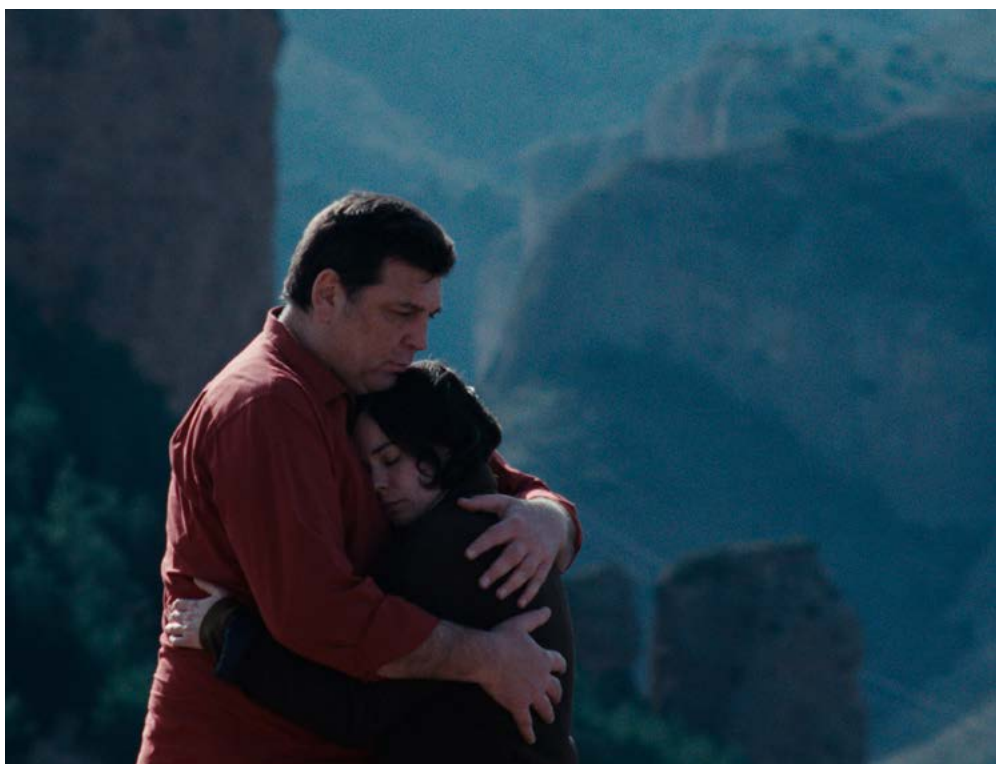
Este proceso fue muy interesante, porque a nivel técnico era muy complejo y no tuvimos el tiempo que nos hubiera gustado para explorar el aparato. Pero Isabel vio las pruebas y me dijo: "A por ello". Así que nos tiramos a la piscina, y el equipo de cámara, Helga Otero y Jara Bustos, aprendieron cómo ponerlo en funcionamiento en un tiempo récord.

Con todas estas dificultades, el peculiar *approach* de dirección y el Freelen-sing, ¿cuántas tomas hacíais?

Isabel es de muy pocas tomas. Ella te anima experimentar, pero luego hay que estar a la altura, porque no se va a repetir por cuestiones técnicas. Además, el Freelen-sing, que era complicado a nivel de foco, se utilizó solo en algunas secuencias.

¿Con qué ópticas rodaste?

Con Leica-R y, en algunos momentos puntuales, utilizamos también un zoom Angenieux EZ-2 FF 45-135. Yo necesitaba unas ópticas que fueran vintage, pero full frame, ya que todos los interiores de estas dos ca-



sas se rodaron con full frame, y los exteriores con Super 35, porque la profundidad de campo es diferente.

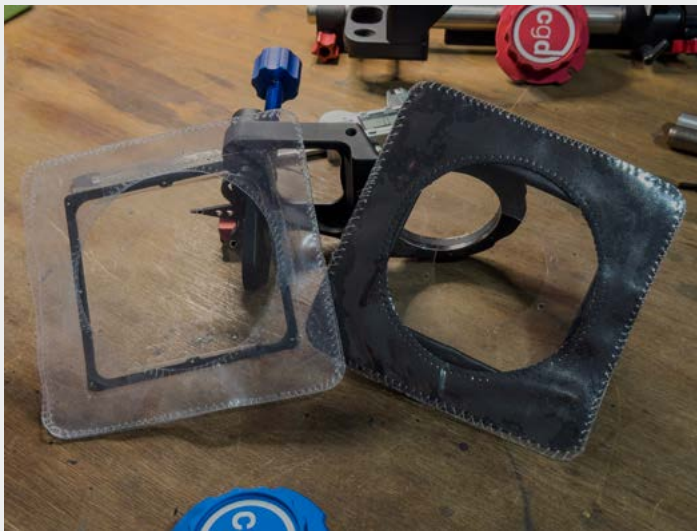
¿Por qué motivo lo hicisteis así?

A raíz de ver *Violet*, que mezcla 65mm y Super 35, estuve pensando sobre el uso que le hemos dado al full frame, donde la relación de las ópticas y cómo rompe el foco es totalmente diferente, pero que muchas veces se elige simplemente porque tienes que

terminar en 4k, pero no como una elección artística. Pensando en ello y en el personaje de Nat en el interior y cuando está con otros personajes, decidí combinar Full Frame y Super 35.

Me gusta mucho el color de la película, con esos momentos de sol de invierno en el monte, pero con cierta desaturación.

La idea no era desaturar mucho, sino generar una paleta de colores un poco 'Siberia', con



» Sergio de Uña, creador del Freelensing Cine, realizó un prototipo específico para *Un amor*, con fuelles transparentes y semitransparentes para poder introducir *flares* directamente al sensor. También modificaron las monturas para la Sony Venice por si querían poner el visor, aunque esto es algo que afecta y limita el movimiento.

El foco expresivo

Freelensing utiliza el concepto de las ópticas tilt-shift, pero, mientras en aquellas tienes la lente en un punto y juegas con el plano focal, con el Freelensing tienes la óptica flotando, por lo que puedes, literalmente, poner el foco en cualquier punto que esté captando la óptica. Puedes jugar con las profundidades de campo y hacer focos 'imposibles', trasladando al foco el lenguaje fotográfico.

Por ejemplo, en el plano en que unimos en el mismo plano focal a Nat y a su perro a través del espejo, la distancia de cámara al espejo más la del espejo a Nat sería de unos 8 o 10 metros, y el perro estaba a unos 4 o 5. De otro modo, hubiera sido imposible tener esas dos distancias enfocadas. Sin embargo, en este plano, logramos transmitir a través del foco que el perro está pendiente de ella, porque la está viendo sufrir.

La idea con este aparato era unir o desvincular cosas que están en plano y que de otro modo nunca podrías. Puedes unir, por ejemplo, la parte de arriba, a 20 metros, con la parte de abajo, a 20 cm de la cámara, inclinando en tilt la óptica. Sin este aparato, sería imposible tener ambas a foco.

Customizando Freelensing

Sergio de Uña nos hizo un aparato *ad hoc*, con una bocina transparente, según las necesidades que le transmitió Bet Rourich. Normalmente, esa bocina es negra, porque tienes que tapar la luz entre el sensor y la parte trasera de la óptica, pero a Bet se le ocurrió



» Isabel Coixet operando la Sony Venice.

meter un *flare* por detrás. Los *flares* siempre entran por el morro de la óptica, y para hacerlo por detrás, Sergio nos fabricó fuelles con un lado con transparencia que luego nosotros teníamos que tapar. Entonces pusimos un LED multicolor, eligiendo el color en función de la iluminación o del concepto, y el *flare* entraba sin cruzar todas las lentes que tiene la óptica, con una trayectoria diferente a la que estamos habituados a ver.

Ruptura y desdoblamiento de la realidad

Rodamos un plano en el cuarto de baño donde Nat estaba muy aturrida por su relación con el alemán e iba a lavarse la cara. Entonces, pusimos la cámara detrás, en escorzo. Normalmente, tendrías el escorzo desenfocado y el reflejo enfocado, o viceversa, pero nosotros pusimos foco en los dos sitios. Así, teníamos el escorzo con un perfilito de la cara enfocado y su reflejo también. Era como romper un poco con la realidad, transmitiendo que el personaje estaba fuera de sí.

Es un aparato muy creativo que en *Un amor* está utilizado en gran medida para transmitir cómo el personaje de Nat se desvincula, se aísla de esa realidad en la que está, y me gustó que esto se hiciera a través del foco. Conceptualmente, me pareció muy coherente y muy bonito.

La mirada de Isabel Coixet

Trabajar con Isabel Coixet es diferente a cualquier rodaje, porque ella opera y dirige a los actores desde la cámara y, para mí, como asistente de cámara, es como vivir la película y ver la relación de la directora con los actores desde primera línea.

A Isabel no le gusta operar con monitor, ella utiliza el visor para aislarse del set y conseguir su espacio de tranquilidad y concentración. Por eso, Sergio también nos fabricó una pieza para poder trabajar con visor.

Una de las cosas más interesantes de trabajar con Isabel es, precisamente, que opera la cámara y transmite su mirada a través de ella. Isabel elige las focales y las posiciones de cámara cuando llega al set y ve las posibilidades que ofrece. Es como si ella fuera la cámara o viceversa.

Helga Otero, primera ayudante de cámara de *Un amor*



» Isabel Coixet tuvo muy claro desde un primer momento que quería contar esta historia en formato cuadrado, aunque, en un momento dado, el plano se abre, convirtiéndose en panorámico. Fotograma.

un punto incómodo. Por ejemplo, hay unas secuencias con Nat en exterior, donde el sol es cenital y frontal buscando incomodidad dentro de la naturalidad de alguna forma. Que no es natural, al final, porque estás buscando algo y aprietas un poquito, como en la secuencia en casa de Nat, en la última conversación que tiene con el personaje de Hugo Silva.

Cuando Peter entra a hablar con ella, tras el ataque del perro, y ella está en el sofá.

Sí, quisimos jugar con algo que podría ser amable pero no lo era. Una referencia que pensé ahí fue *Pasión* de Bergman. Esta secuencia tenía la luz cálida, entrando por la ventana, es una escena muy dura y la luz hacía de contrapunto.

Es una escena fundamental en esa resiliencia final, porque es cuando ella em-

EQUIPO TÉCNICO

Productoras: Buenapinta Media, Perdición Films y Monte Glauco AIE
Directora: Isabel Coixet
Guionistas: Isabel Coixet, Laura Ferrero (Novela: Sara Mesa)
Directora de fotografía: Bet Rourich AEC
Directora de Arte: Uxua Castelló
Colorista: Ignasi González Insa
Gaffer: Paco Pascual
Key grip: David Arrés
IAC: Helga Otero

“ Isabel Coixet te hace ir más allá, es brutal ver cómo busca en el set, y cómo encuentra.

pieza a decir que ni ella tiene la culpa, ni tampoco Sieso.

Exacto, ya empieza a ser activa, y llega un punto que dice no, hasta aquí.

Hay una secuencia que me gusta mucho, cuando Nat y Andreas rompen en la casa de él y ella se va a su casa y empieza a llamarle compulsivamente. Me gusta mucho cómo está iluminada, compuesta, y con cierta patina de indefinición también.

Es el momento de su hecatombe. Lo rodamos con el Freelensing, y ahí lo que hacemos es juntar el foco de Sieso y de Nat: como estaban en distancias focales diferentes, usamos el aparato para enfocarlos a los dos, porque, al final, Sieso es su único aliado en todo esto. Y la pátina surge por rodarlo a través del espejo.

No sabíamos exactamente dónde íbamos a rodar esa secuencia. En ese momento decidimos hacerlo allí, en la entrada, ella sentada en las escaleras pegada a la pared, que es un

ejemplo claro de cómo trabaja Isabel. De repente te coloca un personaje contra una pared, y tienes que buscar algo interesante. Trabajar así te hace ir más allá y, además, es brutal ver cómo busca en el set, y cómo encuentra.

Para terminar, ¿qué nos puedes contar del etalonaje de *Un amor*?

Trabajé con Ignasi González Insa en *Moonlight*. A mí me hubiera gustado poder hacer una LUT potente, pero no tuve tiempo para hacerla, porque no teníamos presupuesto para estar en Logroño mucho antes de empezar el rodaje, con lo que, si no podía estar en el set, con ciertos elementos que ya sabía que podría tener, preferimos utilizar una LUT más estándar y generar el *look* más desde la luz. En todo este trabajo, fue importante la DIT Nerea García Masferrer que hizo un trabajo excepcional.

En etalonaje conseguimos la textura que buscábamos, también, a través del nivel de contraste. Pero fue sobre todo un proceso muy intuitivo. En esta peli, cuando hay dos opciones, siempre elegimos la opción más incómoda, en el sentido de que no fuera algo seguro. El Freelensing, el etalonaje, los claroscuros, el tratar los niveles de las bajas luces...

Echando la vista atrás, ¿qué es lo que más te llevas, a nivel profesional, de haber hecho este trabajo?

Hay muchas razones para elegir un proyecto, pero quizá la razón por la que me dedico a esto es poder hacer películas como las que me han marcado como espectadora. Para mí, *Un amor* es una de esas pelis. Quiero pensar que alguien quizás la vea y decida que quiere hacer cine o se enamore aún más del cine.

Además, he aprendido muchísimo, ha sido una experiencia muy divertida e intensa. Isabel es un referente, y conocerla y trabajar con ella es impresionante.



Carmen (Mina) V. Albert, Comunicación AV por la Universidad de Valencia, Master en Artes Visuales por la Universidad Complutense. Directora de Camera & Light.
 @mina_valbert