

Conversaciones ADFC

La dirección de fotografía en la serie *La Reina de Indias y el conquistador*.

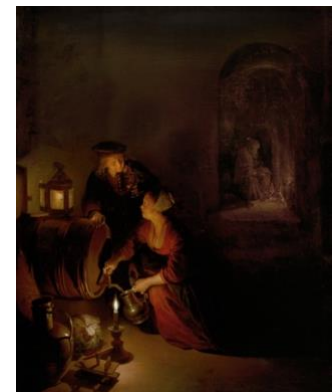
Una entrevista con Alfonso Parra ADFC

Por Adriana Bernal

La Reina de Indias y el conquistador es una serie producida por Caracol TV (Colombia), para distribución por Netflix y el propio canal Caracol, dirigida por Juan Carlos Vázquez y Camilo Villamizar. La serie transcurre en el siglo XVI y relata las relaciones amorosas de Pedro de Heredia y Catalina de Indias en el marco de la conquista de América.

Adriana Bernal ¿Cómo te enfrentaste a una serie que transcurre en el siglo XVI? ¿Cuáles fueron tus referentes?

Alfonso Parra: Después de la lectura de los libretos, me había hecho una idea de cómo quería que apareciera la imagen, y esa imagen me remitía a mi infancia, al cine de barrio, donde en sesión doble se podían ver dos películas oliendo a ozono-pino entre jardineras con flores de plástico iluminadas tenuemente con fluorescentes envueltos en celofán verde. Y recuerdo las películas que veía allí de piratas, de aventuras por los mares del Caribe en pantalla grande y con las manos en el bocadillo de jamón o de tortilla de patatas. Esa primera memoria que tengo del cine es con la que quise aproximarme a crear la imagen de *La Reina de Indias*, así que parto del recuerdo de aquella emoción infantil, plasmar la sorpresa, el asombro en una serie que transcurre en paisajes lejanos y exóticos, con villanos, muy villanos, con héroes y heroínas rodeados de peligros impensables y como no con una historia de amor. Por ejemplo, recuerdo *The Crimson Pirate* con las acrobacias de Burt Lancaster o *Against all Flags* con Errol Flynn. Digamos que esto que te describo es el marco en el que me voy a mover, y ahí es donde meto todos los demás referentes, por ejemplo, las lecturas que pude encontrar sobre Pedro de Heredia, el conquistador, como *Entre las huellas de la india Catalina de Hernán Urbina* o el libro de Arturo Aparicio *Pedro de Heredia*, también me fue muy útil el volumen tres de *Historia de la vida privada*, que le ayuda a uno a ponerse en contexto, a entender cómo era el día a día y se sentía en aquella época. También me vi la serie *Conquistadores Adventum* con una fotografía excelente de mi colega Lati Maraña o varias películas, como *Oro* de Agustín Díaz Yanes, *El Dorado* de Carlos Saura o *Mudbound* con fotografía de Rachel Morrison. Y desde otro punto de vista me interesé por las pinturas de Van Dyck, Eldzier Cortor o Gerri Dou.



todo ello condimentado con referencias musicales de la época, como el Cancionero de Medinaceli, el cancionero de la Colombina y sobre todo un disco de Joaquín Díaz de canciones populares del siglo XVI.

En realidad, de lo que se trata es de sumergirse no solo en la historia sino en el ambiente de la época y si quieres, vivir un poco en la fantasía de estar allí, en aquel momento histórico, algo así como lo que viven los actores cuando crean sus personajes.

AB: ¿Todos estos referentes, de distinta índole, como los interpretas o los desarrollas?

AP: Los referentes para mí, no son algo a imitar, o que necesariamente haya que seguir al pie de la letra, más bien, piezas que ayudan a crear un estado de ánimo, una forma de hacer vibrar el pensamiento y el espíritu que permite trazar un camino. Claro que siempre puede haber imitación, pero no es lo que yo aprovecho mayoritariamente de los referentes.

AB: Cuéntanos como fue el proceso de amalgamar todas esas sensaciones y convertirlas en la imagen que finalmente decidiste para la serie.

AP: Pues, por ejemplo, si me remito a aquellas películas que veía cuando era niño, pensé que había que crear una colorimetría que se acercara a aquellas, desde el mundo digital, por eso trabajé con varias luts, (se puede ver con detalle el uso de las luts en la serie en: <https://www.alfonsoparra.com/index.php/tecnicos/el-uso-creativo-de-las-luts>) que simulan la colorimetría de las emulsiones analógicas modificadas por nosotros hasta llegar a las que creímos más acertadas.

En el fondo estaba buscando una colorimetría que no fuera una representación fiel de los colores reales, sino colores que evocaran el cuento que son las películas de aventuras que te comentaba.

AB: ¿Cómo fue entonces tu paleta de color?

AP: La colorimetría que desarrollé, lo fue sobre una paleta de color muy clara en este caso. La paleta se basa en una triada (imagen) donde en los vértices está por un lado el color cian/azul que corresponde al color del cielo, del mar, por otra parte, está el verde como color de la naturaleza que juega un papel importantísimo en la dramaturgia y, por último, los tonos tierras y rojos, que corresponden al fuego, las vestimenta o los propios tonos de piel. Las modificaciones en la colorimetría tenían que tener en cuenta esta triada y cómo se modificaban los colores “reales”. Por ejemplo, trabajamos con dirección de arte en ver cómo cambiaban los colores de su paleta de color y así buscamos optimizar la gama tonal de color que aparece en la serie; que colores había que oscurecer, aclarar o variar su tono en alguna dirección. Todo esto lo



hicimos con pruebas durante algo más de un mes de preparación.

Cartagena		Santa Marta		Galera Zamba	
original	Lut de corrección	original	Lut de corrección	original	Lut de corrección
BLANCO	BLANCO	PANTONE® 283 C	PANTONE® 283 C	PANTONE® 740 C	PANTONE® 740 C
PANTONE® Cool Gray 1 C	PANTONE® Cool Gray 1 C	PANTONE® 2738 C	PANTONE® 2738 C	PANTONE® 465 C	PANTONE® 465 C
PANTONE® Cool Gray 3 C	PANTONE® Cool Gray 3 C	PANTONE® 2720 C	PANTONE® 2720 C	PANTONE® 749 C	PANTONE® 749 C
PANTONE® Cool Gray 5 C	PANTONE® Cool Gray 5 C	PANTONE® 833 C	PANTONE® 833 C	PANTONE® 754 C	PANTONE® 754 C
PANTONE® Cool Gray 7 C	PANTONE® Cool Gray 7 C	PANTONE® 739 C	PANTONE® 739 C	PANTONE® 463 C	PANTONE® 463 C
PANTONE® 7520 C	PANTONE® 7520 C	PANTONE® 462 C	PANTONE® 462 C	PANTONE® 753 C	PANTONE® 753 C
PANTONE® Warm Gray 1 C	PANTONE® Warm Gray 1 C	PANTONE® 4720 C	PANTONE® 4720 C	PANTONE® 743 C	PANTONE® 743 C

AB: ¿En esas pruebas estaba tu colorista?

AP: Si, por supuesto, así como el DIT. A mí me parece fundamental contar con ambas figuras en las pruebas, pues ahí se define toda la estética de la serie y ayuda mucho a la coherencia y

consistencia final de las imágenes.

(En <https://www.alfonsoparra.com/index.php/series/la-reina-de-indias> se puede descargar la propuesta fotográfica completa.)

AB: Todo este trabajo de conceptualización y concreción técnica ¿Cómo te condicionó en el momento de crear la iluminación?

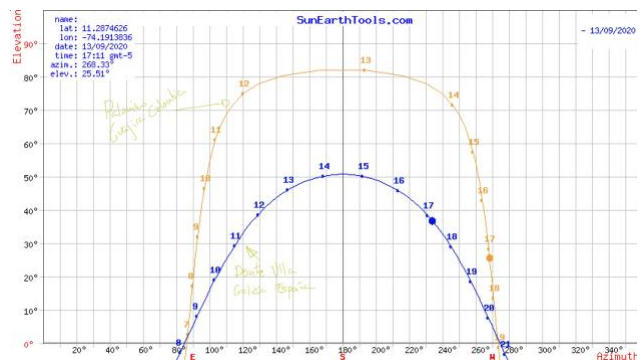
AP: Pues todo, porque la creación de la imagen es de forma transversal, es decir, una red que se teje en igualdad de condiciones, el color, el concepto, la cámara, las lentes o la misma iluminación. Estando en el Siglo XVI, la fuentes de iluminación son todas naturales, a saber, la luz del sol, de la luna, y el fuego, bien en forma de hogueras o en las velas. Fíjate, por ejemplo, que las velas en aquella época no lo eran mayoritariamente de cera, que era un material muy caro, sino de grasa animal, y eso conllevaba una gran cantidad de humo, por lo que en muchas secuencias yo llenaba la atmosfera con un toque de humo, para dar esa sensación. Con estas condiciones de luz natural, mi trabajo consiste en reproducirla, recrearla y concretarla en las atmosferas adecuadas en cada momento.



En esta secuencia la iluminación proviene de las velas de la propia escena y de unas cajas con velas fuera de cuadro, hay un relleno de humo y también el uso del Black Promist. El T es 1.5. Además, la imagen está corregido por una lut diseñada para las temperaturas de color muy bajas de las velas.

AB: ¿Y como hacías cuando te enfrentabas a los exteriores con luz día, sobre todo, tú que vienes de otras latitudes, como has llevado lo del sol ecuatorial?

AP: Si para mi es muy diferente, aunque ya había rodado en otras ocasiones en Cuba y ya conocía ese sol inclemente. Pero es cierto que es muy diferente, si miras la grafica del movimiento del sol puedes ver la enorme diferencia, por ejemplo, en Palomino, en la guajira a las 12.00 la altura del



sol es de 75 grados, mientras que, a esa misma hora en España, en Ponte Ulla, donde vivía, es de 38 grados.

Con la luz del sol, no se puede pelear, siempre pierdes, así hay que hacer que esté a tu favor, ¿cómo? Pues a la hora de localizar elegir los sitios adecuados y saber como se mueve el sol ahí, que tipo de sombras va a generar o que ángulo van a tomar y entonces planificar las escenas según eso, además yo utilizo mucho las telas no solo los habituales papillones para suavizar o reflejar la luz de sol, sino también telas que nosotros preparamos, por ejemplo, teníamos un velo suizo de 10 x 10 ms que matiza muy suave la luz del sol. Y también iluminación en los exteriores con HMI o led para aclarar las sombras.

AB: ¿En concreto, como te has enfrentado al rodaje en los exteriores con selva? ¿cómo has trabajado las luces ecuatoriales/tropicales en esos exteriores?

AP: Como te digo, sin pelear con el sol. En la selva el sol tropical cae cenital durante bastantes horas al día lo que crea un gran contraste haciendo puntos de luz muy brillantes y zonas muy oscuras, así que yo reproduzco esa sensación, dejaba las zonas de luz en el límite de la sobreexposición, del recorte, y normalmente tenía que rellenar ligeramente las caras de los actores, que lo hacía con un SkyPanel de 30 o 60, muy suave a cierta distancia. Me gusta la sensación inquietante que crea ese contraste de manchas de luz con las sombras profundas y creo que narra las sensaciones de peligro, miedo a lo desconocido o la turbación de los conquistadores ante un mundo tan desconocido.



Néstor Almendros es de los primeros directores de fotografía en representar esa condición de la luz en la selva, en la película The Blue Lagoon y que comenta en su libro Días de una cámara.

También usaba todo el tiempo un BlackPromist de 1/8 o 1/4 que crea un suave halo en los contornos para que diera también ese carácter atmosférico de la humedad en el aire. El black promist era un complemento ideal con la definición de las lentes.

AB: Sé que usaste los SIGMA prime, ¿Cómo influye de uso de estas lentes en la serie?

AP: Determinante, como dices las lentes que usamos son las Sigma FF cinelenses T 1.5 que dan muy buen contraste con una buena definición, algo muy importante para fotografiar las selvas y los paisajes, llenos de mucho detalle y además muy luminosas algo necesario para rodar de noche, especialmente los interiores donde prácticamente solo he usado la luz de vela. He trabajado valores T muy elevados en los exteriores alrededor e 8 y 16, para tener mucha profundidad de campo.

AB: ¿Por qué querías tener tanta profundidad de campo?

AP: Puedes imaginar lo que fue para los Españoles que venían de la península, de las áridas tierras castellanas o extremeñas encontrarse con la exuberancia de la selvas, de su vegetación, de su calor tropical, de sus animales desconocidos. La presencia de esa naturaleza quería hacerla presente y eso se hace dando foco al espacio que rodea a los actores, de esa forma todo lo que está en el cuadro es espacio. El ojo humano en una imagen se dirige a lo que está nítido antes que a lo que no lo está, es una forma de condicionar la mirada del espectador, pero cuando tienes prácticamente todo en foco no puedes utilizar esa herramienta del desenfoque, por lo que entonces el encuadre y la composición lo es todo para construir el imaginario del espectador.



Meseta Castellana. España



Vía de la Plata en Extremadura. España



En estas imágenes la profundidad de campo es grande, considerando además la focal que se utiliza, que ha estado entre los angulares, 20, y 24mm hasta el 50mm, hemos recurrido menos a las focales más largas como el 85 o el 135mm.

Esta forma de fotografiar se contrapone a la parte que transcurre en España, donde los espacios son fondos, utilizando valores T más pequeños.

En los interiores naturales en América he utilizado valores de diafragma entre 4 y 5.6, que dan suficiente profundidad de campo haciendo que los espacios estén ligeramente desenfocados mostrando aún su presencia. En los interiores y exteriores noche la luz que quería representar era la misma que uno ve cuando en una habitación la única fuente de luz es una vela, luz dirigida que crea sombras bien recortadas pero que decrece rápidamente por lo que la habitación es en realidad una amalgama de sombras y penumbras y que me parecía adecuado dejar desenfocadas, creando así una realidad de oscuridades envolvente con los personajes, trabajando con valores de diafragma de 1.5 o 2



Alfonso Parra ADFC dirigiendo la luz



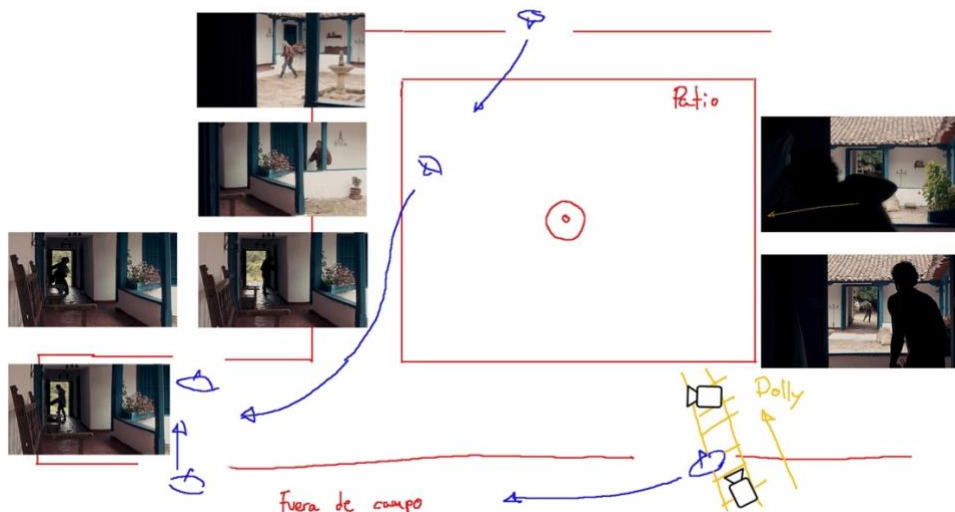
Sony F554KDCI para 16:9.Raw 16 bits a Slog3-Sgamut-cine. Sigma Cine lens FF 35mm. T 1.5. 23.98fps. Obturación 180, 3200K en cámara, Iso 1250. Lut América_Noche. 1/8 Black Promist. La velas de escena única fuente de iluminación.

AB: Utilizando esos valores de diafragma tan altos ¿cómo se construye el discurso narrativo desde el encuadre y la composición?

AP: Pues hay que considerar varios aspectos, primero la puesta en escena diseñada por el director, con el que tuve una relación muy fluida en la búsqueda de cierta espacialidad, por ejemplo, usando bastante los angulares, también para incluir más espacio. Creamos espacialidad cuando el actor se mueve en profundidad o bien porque este se acerca a cámara o porque la cámara se acerca a él. Teníamos bastantes movimientos de Dolly y también de grúa que servían a tal propósito. En el encuadre también buscábamos la definición de distintos términos con valores de luminosidad diferentes, o en otros casos la profundidad venía determinada por masas y volúmenes colocado en el cuadro de cierta manera para dar sensación espacial. En este fotograma, Mercedes está escuchando la conversación de su raptor, por lo tanto esa escucha tiene que ser en lo escondido en lo oculto, y lo importante para el espectador es que ella está espiando, nosotros escuchamos lo que están diciendo los personajes del fondo y entendemos que ella también, para ello lo que puedes observar es que Mercedes ocupa algo más del tercio izquierdo del cuadro estando su rostro en escorzo en uno de los puntos fuertes del encuadre, y además está más cerca de cámara lo que le confiere aún mayor peso, ese peso está equilibrado por la profundidad que lleva desde la puerta al exterior y por la luminosidad del paisaje del fondo, además ella está ligeramente desenfocada, lo que le quita peso en el cuadro. Los personajes del fondo están en silueta para dar más carácter a lo que se dice por el sonido y contribuir a la sensación de ocultamiento que tiene su conversación. Además, hay otro elemento de equilibrio que es el color, los amarillos del vestido de Mercedes, están en la gama tonal del paisaje.



Y otro elemento de composición es el fuera de campo, que también crea espacialidad, en la imaginación del espectador, por ejemplo, en esta secuencia tenemos en primer término en silueta a Manolo que se está fustigando con un látigo cilicio, su figura está compensada por la profundidad espacial y la luminosidad del patio, llega el dueño, que no le ve, Manolo coge su camisa y sale fuera de cuadro por la izquierda, ahí, ya estamos creando el fuera de campo, en la imaginación del espectador, es decir le construimos espacio imaginado, el espectador sabe que Manolo está ahí, en algún lugar de la casa, la cámara avanza con el movimiento del dueño que oye gritos y acude a la puerta donde está Sol. Cuando va a abrir, Manolo sale de otra habitación y le golpea.



AB: ¿referido a la iluminación y el encuadre, consideras que te condiciona el género de aventuras? Dirías que hay un forma de iluminar y encuadrar según el género?

AP: La discusión acerca de los géneros arranca prácticamente desde comienzos del siglo pasado, cuando se enmarca al cine dentro de la industria del espectáculo, industria porque hace productos de consumo

para las masas, productos en serie, optimizados en su coste y renovándose constantemente, y del espectáculo porque esos productos están hechos para el entretenimiento colectivo. De ahí, que se cosificara al cine en géneros, las comedias en clave alta de luz, con pocas sombras, las películas de cine negro con sombras marcadas y rodadas con alto contraste, el cine de terror rodado en clave baja, llenos de oscuridades y penumbras. Lo cierto es que en casi todas las películas se acaban mezclando los géneros, con secuencias muy luminosas y otras más oscuras. Para mí el género de aventura se refiere a la narración y no a la imagen y por lo tanto no me he visto condicionado por ningún otro parámetro que no sea la creación de la atmósfera propia a cada lugar y a las emociones de los personajes. Además de las aventuras, también es una serie romántica y a veces de suspense.

AB: ¿Nos podrías entonces definir el género que enmarca la serie?

AP: En realidad, la serie hay que enmarcarla todavía en la categoría de la Telenovela, porque la estructura narrativa responde a ese carácter explicativo, reiterativo de estereotipos y clichés propios del formato.

AB: ¿podrías explicarme un poco más esto que señalas?

AP: La telenovela es un formato que deviene de la radionovela. Los actores que actuaban en las mismas sustituían la falta de imagen con la acentuación enfática en las emociones, en las explicaciones y en la explicitud de las mismas, y todo mediante la palabra subrayada por la música para que los radioyentes pudieran seguir la historia. La telenovela coge esa misma forma y le añade la imagen, imagen que no tiene otro valor que soporte de la palabra y el gesto que explicita, añadiéndole ciertas representaciones instaladas en nuestra sociedad más o menos valorizadas y que se refieren nos solo a la belleza estereotipada de hombres y mujeres y sus relaciones jerárquicas en todos los sentidos sino también a las emociones como el amor, el odio, la ambición o los celos vistas estas de una forma primaria. La telenovela no está sustentada en la imagen entendida esta como *pathos*, la prueba de ello es que en las mismas el espacio y el tiempo las dos condiciones fundamentales de la imagen en movimiento, están desaparecidos, el espacio apenas si es un fondo y lo que manda son el plano corto del rostro de los personajes y el tiempo se ha convertido directamente en duración, a veces ni siquiera en ritmo.

AB: ¿pero no piensas que eso esta cambiando?

AP: Si desde luego, La reina de indias es un ejemplo de ello, si bien todavía mantiene ciertas estructuras que pertenecen a la telenovela tiene ya una factura de gran serie dramática. Con el cambio de tecnología, la evolución de las cámaras y la apertura a mercados internacionales más exigentes se ha visto la necesidad de introducir, por ejemplo, la figura del director de fotografía, como creador y responsable de la imagen. En la serie hemos trabajado con un material de cámara que permite crear todo lo que te he ido contando, y utilizamos mas los conceptos cinematográficos, como el fuera de campo, rodar planos generales, incluso algún que otro plano secuencia, además de darle al espacio un lugar y por lo tanto crear temporalidad. Claro que también la tendencia en general en las serie que he podido ver en estos tiempos de cuarentena priman la acción sobre la situación, la causalidad inmediata sobre el simbolismo y la complejidad de consecuencias diferidas o concatenadas. Estas transformaciones de las que te hablo, se dan no sólo en el ámbito de la dirección de la fotografía, también en el de la dirección o la producción misma. No obstante, las telenovelas siguen siendo una categoría de mucha difusión en todo el mundo, desde Colombia hasta Turquía pasando por España, Brasil, Venezuela e incluso antiguos países del este.

AB: Es verdad lo que dices, pero sorprende que son series de notable éxito.

AP: Si claro, si medimos el éxito en el consumo masivo del producto y por lo tanto en los dividendos económicos que se derivan de ello.

El desarrollo del arte en cualquiera de sus manifestaciones no se ha dado por la aprobación de la mayoría, mas bien al contrario ha sido por su desaprobación por la que ha llegado tiempo después a considerarse arte con palabras mayúsculas, recuerda El greco, los impresionistas, los cubistas, o los cineastas del realismo italiano por oposición a los trabajos de estudio, los creadores del rock and roll, etc., etc. Y no solo el arte, recuerda el juicio contra Galileo Galilei o el enfrentamiento de Darwin en su época por El Origen de las especies.

AB: ¿Dirías que esta categoría de series, aún cercanas a las telenovelas se enmarca en el género del melodrama?



Gone with the wind



Wuthering Heights

AP: Pues si y no, el melodrama es un genero que tiene su origen en el teatro popular y el vodevil, y que se caracterizaba por exagerar los aspectos emocionales subrayados por la música instrumental, este es el ámbito en que se desarrollan primero las radionovelas y luego las telenovelas, es decir inducir al espectador mediante la música y la interpretación exagerada a estados emocionales elementales que en realidad priman sobre el contenido y la forma. En este sentido sí se puede decir que las telenovelas son melodrama. En el cine tenemos películas magnificas que son puro melodrama desde los mismo comienzos de su historia, recuerda *Gone with the wind* (Lo que el viento se llevó), *Rebeca* de Alfred Hitchcock o *Wuthering Heights* (Cumbres borrascosas) de William Wyler.

Con el paso del tiempo, el melodrama se ha ido modelando en otras direcciones, por ejemplo, en el melodrama más contemporáneo los sentimientos y emociones se muestran y discurren con una música menos incidental o han superado la exageración en la forma tanto de la interpretación como de la dirección, acercándose más al drama,

mientras que en las telenovelas esos mismos sentimientos aún se dicen con la palabra, con el gesto hiperbólico y la música que subraya. Pedro Almodóvar, por ejemplo, trabaja el melodrama en este sentido más contemporáneo, mira *Todo sobre mi madre*, o por ejemplo Raúl Ruiz en la serie tan esplendida que dirigió de *Los misterios de Lisboa*, haciendo honor a sus principios como director de telenovelas.



Los misterios de Lisboa



Todo sobre mi madre



Rebeca

AB: Volviendo a la luz ¿Cuál ha sido el proceso de creación de la imagen en los decorados? ¿La bodega de los barcos? ¿La gobernación?

AP: Pues he querido fotografiar los decorados como si fueran interiores naturales de esa época, imitando la luz de estos. En los espacios naturales, de interior, acostumbro poner luz que entre por las ventanas o puertas, que suelen ser HMI muy difusos, pongo hasta tres difusores distintos, normalmente un opal cerca de la fuente de luz para que difumine los bordes del haz y luego diferentes densidades de White diffusion o Light Grid Cloth. También suelo rebotar los HMI contra grandes superficies blancas que a su vez filtro con difusión y recorto con banderas y grandes telas negras.



El fotograma de la izquierda es de un decorado natural y el de la derecha al decorado construido en estudio.

El decorado de la gobernación tiene un patio central que es de donde proviene la luz que está construida con HMI rebotados contra superficies de roscoflex y tamizado todo ello por un velo suizo. Esto da una luz suficientemente intensa, suave y con un buen ratio de contraste.

En las habitaciones interiores del decorador la luz proviene de las ventanas, también HMI rebotados sobre blanco y filtrados con difusores.



Sony F554KDCI para 16:9.Raw 16 bits a Slog3-Sgamut-cine. Sigma Cine lens FF 35mm. T 4. 23.98fps. Obturación 180, 4500K en cámara, Iso 1250. Lut América_día. 1/8 Black Promist. Decorado Int/Día

Prácticamente no he usado mucha luz desde los techos de los decorados, a excepción de algunos fluorescentes Kinoflo rebotados contra ikopores para subir un poco el nivel general de la estancia, pero muchas veces ni siquiera los encendía.



En estos dos interiores día he seguido esta misma filosofía, que el decorado se viera como un espacio natural. El fotograma de la izquierda esta rodado en una locación natural y el de la derecha en el decorado del estudio.

En la bodega de los barcos lo que quería era verosimilitud, y que sea verosimilitud fuera creadora de la atmósfera necesaria a la narración. Durante el día la bodega está en penumbra, rota tan solo por la luz que llega del tragaluz de cubierta. Esto crea un ambiente que propicia por un lado el ocultamiento de los personajes que son polizones en el barco y por otro, su aparición a la luz cuando quedan bajo los haces de la misma. Luz: revelación, penumbra: ocultamiento. En las noches todo es oscuridad que se aparece por el tenue resplandor de las velas.



Sony F554KDCI para 16:9.Raw 16 bits a Slog3-Sgamut-cine. Sigma Cine lens FF 35mm. T 2.3. 23.98fps. Obturación 180, 4500K en cámara, Iso 1250. Lut América_día. 1/8 Black Promist. Decorado.

AB: ¿Cómo vivían los actores esas luces?

AP: Mira, para mi la imagen lo es todo, interpretación, arte, dirección, fotografía y los actores forman parte de la misma, una parte importantísima. A mi gusta crear con los actores un clima de cordialidad, de absoluta franqueza, será porque los admiro muchísimo. Intento que los actores se sientan recogidos en la luz, como se sienten con el traje con que se visten o los objetos de los que se rodean en la escena. En las pruebas los miro atentamente, no solo el rostro, sino el cuerpo entero, como se mueven, como se

acercan a la cámara explicándoles normalmente lo que estoy haciendo, el por qué de la luz y siempre consigo su comprensión y ayuda.

Mira, por ejemplo, en esta secuencia en la bodega del barco donde van como polizones Pedro de Heredia y Catalina, van a hacer el amor, y yo les dejé en completa penumbra, siluetados por el contraluz del haz de luz que viene de cubierta. Cuando preparamos la escena les conté como lo veía yo, un amor clandestino en todos los sentidos, clandestino porque van de polizones en un barco, clandestino porque era un amor prohibido, entre un blanco y una india, clandestino porque los sentimientos de ambos protagonistas son ambivalentes, entre la negación y la afirmación. De ahí la penumbra y de ahí el contraluz. Que a los dos protagonistas se les intuyera en la forma, con el brillo de recorte suave del contraluz, daba todo el significado a la escena y ellos, tanto Essined como Enmanuel, estuvieron encantados con el resultado final, que yo siempre les muestro, mediante fotogramas ya colorizados en el propio set con mi DIT.



Sony F554KDCI para 16:9.Raw 16 bits a Slog3-Sgamut-cine. Sigma Cine lens FF 35mm. T 4. 23.98fps. Obturación 180, 4500K en cámara, Iso 1250. Lut América_día. 1/8 Black Promist. Decorado.

En esta otra secuencia, Fernando está velando a la enferma, Norma Nivia y el ambiente es de recogimiento, de concentración en el dolor de ella. Las sombras y las suaves penumbras creadas por la luz de las velas dan esa atmósfera que ayuda a los actores a sentirse en el lugar histórico y en el lugar emocional.



Sony F554KDCI para 16:9.Raw 16 bits a Slog3-Sgamut-cine. Sigma Cine lens FF 35mm. T 1.5. 23.98fps. Obturación 180, 3200K en cámara, Iso 1250. Lut América_Noche. 1/8 Black Promist. Int/Noche

AB: porque has iluminado mucho las noches con las velas, ¿cierto?

Sí, preferí utilizar la luz de vela para las atmósferas Int/noche y la luz de las hogueras igualmente en los exteriores. La textura, el color, el ambiente que crea esa luz es inimitable, aunque si simulable. Las velas que teníamos en escena por sus características no eran suficiente para dar un nivel de exposición adecuado considerando el valor ISO de la cámara (1250) y la relación SNR; para que te hagas una idea, una vela convencional da unos 3.6 lux a la distancia de 50 cm , pero para tener el nivel de exposición adecuado necesitaba al menos 41 lux, es decir, unas 11 veces más luz que la de una vela. La forma de conseguir el nivel de exposición era o bien poner varias velas juntas en la escena o unas cajas de luz que construimos colocadas fuera de cuadro y donde había entre cuatro y cinco hatillos de velas.



AB: Y respecto al encuadre, ¿cómo fue el trabajo de la puesta en imagen con los actores? Sé que eres meticuloso con las posiciones tanto de cámara como de los actores y esto a veces puede parecerles restrictivo.

AP: Yo creo que cuando a un actor le explicas lo que estás haciendo no hay problema. En nuestro caso, como te conté hemos trabajado con mucha profundidad de campo, lo que implica una puesta en imagen donde todos los elementos de la misma son composición, y la composición se rige por parámetros de la percepción humana, parámetros artísticos o parámetros culturales, todos ellos confluyen en la ordenación dentro del cuadro, de masas, volúmenes, colores, líneas, etc. Y ahí el actor es un elemento más en relación con el espacio y por eso tiene que ocupar un lugar preciso, tanto si está quieto como si se mueve, porque ese lugar preciso determina la narración y por lo tanto su interpretación. Son los camarógrafos los que componen y los que indican a los actores cual es su lugar, enseñárselo es en

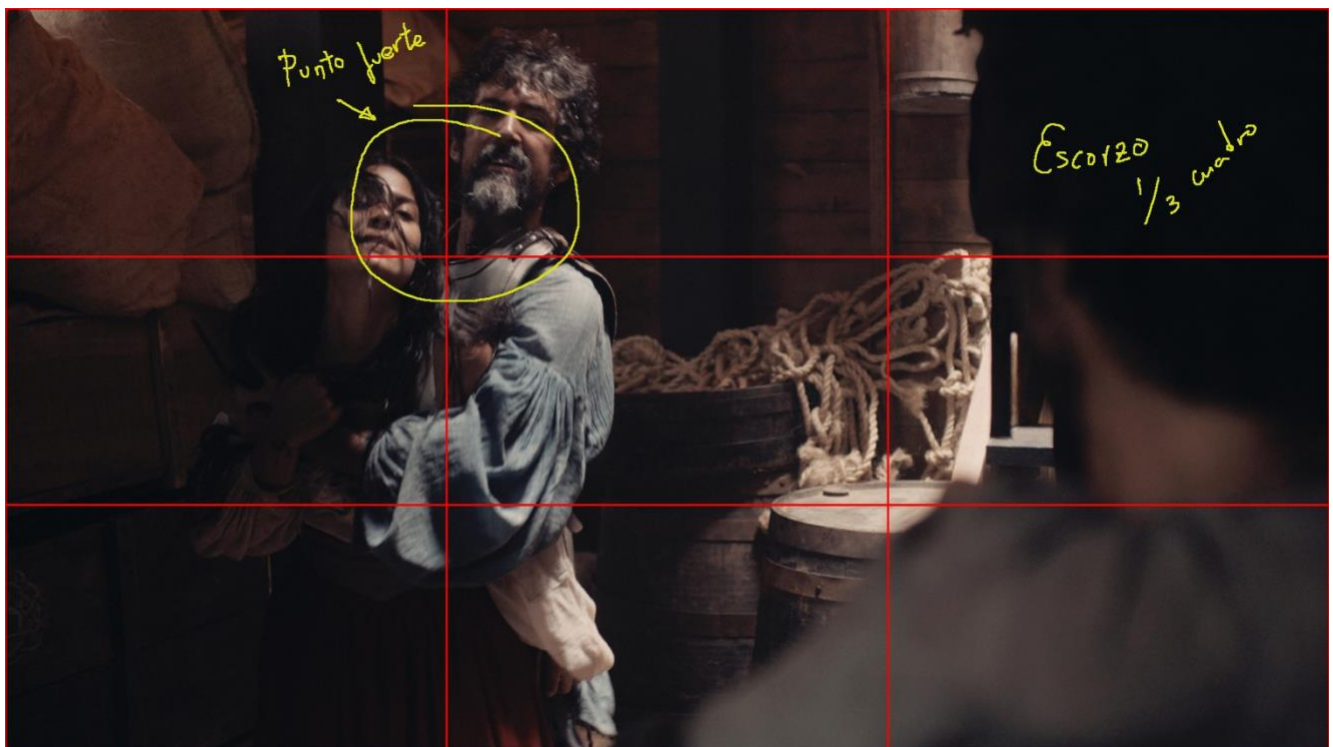
beneficio de todos los que creamos la imagen y tengo que decirte que tuve en esto la ayuda de unos excelentes camarógrafos.

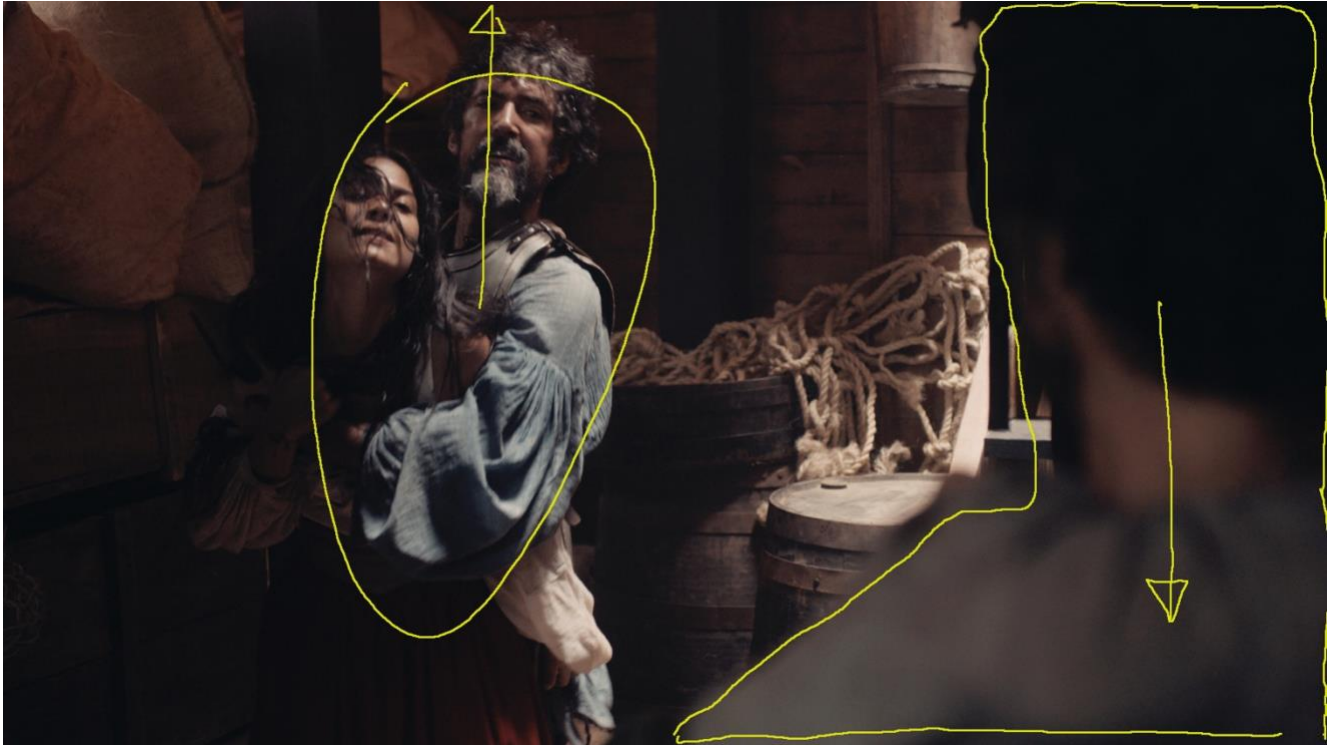
Si me permites te pongo un ejemplo con cierto detalle. Esta secuencia transcurre en la bodega del galeón y Catalina es apresada por uno de los marineros ante Pedro.



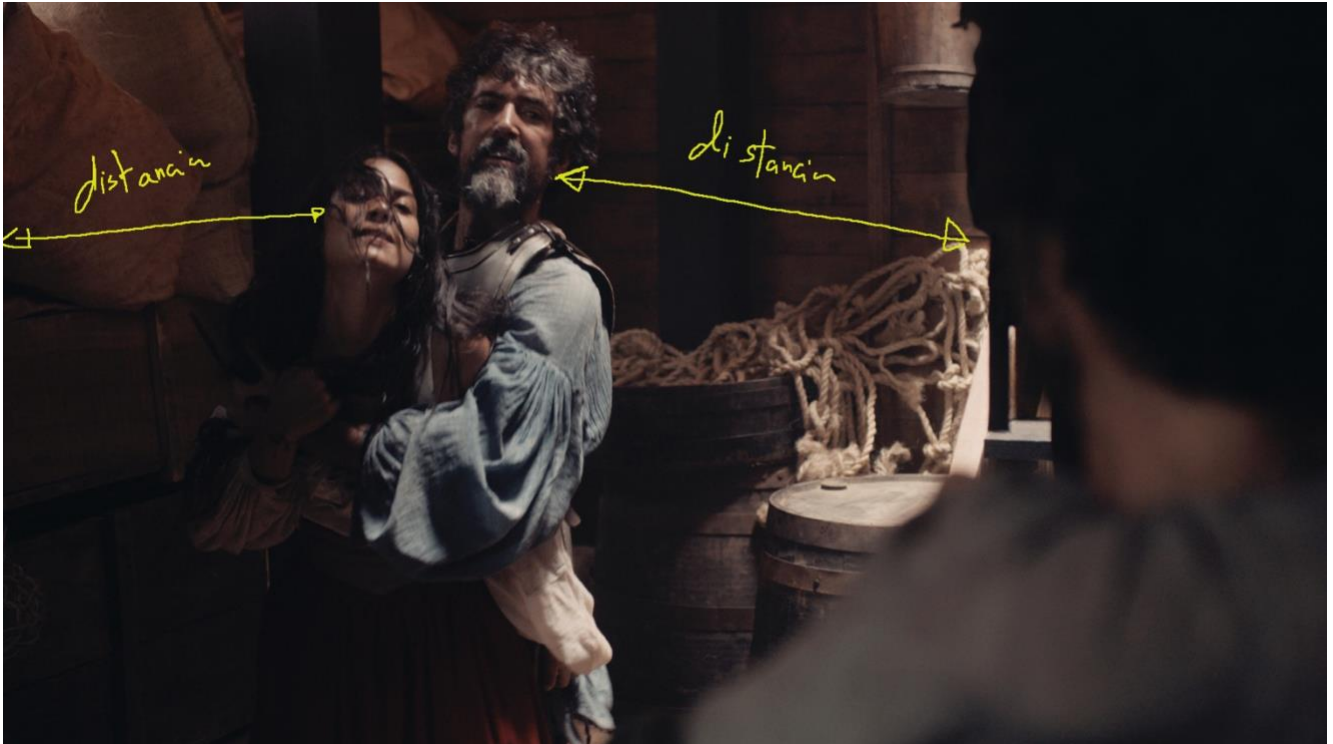
Sony F554KDCI para 16:9.Raw 16 bits a Slog3-Sgamut-cine. Sigma Cine lens FF 35mm. T 2.8. 23.98f. Obturación 180, 4500K en cámara, Iso 1250. Lut América_día. 1/8 Black Promist. Decorado.Int/día

Si, dibujamos las líneas que delimitan los tercios, verás que la cara de Catalina y el marinero caen en un punto fuerte, lo que ya le da mucho peso en la imagen y el escorzo de Pedro ocupa prácticamente el tercio completo





Esta estructura está en perfecto equilibrio. El peso de Catalina y el marinero, que es muy fuerte, debido a su posición, la acción misma y la luz tiene su contrapeso en que Pedro ocupa mucha superficie en el cuadro, necesario esto para compensar la parte izquierda. Además, hay que tener en cuenta que para que ese equilibrio se dé la distancia de Catalina al límite de cuadro tiene que ser casi ese tercio, si es más se desequilibra el cuadro, si es menos se desequilibra el cuadro.



La distancia entre la acción de Catalina y Pedro es también fundamental, pues de ello depende la intensidad dramática y la emocionalidad que transmitimos al espectador, si está más cerca desequilibra el cuadro y no se mantiene la tensión narrativa, si se aleja más (menos escorzo) se rompe la tensión igualmente pues entonces el espacio del fondo adquiere más valor y presencia.



El fondo que se ve entre los dos puntos (Catalina/Marinero y Pedro) da el equilibrio espacial y determina también la tensión entre ambas partes de cuadro, más la destruye, menos la destruye. Es de vital importancia que la posición de los actores sea precisa, ni más ni menos. En todo el fotograma cuenta de forma especial la distribución de luces y sombras igualmente.

Así se construye narración visual. Claro está que todos estos análisis se dan a la vez y el encuadre se crea de forma intuitiva desde el conocimiento de las reglas de composición y una amplia y profunda cultura visual.

AB: ¿y respecto de la fotogenia? ¿Qué tanto buscas que los actores se vean bellos?

AP: En una serie de estas características los actores tienen que verse bien, quiero decir, atractivos, seductores, tanto el actor mismo como su personaje. La fotogenia es esa extraña característica por la cual un rostro aparece especialmente bello cuando se pasa a dos dimensiones, bien sea en una foto o bien sea en la imagen cinematográfica, especialmente bello se refiere a la percepción que de la belleza tiene nuestra cultura occidental, percepción que ha ido cambiando a lo largo de los siglos. Claro que la fotogenia tiene que ver con la estructura ósea del rostro, con el equilibrio entre los distintos rasgos, los ojos, los labios, la nariz, pero también con algo que está un poco más allá, diría que el alma, con lo que se es en lo más profundo y que la cámara puede desvelar. Así que yo me esfuerzo porque mis actores se vean “guapos”, como ellos mismos y como su personaje. La luz suave que utilizo para iluminarlos ayuda mucho a eso, por ejemplo. En la serie he contado con actores y actrices de una hermosura insondable, por ejemplo Essined, con su belleza transparente, o Cristina Warner con ese rostro magnético, Norma Nivia toda mirada o Mercedes Salazar con ese rostro indescifrable, y tantas otras actrices, incluso con los figurantes intento que brillen en las atmósferas, y no me olvidé de los actores, de Enmanuel con su presencia ya en sí misma luminosa o Fernando Campo oculto tras la barba de conquistador, Manuel Navarro con ese rostro donde la luz se engancha sin problemas y tantos otros. Son muchos los actores

que me han cautivado en la serie y en realidad pienso que todos son fotogénicos, todos han revelado su rostro/personaje a la cámara. No puedo por menos que estarles muy agradecidos por su ayuda.



AB: Por último, todo este trabajo que nos has mostrado, ¿cómo le llega al espectador?

AP: Pues le llega muy disminuido debido a toda la degradación que sufre la imagen desde la captación hasta la llegada a los televisores de los espectadores. Yo pienso, que al igual que cuando rodaba en 35mm la copia definitiva había que verla en el laboratorio, en el mundo digital la imagen solo se puede ver bien en la sala de colorización, y hasta ahí llega nuestra responsabilidad como directores de fotografía, los procesos de masterización, distribución y la exhibición en millones de televisores a cada cual distinto hace imposible tener un seguimiento de la calidad de la imagen. Aún así, lo intentamos.

(Para ver con detenimiento el proceso de degradación de la imagen digital ver el artículo <https://www.alfonsoparra.com/index.php/reportajes/viacrucis>)

AB: Muchas gracias, Alfonso por esta conversación.