Fotografiar una historia *mientras toma forma*

Por ANDRÉS GARZAS, AEC



EP03 · TC 01:52:20 *Contraluz de última hora. Siempre que se podía, huíamos del sol alto y de la luz frontal.*

Tres capítulos, dos países, un plató que se desmonta ante la cámara y un equipo mínimo que cambiaba de ciudad cada pocos días. Notas sobre la fotografía de una serie que se escribía mientras la rodábamos.

01 Solo en la habitación

HAY UN MOMENTO de *Hijos del fin del mundo* al que vuelvo a menudo. Una habitación de hotel en Fort Lauderdale. Becky y Danny se preparan para ir a la convención de los Testigos, cada uno en su lado del cuarto, en silencio. Noemí Redondo propuso rodarlo con una sola cámara y me quedé solo con ellos. La intención era desaparecer lo más posible. Nunca se desaparece del todo, porque quien observa siempre altera lo que observa, pero esa presencia se puede reducir hasta casi no pesar.

Pienso que buena parte del oficio de director de fotografía consiste en distinguir lo que se puede controlar de lo que no. En una película o en publicidad, con tiempo y medios, se controla casi todo: la hora, el lugar, la luz, incluso el color que viste el último figurante. En un documental partes de una idea de hacia dónde vas y la sostienes como puedes, mientras la historia se escribe delante de ti.

La serie tiene tres capítulos y la dirigen Blanca Torres y Noemí Redondo. Sigue a Becky y a Danny y reúne testimonios de personas que salieron de los Testigos de Jehová. Rodamos unos dos meses entre España y Estados Unidos: entrevistas en plató, casas, calles, convenciones y una boda. En Estados Unidos el servicio de producción lo hizo Burrito Films, de modo que muchas decisiones de imagen nacían a la vez que las de logística.

Con Noemí compartí la mayor parte del rodaje y Blanca estuvo en varias entrevistas en Madrid. El director de fotografía necesita apoyarse en sus directoras y conocer la historia por dentro, saber qué tiene que contar cada plano. Una imagen no tiene que ser bonita por sí misma. Tiene que tener un propósito.



EP03 · TC 01:49:11 *Mucho espacio alrededor de una sola figura.*

Una imagen no tiene que ser bonita por sí misma. Tiene que tener un propósito.

02

Azul y coral

Becky tiene los ojos muy azules, y el azul acabó siendo suyo. Para Danny elegimos el complementario, los corales. Desde ese momento los dos colores fueron una brújula: aparecían en los espacios, en las entrevistas, en los seguimientos. No era una regla rígida, porque hay lugares donde no encuentras nada que te ayude, pero estaba siempre presente. Con arte se traducía en algo tan concreto como pedir unas mantas azules o unos objetos en coral. Cuando no había apoyo de arte, la luz terminaba haciendo ese trabajo. La idea era que en un capítulo de cincuenta minutos ningún plano sacara al espectador de la historia.



EP01 · TC 01:32:33 *El teatro, un espacio que ya le pertenecía.*

A Becky y a Danny los presentamos sobre todo con teleobjetivo, que permite acompañarlos y, a la vez, separarlos del mundo que los rodea. En la Gran Vía filmamos a Becky con un 100–400 y el duplicador, desde lo alto de la cuesta, mientras caminaba entre la gente. Buscábamos su aislamiento: lo que podía sentir entre los «mundanos» alguien educada como Testigo. En el teatro la presentación nacía de otro lugar. Becky es actriz, quiere dedicarse a ello, y ese escenario ya le pertenecía.

La playa es quizá la escena donde mejor se ve el trabajo entre departamentos. Estábamos en Estados Unidos con el vestuario traído desde España, intentando que todas las piezas encajaran sin poder controlar casi nada. Pero el agua devolvía esos azules, ellos se movían, el espacio se abría y la historia seguía entrando en el plano. Son situaciones difíciles y, al mismo tiempo, las que más merecen la pena.

En exteriores, cuando puedo elegir, elijo la hora: el sol bajo, la tarde, un contraluz. Cuando no se puede y hay que rodar a las dos de la tarde con el sol en lo alto, se rueda. Se pierde una pequeña batalla, no la guerra. En documental no todo tiene que ser precioso. Tiene que ser lo adecuado.



EP02 · TC 01:13:06 *Una conversación en mitad de la calle. Lo importante era dónde estar y saber escuchar.*

Otras veces el lugar ya lo tiene todo. El diner de Warwick era un espacio muy fotográfico, con su madera, sus lámparas y sus reflejos. Allí bastaba con buscar un poco de contraluz, abrir las cortinas para sostener el fondo y, como mucho, añadir un relleno. Saber cuándo no intervenir también es una decisión de luz.



EP03 · TC 01:10:31 *El azul del mar, el azul de Becky, el coral de Danny. La paleta de la serie resuelta en un solo plano.*

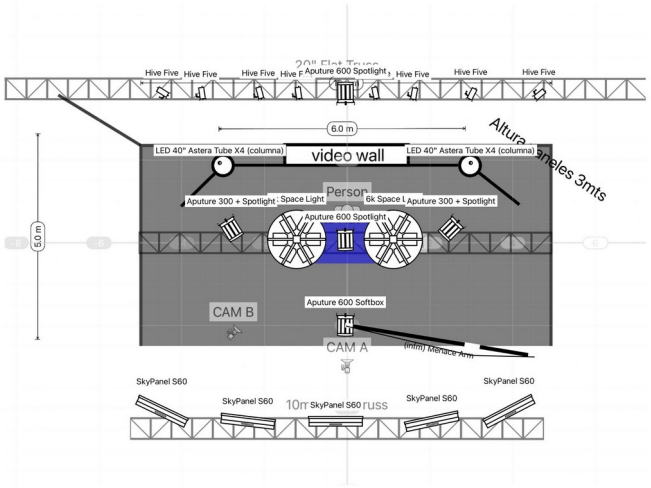
03

El plató

En el plató partíamos del lenguaje de las emisiones de los Testigos, que tienen su propio telediario: una estética pulcra, institucional, de informativo de gama alta. Al principio la cámara estaba algo por encima de los ojos y los participantes miraban directamente al objetivo. A medida que ellos mismos desmontan el decorado y lo transforman en algo más mundano, más cercano a un talk show nocturno, cambia el punto de vista, la luz se vuelve cálida y la mirada se desplaza.

Con la mirada fui cuidadoso. La queríamos cerca de cámara, pero sin invadir, porque cuando se pega demasiado al eje la emoción se vuelve subrayado y es fácil caer en el sentimentalismo. Es algo que hay que dosificar.

El plató era el territorio más controlado del rodaje, con gaffer, eléctricos y mesa de luz. Los participantes venían en días distintos y las entrevistas eran largas, porque ese material sostiene toda la serie. Con Hugo González dejamos cada estado de luz memorizado en la mesa: cuando el decorado cambiaba ya sabíamos dónde iba el sofá, cuál era el cue, qué unidades entraban. Después bastaban ajustes mínimos según la piel o el vestuario de cada persona, y el montaje podía repetirse al día siguiente o un mes más tarde. Exploramos también una puesta más dramática, una luz puntual con algo de confesionario, que guardo como uno de los momentos más libres del plató.



ESTUDIO *Planta de iluminación del plató. Las memorias en mesa permitían recuperar el montaje entre jornadas.*

Allí el trabajo de arte y vestuario era decisivo. Vanessa Ramírez, con Isaac Bernárdez e Ilie Emilian, construyó un decorado muy preciso, y Andrea Armería y su equipo de vestuario empujaban en la misma dirección.

04

La luz que no se detiene

Fuera del plató el tiempo deja de ser tuyo. Te anuncian una entrevista de media hora que acaba durando hora y media, y el sol no se detiene. Hay que saber dónde está ahora y dónde estará al final, porque en montaje una frase del principio acabará junto a otra del final y las dos tienen que pertenecer a la misma luz. Además me gusta incluir ventanas y buscar profundidad. Le dan verdad a la imagen, aunque nos pongan las cosas más difíciles.

El contenido también modela la luz. Antes de las entrevistas de Bárbara Anderson y Néstor Kuilán sabía, por la documentación previa, que lo que iban a contar era duro. Ahí busqué más sombra, más claroscuro, sin abandonar la paleta y sin subrayar. El cine negro dibuja al villano con una luz perfecta porque el género lo pide. El documental, creo, necesita que no se vea tanto el truco.

En Barcelona resolvimos muchas entrevistas en un mismo salón de hotel, mirando hacia sus cuatro esquinas para obtener cuatro espacios distintos. En casa de Néstor, para la cena, unas guirnaldas daban la luz general y completamos desde los laterales. En Tewksbury, en la escena del billar mientras Becky escribe su monólogo, sí hubo que construir: sombras más duras y un cuidado especial por los azules, los naranjas y los amarillos. Si faltaba azul, se añadía un poco de azul. Siempre con la menor intervención posible.

> *El sol no se detiene.*

05

Ligereza

He rodado documentales muy distintos. Iguales, con Inés París, era seguimiento puro. Las Constituyentes, de Oliva Acosta, era casi todo entrevista. De ambos aprendí lo mismo: cuando hay que moverse rápido y absorber lo imprevisto, la cámara tiene que ser ligera y ponerse al servicio de lo que ocurre. Un rodaje así es una pequeña compañía itinerante que cambia de ciudad cada pocos días, y la logística, las maletas y las manos disponibles también forman parte de la fotografía.

Trabajamos con dos Sony FX6 y una FX3, esta casi siempre sobre un DJI RS4 Pro. Para documental hoy me parecen difíciles de superar: un autofocus extraordinario, baterías generosas y, en la FX6, ND integrados, buena sensibilidad, un códec con latitud y entradas de audio. La FX3 en el gimbal, con las Zeiss Batis, permite planos en movimiento de mucha calidad. Los zooms eran Sony 24–70, 70–200 y, en momentos puntuales, el 100–400 con duplicador. Rodamos en S-Log3 con un paso de sobreexposición, y

algunos planos de Becky caminando a 32 o 48 fps, pocos, para que el recurso no se volviera estilo por el estilo.

La iluminación era mínima: un Amaran 300c, un Aputure LS60x y tres tubos RGB hinchables Ulanzi UA20C. Los tubos se fijan con cinta en casi cualquier superficie y permiten dejar pequeños acentos de color allí donde una unidad mayor sería imposible. Los gobos completaban el equipo. Sin camión ni bandejas para cortar la luz, eran la manera de dibujar texturas con casi nada.

Con los filtros no sigo una receta fija. Hago pruebas antes del rodaje y ajusto según la focal y la respuesta de cada óptica. Los zooms Sony eran algo más suaves que las fijas, así que a las fijas les daba un grado más. En entrevista nunca mezclaría un zoom con una fija. El Black Pro-Mist 1/2 acompañó casi todo el rodaje y el Pro-Mist 1/4 se quedó en el plató, como una variación leve. Lo que busco en el Black Pro-Mist con Sony es su forma de tratar los blancos: cuando se queman, la imagen se vuelve dura, casi solarizada, y el filtro los suaviza con un halo sutil. Los Soft/FX estaban pensados para unas recreaciones que finalmente se resolvieron con imágenes de librería.

> *En documental no todo tiene que ser precioso. Tiene que ser lo adecuado.*

06 Escuchar

En Brooklyn el rodaje se acercaba al reporterismo. La cámara B, con el 70–200, recogía los primeros planos, los que sostienen el montaje, mientras la otra, en gimbal y con un angular, intentaba mantener un plano secuencia de todo lo que sucedía. Para las antiguas instalaciones de los Testigos tenía en mente imágenes del cine de terror clásico, el castillo de Drácula, la casa de Norman Bates. Alternábamos teleobjetivos largos con el angular más abierto, trabajando las diagonales. Ahí el punto de vista pesa tanto como la focal.



EP02 · TC 01:10:36 *Brooklyn: una cámara cerrada en la conversación, otra en gimbal construyendo el recorrido.*

Para mí lo esencial del trabajo de cámara es escuchar: entender qué está pasando, reaccionar y anticipar el siguiente movimiento. Esa escucha hace la relación con el contenido más inmersiva y deja al espectador dentro de la escena. La boda pedía lo mismo, seguimiento y posiciones fijas, zooms, ópticas fijas y el DJI, eligiendo fondos y altas luces que dialogaran con la paleta.

El sonido merece su propio lugar. Luca De Santis trabajaba solo, con los protagonistas microfonados, y llevaba la pértiga siempre que era posible, porque su textura es otra. Nunca interrumpía; casi no se notaba su presencia. Una imagen puede ser espléndida, pero sin un buen sonido no sirve de nada.



EP01 · TC 01:50:20 *Cuando el teléfono también es una cámara del relato.*

Los cenitales, de cámara y de dron, eran una forma de decir que alguien los observa desde arriba, en este caso Jehová. Quizá el espectador solo vea un plano llamativo, pero son esas decisiones pequeñas las que dan sentido al conjunto.

Becky grababa su propio videodiario con el teléfono, y en la convención de Florida rodamos con iPhone porque una cámara grande no tenía cabida. No hubo cámaras ocultas. El móvil forma parte del lenguaje de nuestro tiempo, y cuando el espectador entiende quién graba y por qué, acepta esa textura sin esfuerzo. Esa imagen no se debe forzar, porque se rompe. Cuando Becky va a conocer a Bárbara Anderson, es Danny quien la filma desde la habitación. A veces la decisión más justa es ceder la cámara. El montaje de Lucas Di Primio y Eneko López Jauregui integra esos cambios sin fricción. Una GoPro completó algún plano dentro del agua.

07 Los límites del encuadre

Sin la cesión de derechos de alguien, su rostro no puede aparecer. Hay que encontrar otras formas: de espaldas, detalles, presencias parciales, atentos a cualquier elemento que pueda identificarle. Estemos o no de acuerdo con lo que una persona cree, tenemos una responsabilidad con ella. No vale todo.

Los rostros de los transeúntes de la Gran Vía se transformaron en postproducción, por esa misma razón y porque cuentan cómo mira Becky a los «mundanos». En ese efecto mi tarea fue entregar la mejor imagen posible, limpia y bien expuesta. Cuando un efecto depende de la luz o del movimiento de cámara, conviene hablarlo desde el primer día, no dejarlo para después.

En color preferí no fijar LUTs propias. En rodaje monitorizábamos con la 709 de Sony y, al terminar, preparé en DaVinci Resolve unos etalonajes de referencia para mostrar a las directoras el alcance del material. El acabado lo hicieron en Madrid Elena Humanes y Bruno Fernández junto a las directoras, mientras yo estaba en Los Ángeles. Mis indicaciones fueron pocas: la intención ya estaba en el vestuario, en los espacios y en la luz. La FX3 no admite grandes desplazamientos, y forzarla convierte la imagen en plástico.

> *El color puede matizar lo que se rodó. No puede inventar lo que no estaba.*

El mayor desafío fue sostener la coherencia de color e imagen sin perder la capacidad de reaccionar. Un encuadre bien compuesto es una cosa. Escuchar, entender lo que ocurre e intuir lo que puede volver a ocurrir es otra muy distinta.



EP01 · TC 01:50:57 *Un encuentro. A veces la mejor decisión de fotografía es dar espacio.*

NOTAS PARA EL PRÓXIMO RODAJE

01 *Prepara para poder volver. Una luz memorizada vale más que una luz perfecta que no sabes repetir.*

02 *El color viaja en la maleta. Vestuario y arte sostienen la continuidad antes de que llegue el etalonaje.*

03 *Difusión por óptica, no por número.*

04 *Antes de montar una luz, pregúntate si la escena puede pagar el tiempo que cuesta.*

05 *A veces la mejor decisión de fotografía es sacar gente de la habitación.*

FICHA TÉCNICA

SERIE	Hijos del fin del mundo · 3 capítulos · Movistar Plus+
DIRECCIÓN	Blanca Torres y Noemí Redondo
PRODUCCIÓN	ISII Group, SIA Production Systems, Isora Films
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA	Andrés Garzas, AEC
CÁMARAS	2 × Sony FX6, Sony FX3 · DJI RS4 Pro · iPhone, GoPro
ÓPTICAS	Zeiss Batis 18, 25, 40, 85, 135 · Sony 24–70 GM, 70–200 GM, 100–400 · 2x
FILTROS	Pro-Mist 1/4 · Black Pro-Mist 1/2 · ND externos
LUZ PORTÁTIL	Amaran 300c · Aputure LS60x · 3 × Ulanzi UA20C · Amaran Spotlight 35° con gobos
CAPTURA	S-Log3 · exposición +1 · monitor Atomos Shinobi II
COLOR	Elena Humanes, Bruno Fernández · XPost Studios
RENTAL	Drago

Equipo de fotografía e iluminación: Luz Escobar (segunda operadora), José Luis Aguilar (auxiliar de cámara), Simó Andreu (segunda cámara en Barcelona), Hugo González (gaffer), Alberto Morales, Jon Carrillo, Marcos Cifo y Ricardo Sainz (eléctricos), Alberto Merino (técnico de mesa). Unidad de Estados Unidos: Mariadel Villaspesa (line producer y DIT), Alvaro Nathaniel (auxiliar de cámara), Carlos Felipe, Alfredo Cuéllar y Estefanía María Cortés (conductores). Gracias también a Carlos Zotes y Lydia Palencia (producción ejecutiva), Silvia Carvalho (productora), Ainhoa Gutiérrez, Aitana Jiménez, Davinia Pinto y Lucía Iglesias (producción), Isabel Paniagua (guion), Edu Marín y Laura Casaramona (redacción), Vanessa Ramírez (arte), Andrea Armería (estilismo) y Luca De Santis (sonido).



ANDRÉS GARZAS, AEC

Director de fotografía. Trabaja entre Los Ángeles y España en ficción, documental y publicidad, y dirige Burrito Films, productora con base en Los Ángeles especializada en rodajes entre los dos países.

andresgarzas.com · @garzas_dp

Fotogramas: Hijos del fin del mundo (Movistar Plus+). Foto de rodaje: Aitana Jiménez. Planta de luz: equipo de fotografía.