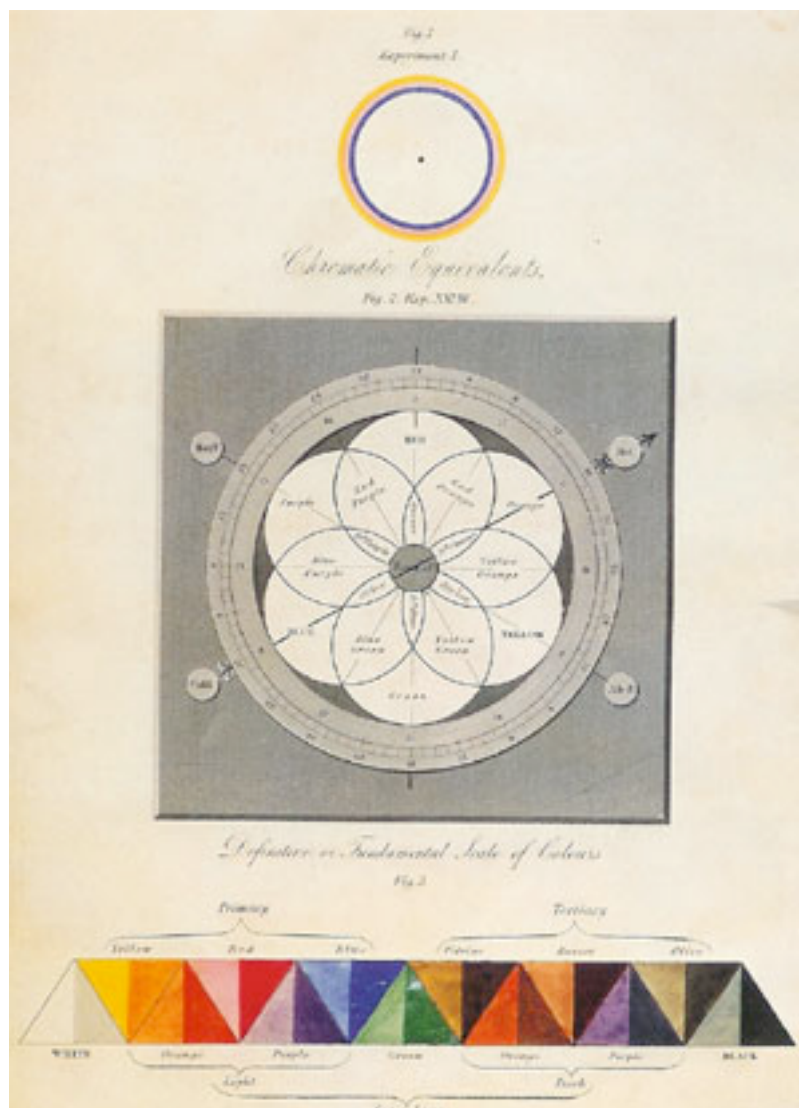


# Pepe Cruz (Etalonador)



**Jesús Solera:** El etalonador, ¿es simplemente un técnico o es algo más?

**Pepe Cruz:** Es un hombre de laboratorio, una de las personas más importantes del laboratorio pero también de la producción. En todas las secciones del laboratorio hay un jefe de sección, en etalonaje sin embargo hasta hace pocos años, no había jefe de sección ya que los etalonadores tenían de por sí sobrada categoría profesional y por tanto la suficiente autonomía como para no tener que depender de nadie. Ellos tienen que hacer sus propias valoraciones de los trabajos que realizan y pueden ir a cualquiera sección - positivado, revelado, telecine, etc. - y dar instrucciones para que les hagan algo en concreto. Además es la imagen del laboratorio ya que es el que tiene mayor relación con los clientes y es la mano derecha, los ojos del director de fotografía que debe tener absoluta confianza en el etalonador porque está rodando a ciegas, y sobre todo en estos tiempos en los que ya nos se positiva a diario, sólo hay

telecine. El problema de telecinar es que el director de fotografía no sabe con qué valores de positivado está trabajando ya que estos no aparecen en el telecine y una imagen que se puede ver bien en el monitor, luego al ver la copia en pantalla surge la sorpresa ya que puede estar corta de densidad o pasada. Por eso ahora hay también mucha relación entre la persona que hace el telecine y el etalonador. Hay que comprender que el director de fotografía trabaja para obtener un resultado en pantalla pero es el etalonador el que afina la imagen con el etalonaje. Porque no se le puede pedir al director de fotografía que, dentro de una secuencia, conozca pequeños detalles - más uno, menos uno, un dos y medio rojo, un dos y medio verde - que sin embargo nosotros estamos mucho más acostumbrados a ver, entre otras cosas porque tenemos muchas más películas de etalonaje a las espaldas. Normalmente ven juntos la película en proyección, el director de fotografía le hace comentarios y el etalonador toma notas; después él sólo ve tranquilamente la película de nuevo... Pero el buen etalonador, a parte de lo que le diga el director de fotografía tiene que ir un poco más allá y si ve algo que puede mejorar lo hace y se lo dice posteriormente. Digo el buen etalonador porque hay algunos profesionales que se ciñen sólo a lo que les dice el director de fotografía de forma que si sale mal o regular, siempre puede decir: aquí esta lo que dijiste, lo apunté...

JS: Es decir, que igual que el director de fotografía interpreta lo que le dice el director de la película, el etalonador interpreta lo que el director de fotografía quiere. Debe intuir lo que quiere.

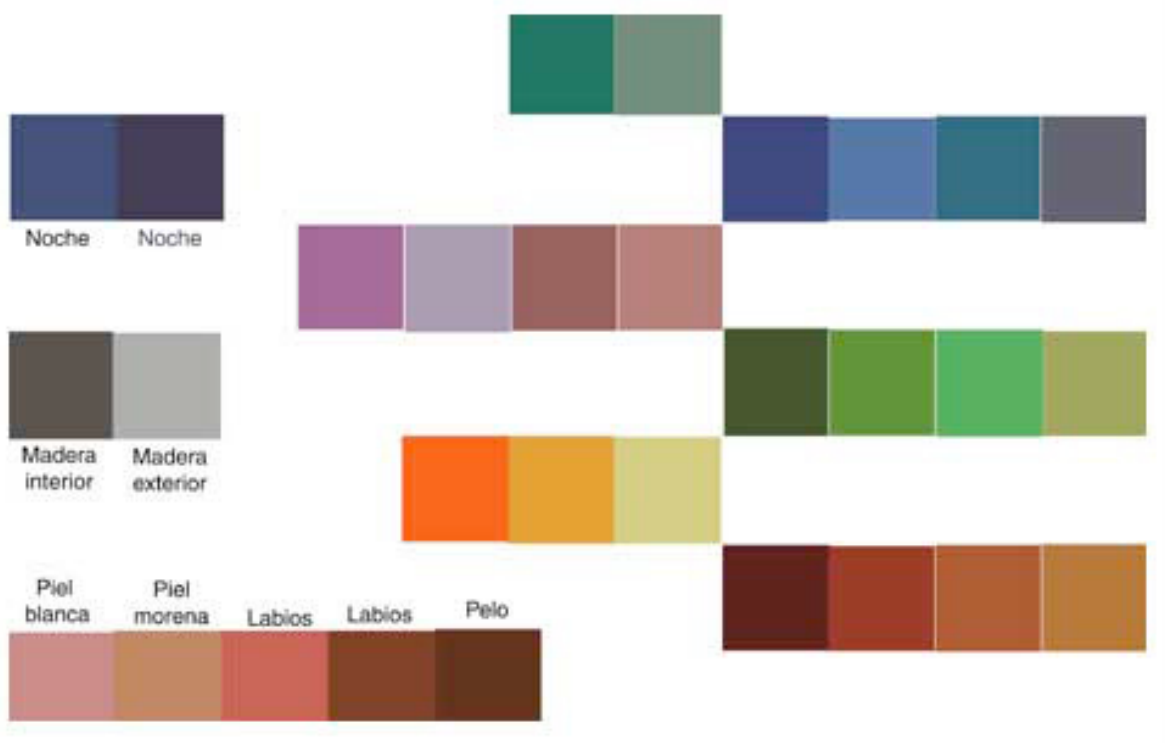
PC: Claro, porque normalmente no está el director de fotografía en todo el proceso de etalonaje y el etalonador tiene que hacer la película en base a la información que recibe de él; por eso es necesario que la comunicación entre ambos sea estrecha.

JS: Por tanto, como te decía al principio, el etalonador no es solamente un técnico. El etalonaje no es matemática.

PC: En efecto, no es matemática, ayuda conocer los gustos que tiene el director de fotografía. En la imagen etalonada normalmente se tiende a dejar el negro neutro pero si se ha metido un filtro durante el rodaje, el negativo tiene una dominante de color, y esto hay que interpretarlo a la hora de visionar el negativo en el color master. Pero tampoco se trata de ser adivino y acertar exactamente con el filtro que ha metido porque eso es muy difícil ya que depende también de la sensibilidad y de la exposición del negativo que no siempre viene igualado de rodaje; esa información debe de estar anotada en las hojas de cámara. Y si el filtro "da la cara" (es decir, si se ve la dominante del color claramente) en el color master, el etalonador debe de mantenerlo. En un interior noche, por ejemplo, dependiendo de las luces, un filtro chocolate dará cálido, amarillo por lo que no debes quitar el amarillo, lo tienes que dejar; te tiene que "dar la cara" igual que un negativo neutro, únicamente que a la hora de iluminar se ha metido luz cálida.

JS: Entonces el etalonador tiene también algo de psicólogo.

PC: En efecto, porque hay buenos etalonadores que no tienen "feeling" con el director de fotografía o al revés. A veces ocurre que los directores no quieren trabajar con un etalonador nuevo, precisamente por eso pero claro los nuevos también tienen derecho a trabajar porque sino no llegan a ser etalonadores nunca. Pero tiene que haber "feeling". Si yo sé que Alfonso Parra no va a tener "feeling" con una de las personas que hay aquí, no los voy a poner a trabajar juntos. Por eso a veces una misma persona tiene que hacer varias películas, se carga demasiado de trabajo y tiene poco tiempo para cada una; es pagar el precio de la fama.



Tonos de color seleccionados para la película Plauto haciendo referencia al proceso Technicolor de los años 30 y 40

JS: Por lo tanto podemos hablar de tandems director de fotografía-etalonador. Obviamente quien trae el material impresionado, fotografiado es el director de fotografía pero es verdad que una buena fotografía la puede estropear un etalonador, y una fotografía mediocre, no digamos mala, un buen etalonador, la puede salvar. Y sin embargo estáis un poco en las sombras...

PC: Es cierto, aunque parece que últimamente se nos está reconociendo un poco más pero no se sale de las sombras... Para los directores de fotografía hay premios y festivales pero para los laboratorios no hay nada, y sin embargo hay personas detrás que han hecho un buen trabajo y si no hubieses sido así, posiblemente ese premio no

se lo hubieran dado. Aunque no se puede comparar porque la misma película el etalonador la puede estropear o hacer mejor, por tanto depende de lo que contiene el negativo, que ahí está, con su densidad.

JS: Si pero es como en las minas, el oro está abajo pero hay que sacarlo.

PC: Hay que sacarlo, sí.

**Alfonso Parra:** Bueno, me parece que es obvio que la realización fotográfica de la película depende de mucha gente pero sólo hay una cabeza visible que es el director de fotografía y que el resto de los profesionales colaboran en la creación de la imagen, abriendo muchas vías a veces muy interesantes pero la configuración conceptual de la película no la hacen los foquistas, los etalonadores, ni los eléctricos sino el director de fotografía y éste, al menos en mi caso, procura rodearse de aquellos que le entienden y que tienen la capacidad artística y técnica para desarrollar lo que imagina. Y entre sus colaboradores destaca desde luego el etalonador. Decías tú que el etalonaje se reconoce más ahora yo te pregunto si eso no es porque estamos trabajando en digital, por los coloristas...

PC: Sí, creo que sí.

JS: Definir exactamente lo que es el colorista.

AP: Pues lo mismo que el etalonador pero sólo trabaja en digital.

JS: Parece un poca despectivo el nombre...

AP: No, es una traducción del inglés.

PC: La diferencia es que a un colorista que no ha trabajado nunca con película, muchos detalles se le escapan, la igualdad entre rollos por ejemplo, entre otras cosas porque no lo ven en pantalla grande la mayoría de las veces y no tiene esta experiencia como sí la tiene un etalonador que por su propio trabajo lo tiene que ver en pantalla que será es el resultado final. Porque es muy diferente etalonar en un monitor como se está haciendo habitualmente y luego verlo en pantalla, surgen diferencias que son las que hay que corregir luego en laboratorio. Es decir, los coloristas no tiene los ojos que puede tener el etalonador de cine.

JS: Pero va a empezar a haber una generación que va a trabajar sólo a partir de digital, sin el "background" del trabajo con película. ¿Se puede hacer el aprendizaje ya sea en fotografía o en etalonaje sólo con digital?

PC: Bueno, lo que ocurre es que así como hace dos años no había nadie que trabajando en película se hubiese pasado al digital, ahora se está uniendo en una única persona al etalonador de cine y el de digital. Antes había o etalonadores o coloristas, operadores de telecine...

JS: Es tu caso...

PC: Es mi caso y el de más gente de aquí, por ejemplo David Roche que etalona en película y también en digital. Hay un operador que también es colorista, pero que no sabe de fotoquímico sólo de digital. La intención es que los etalonadores pasen también al digital.

JS: Y cara al futuro ¿el etalonador de fotoquímico desaparecerá?

PC: Pienso que tardará bastante.

JS: ¿No se pierde en tu generación la unión de película y digital?

PC: No de momento eso irá a más. La gente que etalonamos, que no somos muchos porque la industria es pequeña, tiende a compartir las dos cosas.

AP: Lo que ocurre es que el digital es muy goloso, la capacidad de transformación de la imagen que tiene lo digital es tan inmediata y tan sencilla que es muy fácil olvidarse de algunas cosas importantes como por ejemplo que el resultado final va a la pantalla grande donde se ven muchas desviaciones de color, muchas dominantes, muchos errores que en un monitor de 20' no se ven. También puede ocurrir que los que trabajan en digital vayan dejando de lado el proceso mas arduo del químico y éste quede en manos de la gente que lo ha controlado toda la vida. No sé si es verdad que la gente que trabaja en digital aprecie en la misma medida ambos. Me da la impresión de que se va derivando cada vez más hacia el trabajo digital por lo mucho que hacen las máquinas y se va abandonando el sentido de que el químico es tanto o más importante que el digital porque al final la copia estará proyectada en una sala sobre película y no será información digital. De hecho la discusión mas interesante que hay ahora entorno a esto es cómo estamos transformando los colores desde el ámbito digital en el que el color no existe sino que es creado por sensores en el monitor y el color químico que es físico. Esta diferencia entre un color y otro es sustancial. Me encuentro algunas veces con coloristas que no conciben la idea de, por ejemplo, dos puntos más de rojo o de verde, algo que es esencial en el positivo cinematográfico. Y esto es así porque no están pensando en el resultado final, solo piensan en lo que ven porque el digital es inmediato pero lo que ves, después no es verdad. Esa inmediatez les hace olvidar el proceso de conversión que hay que hacer para trabajar en analógico de ahí la importancia de etalonadores que manejen los dos ámbitos y que sepan hacer las transcripciones de unos a otros.

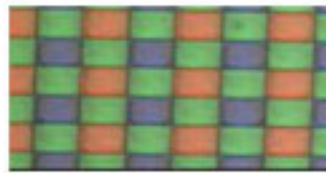
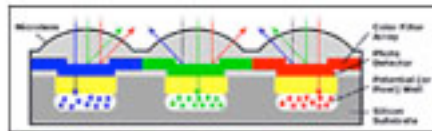


Emulsión



Emulsión revelada

Sensor CMOS con  
filtro de color Bayer



Comparación entre el sistema analógico (emulsión fotográfica) y el sistema digital de captación de imágenes.

JS: Por eso, insisto, el peligro es que en generaciones futuras se pierda ese "background".

AP: Creo que se va a perder pero por la simple razón de que en el futuro la proyección será también en digital y no en químico. Pero supongo que tardará porque el negativo todavía durará bastantes años, ya que no hay nada ahora mismo que supere al soporte película; la calidad de la transparencia.

JS: Concretarme más cuál es la diferencia del color resultante en químico y en digital. ¿Qué diferencia hay entre una película que parte de digital y llega a película y otra que parte ya de soporte película? En Plauto, por ejemplo.

AP: En Plauto en concreto obtener el color que queremos partiendo de soporte película hubiera sido inviable, hay tal transformación del color que solo es posible en digital, salvo con meses de pruebas en fotoquímico...

PC: Sería difícil. Se supone que las películas que se hacen en alta definición (HD), betacam digital o miniDV, que también se están haciendo, es porque lleva un tratamiento que fotoquímicamente sería muy difícil hacerlo...

JS: Pero vamos a ser realistas, la mayoría de las veces se hace por presupuesto.

PC: Es cierto, la mayor parte de las veces se hace porque es más barato.

JS: Entonces, cuando no se busca un color especial sino ahorrar ¿el resultado del color para el público, no para los profesionales, es igual?

PC: Si no pueden comparar simultáneamente, no ven la diferencia. Habría que ver la misma imagen pero con un etalonaje plano del digital y en el fotoquímico llevarlo a neutro, sacando el rodaje de la película. Esa prueba no la resistiría el digital, siempre tendría más calidad el negativo porque además se pueden usar las distintas sensibilidades que ofrece el mercado, en digital sin embargo se filma todo el material en intermedate negativo, no sobre negativo con lo que el soporte ya no es el mismo. El intermedate tiene unas sensibilidad muy baja, 7 ASA, y no tiene grano; da muy bien pero no se podría sacar mejor que un negativo original de rodaje. Sin tocar los colores el digital no resiste la comparación con el 35mm.

AP: La capacidad de representar el mundo lo mas natural posible, lo más parecido a lo que nuestros ojos ven, ha guiado la exigencia de calidad de toda imagen no sólo en el cine sino también en la televisión. Frente a esto el digital, tal y como está ahora, tiene todas las de perder ya que es una abstracción, fruto de una racionalización de la visión que arranca en el siglo XVIII. Con el digital la abstracción del mundo se convierte en realidad porque hemos creado entornos en la visión que son casi puramente humanos ya que se puede inventar cualquier cosa, sin interaccionar ni tener que dar cuentas de lo natural. Sin embargo el soporte químico pertenece al mundo de la confusión: la emulsión tiene grano, los colores no son puros ? en el digital sí -. Si se compara color digital y químico respondiendo a la premisa de que tiene que dar cuenta de lo natural, de lo real, el digital se queda muy por debajo pero si lo que se quiere es crear un mundo de color, el cine está acabado.

JS: Según esto, estamos ante un paso más en la evolución del color en el cine: primero fue muy chillón, luego llegó el Technicolor, luego un color más realista... Nunca ha sido perfecto, estamos en una etapa más.

AP: Es distinto, porque hasta la aparición del digital, todo ha sido analógico. Además la luz de la pantalla del monitor es emitida mientras que prácticamente todo lo que hemos visto en color hasta ahora, salvo las bombillas, es luz reflejada o la que pasa a través del positivo.

JS: Sí, pero eso el espectador no lo sabe. Este va a ver una película y ve un color distinto al que se ha visto antes. AP: Sí, desde luego. Pero ahora bien ¿en qué medida ese color es más pobre que el de la película fotográfica? Me pregunto para qué cosas es bueno usar el color digital...

PC: Por mi experiencia, yo creo que el digital tiene menos gama de corrección una vez sacado el intermedate igualado; ya no se tiene la misma capacidad de variación que sobre el negativo original de rodaje porque ya se le han dado los tonos digitalmente. De un negativo de cámara bien expuesto, con su buena densidad, sus buenos negros, sus tonos, etc. se hace un positivo directo y lo puedes ver amarillo, rojo, azul...pero siempre vas a ver una buena y bonita imagen que va a aguantar bastante los cambios. Un negativo de digital no te aguanta lo mismo sobre todo porque sobre el soporte intermedate la posibilidad que tienes de corrección es limitada; pero en honor a la verdad eso pasa a cualquier intermedate aunque venga de soporte película original. La diferencia es que en éste último tenemos un negativo original montado del que puedes tirar copias siempre que quieras y en el primero no lo hay, con lo que si quieres, por ejemplo, quitarle todo el rojo a una secuencia ya no puedes...

AP: Una vez que sales del entorno digital, la capacidad de corrección se reduce.

PC: Si la imagen es plana y necesita poca corrección, no la aguanta, se tiñe enseguida.

JS: Pero esto es después del proceso digital, antes se puede corregir mucho y con todas las posibilidades de corrección que hay puede dar pie a que tu profesión, Alfonso, se deteriore y cualquiera haga la dirección de fotografía porque todo vale, ya que, en el laboratorio, Pepe Cruz lo arregla...

PC: En efecto eso está sucediendo. Alfonso sabe de esto más que yo obviamente, pero hay un error con respecto al digital y es que todo vale "hablan de calidad digital incluso con el miniDV -, entre otras cosas porque no tiene generaciones y da lo mismo como llega el material al laboratorio. Sin embargo, no importa el soporte en que se trabaje, se debe exponer bien y tratar de sacar lo que se quiera ver al final en pantalla, no confiar en que en el digital se va arreglar todo, porque luego eso son problemas y tiempo. Si el material soporte viene bien expuesto, se tardará menos y el resultado final será mejor. Llegamos al extremo de que hay algunos profesionales que no utilizan filtros en rodaje pensando en ponerlos después en el digital..."

AP: Sí, pero no es verdad que sea más rápido, sólo es aparentemente más cómodo en algunas tareas en el rodaje. Se cree que es más rápido porque hay una herencia que viene de la televisión donde se imponía cierto criterio de inmediatez en detrimento de la calidad lo que es lógico para el tipo de trabajos que hace la televisión, pero conseguir buenos colores en digital es difícil. Aunque supongo que irá evolucionando

para que cada vez sea más fácil corregir mejor los errores pero no para que cualquiera sin formación fotográfica pueda acercarse a los sistemas digitales.

PC: Otra creencia extendida es que se pretende ver bien siempre en pantalla grande, ya sea soporte Betacam, miniDV o HD, y eso no es posible con la ampliación tan grande que supone en algunos casos; si eso fuera así el soporte negativo se acabaría. Y esto tienen que saberlo sobre todo los directores de fotografía, ya que nada responde como el 35mm. Y lo difícil para los etalonadores, es hacer comprender que hay veces que no se puede sacar más...

JS: Es necesario por tanto un cambio de mentalidad respecto al digital entre los profesionales. El público se habitúa con más facilidad.

PC: El público está habituado ya. No se da cuenta.

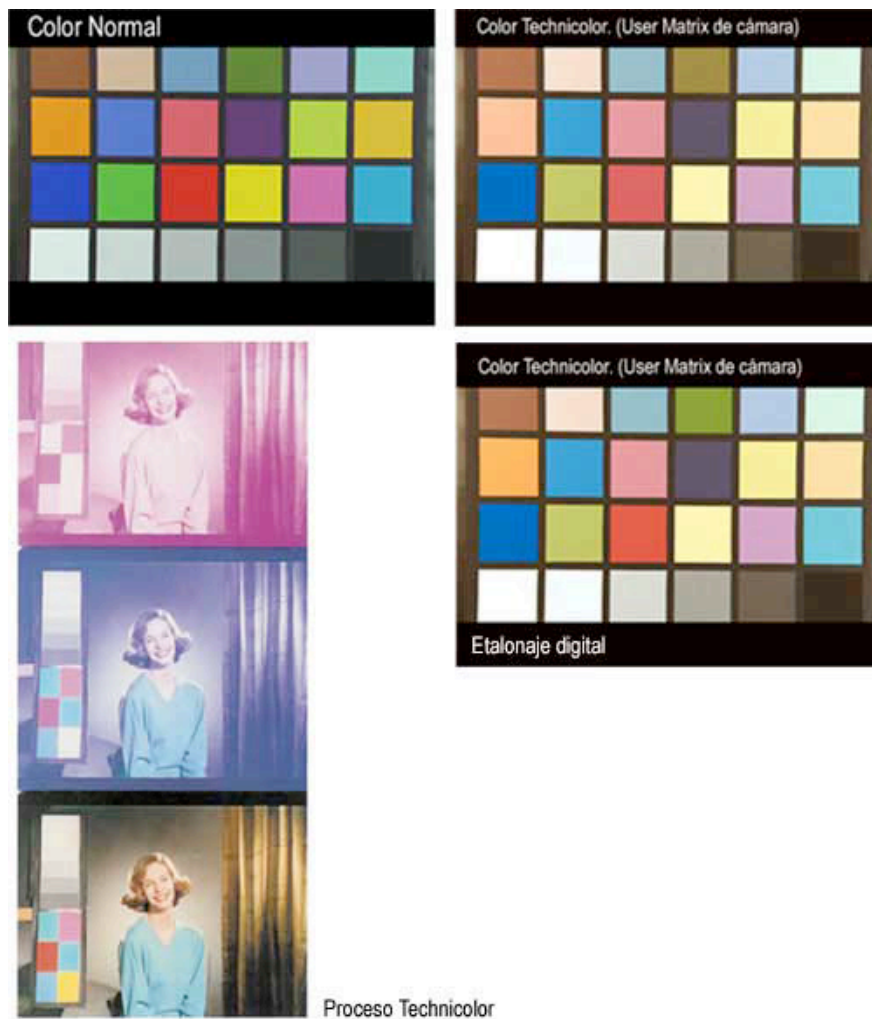
AP: El espectador tiene acceso a cámaras de video caseras y puede, en su ordenador, hacerse su montaje. Y ve esta imagen como estupenda de forma que el nivel de exigencia de calidad de la imagen en el espectador se ha rebajado, por eso entiendo que muchos profesionales se pregunten para qué rodar en HD si puede hacerlo en miniDV, si su proyecto acaba en un espectador que no va a exigir calidad. También porque en un televisor los detalles se pierden y por tanto para qué esforzarse en los detalles de maquillaje, vestuario, decoración, etc. cuando además los teleespectadores, pueden modificar el brillo, el contraste y el color. De forma que como la mayoría de los proyectos van a acabar en la pantalla pequeña parece que las exigencias de directores de fotografía y artísticos empiezan a perder sentido, y el color también. Además, como ya hemos dicho, el digital distingue unas gamas de color reducidas donde los matices se pierden con lo que tienes una imagen más pobre. De forma que con estos factores el nivel de exigencia sobre la imagen digital es bajísimo.

PC: Estamos en un momento peligroso, sobre todo de cara a los presupuestos porque el director y productor piensan que la película al fin y al cabo es para los espectadores.

JS: Es un momento delicado, se está desprofesionalizando la profesión hasta que se llega al laboratorio donde se carga mucho el trabajo, se apaña y se sale al paso.

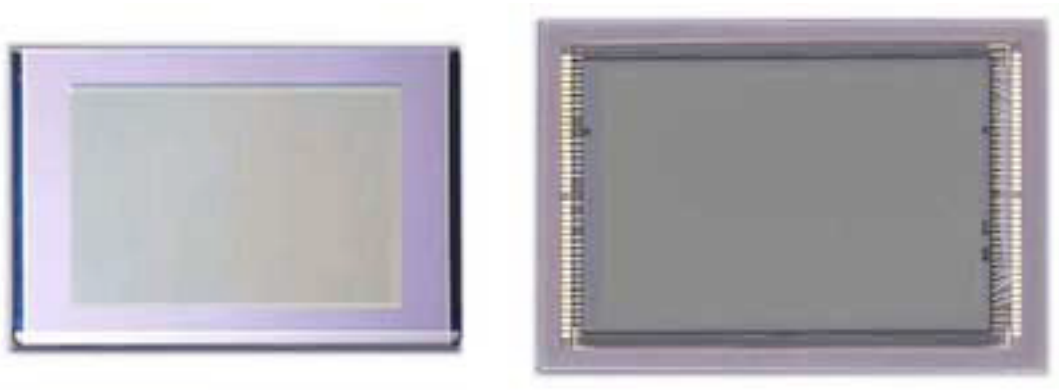
PC: Sí, yo pienso sinceramente que es así. Antes se intentaba sacar más partido al negativo que venía de rodaje, ahora sin duda alguna se dejan pasar más cosas. Entre otras cosas los directores de fotografía ya no siguen las películas como antes en el laboratorio. Antes se etalonaba con el nervio de la película casi, al negro, y la imagen quedaba bien; ahora eso es imposible, olvídalo. Además, por los cambios de emulsión, el negro que había antes en las películas, no lo veo ahora ni en negativo de

rodaje y si se va para digital no es bueno tener negros muy profundos porque luego no se le puede sacar toda la información.



### Carta Macbeth modificada para el rodaje de Plauto según referencias Technicolor

AP: Voy a decir lo que Pepe, no quiere decir y es que, con la llegada del digital, el nivel de exigencia fotográfico ha bajado mucho en la conceptualización y configuración de una secuencia plano a plano, en los negros, etc. Antes el etalonador ajustaba, ahora corrige. De hecho las emulsiones de ahora se han concebido para que el margen de error sea mayor; soportan doce puntos de diafragma sin ningún problema. Pero si además como hemos dicho todo va a acabar en DVD, que con la compresión deja los negros que no se ve nada, pues me pregunto qué estoy haciendo, pero por otro lado como fotógrafo no puedo dejar de hacerlo. Es un momento muy confuso en el que habría que establecer unas pautas de trabajo para mantener esa exigencia de calidad que había antes en el 35mm por parte de todos, incluidos los productores y directores. Recuerdo cuando era auxiliar de fotografía que me sentaba en una proyección junto al director de fotografía y al productor; aquello era un ritual muy serio...



### Comparación entre un CCD (EOS-1D) y un sensor CMOS (EOS-1Ds)

PC: Se dejan pasar cosas importantes en película, pero luego en digital, que puedes detener la imagen en el monitor, se corrigen cosas por capricho, que nadie va a percibir después y con las que se pierde mucho tiempo.

JS: Se entra en lo arbitrario...

PC: Sí, porque además el problema es que en digital puedes estar etalonando todo el tiempo que quieras pero una vez vas a proyección ya no hay vuelta atrás, es decir sólo con mucho tiempo " no menos de quince días - y mucho dinero. Sin embargo, en el etalonaje sobre película tiras otro positivo corregido en un par de horas; se puede incluso dar un cambio radical, de cálido a frío por ejemplo. Para eso lo mejor es ir al neutro, rodar con planos igualados y después darle 4 puntos más a todo y si después se quiere retroceder, 4 puntos menos. Pero si se va al etalonaje brutal de amarillo plano a plano sale un película desigual la mayor parte de las veces. En el digital es distinto porque una vez que sale el negativo ya está todo hecho... Esta es la limitación del digital: al final no obtienes un positivo sino un negativo por tanto hay que hacerlo lo mejor posible porque de ahí se tirarán copias. Por eso conviene hacer unas pruebas positivadas de algunos planos, no de todos, con diferentes ambientes " generalmente un plano de altas luces, un contra luz, una noche, etc. que son los más delicados - y si la respuesta es buena, lo será para todos - aunque pueda haber pequeñas diferencias - y se toca a todos los de ese estilo por igual; sobre esto luego se corrige en proyección. En todas las películas en digital que he trabajado, no he hecho más 8 o 9000 fotogramas de pruebas, con eso me basta. Un error en el que se cae tanto en fotoquímico como en digital es el hacer las pruebas yendo a los límites, pero es absurdo porque no se trabaja siempre al límite, la mayor parte de la película es con una luz homogénea que puede cambiar poco. El plano difícil cuando le llegue su momento se tratará especialmente pero no hay que estancar en él todo el proceso de coloreado o etalonamiento de la película, porque los planos difíciles no son representativos del resto del material.

JS: Has hablado antes del negro, ¿los colores hacia donde van ahora? ¿qué tendencia hay? Si es que hay alguna.

PC: No está la cosa muy clara en este momento. Antes de los noventa había películas muy bien fotografiadas y muy bien expuestas, con el tono en su sitio. Después se pasó a una tendencia general a hacer la película sin blanqueo con unos buenos negros, levantando las altas luces, contraste fuerte, color duro y monocromo desvirtuado, y sacar grano para dar un "look" especial a la película. Había muchos colorines, azules eléctricos...Pero esto ha pasado un poco y ahora se va más hacia una fotografía más plana, todo de un color, tonos fríos, ... Pero la gente está muy perdida, se dan casos en los que se rueda sin ni siquiera saber lo que se quiere, sin un fin; o se cambia en laboratorio, lo que a veces tiene unos costos altos, económicos pero también en resultados pues desvirtúa lo que hay. Hay tal desorientación que yo mismo a veces dudo de si sé algo o no sé nada pues a veces etalono un negativo creyendo que es de una forma, y luego el director de fotografía dice que no es así, que no tiene nada que ver...

JS: El que no haya tendencia, no pasa nada pero que no sepan que es lo que quieren me parece grave.

AP: La forma que tiene el público de ver la imagen se está extendiendo al mundo profesional en el cine. No se parte de una idea preconcebida sino que se juega delante del monitor.

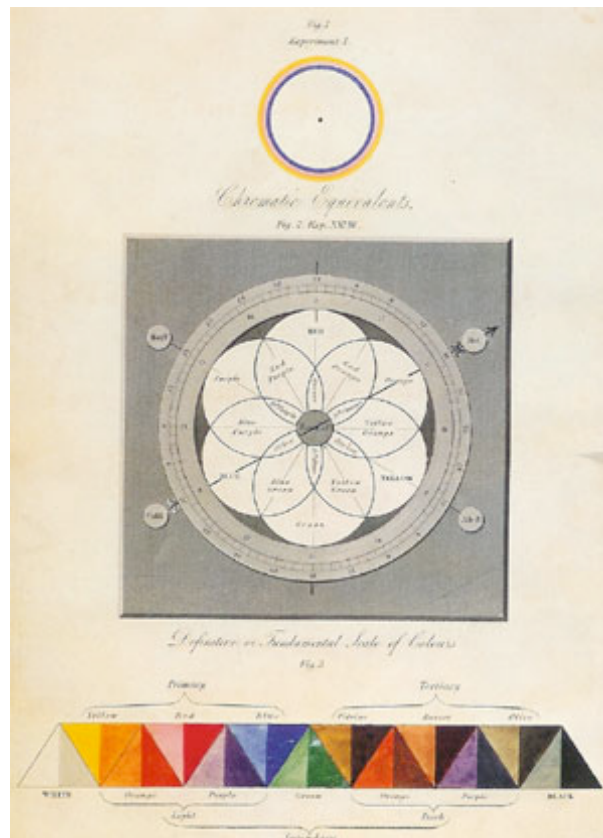
JS: Pero se puede no acabar nunca.

AP: Claro, y esto quiere decir que la imagen al final no tiene autoría, la imagen es de quien la manipula y la "imagen primera" empieza a no tener sentido. Es lo que está pasando habitualmente, de hecho muchos fotógrafos crean la imagen al final del proceso fotográfico es decir durante el etalonaje electrónico, sobre la marcha, y no cuando fotografían; la máquina da mil posibilidades de cambio y no se piensa de antemano qué se va a hacer que es lo que se nos exigía antes, sino que se actúa directamente. Pero nuestro negocio cuesta mucho dinero y lo lógico sería que el productor exigiera un proceso lo mas breve posible, lo más claro y de la mejor calidad. Ahora todo el mundo quiere probar y tiene la posibilidad, hay una búsqueda permanente a lo largo de 90 minutos y cuando el espectador sale no ha entendido nada porque no se ha ido por ningún sitio, porque sólo hay imagen más o menos ingeniosa... Además eso significa no llevar planteado que es lo que se quiere y también que al final la forma se está imponiendo al contenido, es decir que lo que se modifica de la imagen es tanto o más importante que lo que se quiere contar, y si lo que se quiere contar con la forma que tengo no vale pues se busca otro contenido. El resultado es una disociación real entre la apariencia de la imagen, que ahora no es sino espectáculo, y la narración, de forma que esta última desaparece de las pantallas

para dejar paso a fuegos de artificio, imágenes que tal cual llegan a la mente del espectador desaparecen de esta con la misma facilidad.

JS: Sí, a partir de la imagen justifican lo que quieren contar.

AP: Claro, es buscar el contenido por la forma, que siempre ha sido desastroso para las artes. Cuando además en una obra artística forma y contenido son indisolubles.



### Los intentos por racionalizar el color (George Field 1835)

JS: Sí, ocurre lo mismo en las demás artes. Se hace algo simplemente bonito que luego se pretende, a veces de forma patética, justificar, fundamentar...

AP: Volviendo a las tendencias en el color, siempre me ha gustado seguir mucho las variaciones que hacen los fabricantes de las emulsiones, por ejemplo Kodak. Las primeras eran con negros mas densos y colores intensos, después salieron las Vision con colores también intensos pero con negros más suaves y ahora volvemos con la Vision 2 a colores más naturales, más pastel. Quiero decir que en el fondo el color no es tan objetivo sino que es lo que es porque los fabricantes marcan pautas conforme a las modas y las tendencias. En el digital esto se acaba porque cada uno satura o desatura... Para mí, que nunca he sido muy de colorines, es una gran ventaja porque siempre ha sido un problema evitarlos; en los años 80 no tener colores publicitarios sino más naturales era difícil. Nuestra forma de ver el color tiene que pasar

necesariamente por los fabricantes que por un lado marcan la pauta pero por otro también tienen las limitaciones propias de la fabricación, porque es difícil conseguir matices de color en las emulsiones pero en el digital es más todavía, porque no hay transiciones que es lo representativo del caos del analógico, al entremezclarse luces de diferentes sitios.

JS: ¿Y esa pérdida que se produce en la gama en el digital no se puede recuperar en el positivado?

PC: No, porque cualquier modificación que hagas ya afecta a todo, mueves toda la densidad.

AP: Y el espacio de representación del color en digital es menor que el de la película. Para mejorarlo se está intentado fabricar para trabajar en sistemas logarítmicos en vez de lineales y profundidades de color de por lo menos 16 bits. Con esta transformación del color también está desapareciendo la simbología del color, lo que cada color ha significado a lo largo de la historia al interno de cada cultura. Porque la capacidad de reproducción de color a la que hemos llegado es tal, que hemos saturado nuestra capacidad de ver color y ya no se asocian los colores con nada; permanecen solo las simbologías más sencillas - el rojo, la sangre - pero los matices de la simbología están también desapareciendo. Ya nadie se pregunta por qué quiere una película en un tono. Debe haber una reflexión detrás, no debe ser arbitrario. La flaqueza del bolchevique por ejemplo se etalonó con una entonación amarilla, en este caso tiene que ver con la frustración y la envidia del personaje en la película, con el afán de poder, con la riqueza. Pero no es lo mismo trabajar con un tono de color que sabes que sigue funcionando en el subconsciente de la gente para crear esa sensación que, como dice Pepe, estar delante del ordenador y decir que no queda mal azul... Porque, como decíamos, es la forma la que acaba construyendo la imagen...

JS: La vacía de contenido. En el espacio las sombras y las luces crean profundidad, ¿ocurre también esto con los colores?

AP: Es de todos conocidos que los colores marcan profundidad, se usa desde hace muchos siglos. Los cianes, los azules y colores fríos tienden a alejarse del espectador dando la sensación de profundidad y lejanía, mientras los colores más cálidos tienden a parecer más próximos. Esto se ve claramente en la pintura paisajística donde los fondos son cian o gris azulado. Por eso es importante la configuración de una película desde el punto de vista de la dirección artística o decoración. Estableciendo muy bien el color de la ropa de cada actor, y los decorados; como situas los colores para que la imagen al final te marque esa profundidad. Pero esto se ve pocas veces en el cine actual...

PC: Sí, muy pocas veces. También porque es poco creíble, un color fuerte al fondo no es real porque con la distancia se desvirtúa y pierde intensidad.

AP: Porque la atmósfera hace un velo.

JS: Has hablado del director artístico que en efecto trabaja también con los colores. Tu, Alfonso, como director de fotografía, sí que hablas con él pero ¿pasa por proyección? Porque en el etalonaje le podéis cambiar los colores...

PC: Sí, se pasan a veces pero a partir de la primera copia el director artístico tiene poco que decir porque ya se han visto copiones y copia muda donde sí participa.

AP: Pero el trabajo directo es conmigo.

PC: Claro. El director artístico tiene que trabajar muy unido al director de fotografía porque sino puede que el director artístico haya trabajado para nada, cosa que ha ocurrido en muchas películas, y más en el digital.

AP: Pintar las paredes de verde y luego en el etalonaje digital quitarle verde y añadirle azul para que esté menos amarillo: completamente distinto a lo que se diseñó... Hay que ser muy respetuoso con el trabajo del director artístico y si decide un color hay que mantenerlo aunque sea solo por respeto a su trabajo y el de su equipo. Por eso hay que ponerse de acuerdo en los colores...

JS: Me imagino que el director artístico debe de saber si se rueda en digital o en químico para trabajar los colores y los tonos.

AP: Claro, en el trabajo en digital hay dos cosas sustancialmente distintas al 35mm, y son la dirección artística y maquillaje. Por ejemplo, un vestuario con gasas y sedas, transparencias de tonos violeta, en digital dará sólo violeta; pierde las transparencias porque el digital no es capaz de reproducir matices distintos y brillos distintos en colores tan sutiles, si fuera 35mm si que lo haría. Se necesitaría violetas mas oscuros. En maquillaje hay que dar una cierta dominante verde porque la cámara da dominante roja, aunque eso se ha mejorado ahora. Son fundamentales las pruebas de cámara.

JS: Para acabar, ¿habéis hecho alguna película en blanco y negro digital? ¿Cuál es el proceso?

PC: Desde el inicio no. Se rueda en película convencional o en digital y en el etalonaje digital se quita toda la información de color y se deja en B/N. Entonces se hace un internegativo color que tiene tendencia en las altas luces a irse al magenta y en las bajas al verde ? sucedía igual en el fotoquímico -, por eso conviene en el etalonaje

digital dejar las altas luces un poco verdes para contrarrestar el magenta. Además si ruedas en digital puedes corregir los blancos en rodaje para que sean menos luminosos o no se disparen. El positivo además será también soporte color, salvo excepciones. Está claro que el B/N será más puro si lo ruedas en negativo B/N y positivas en positivo B/N.

JS: Para acabar, ¿Os reunís antes de rodaje?

PC: Lo habitual es que tengamos una reunión previa en la que hablamos del tipo de película a utilizar, la marca, cambios de sensibilidad, valores del negativo, grano, formato de pantalla... Algunos directores de fotografía, lo deciden sin consultar pero no es habitual, en general se dejan aconsejar, si saben lo que quieren. Se habla sobre todo si tienes una buena relación con el director de fotografía y te permites meterte en cosas más íntimas. De todas formas se hacen las pruebas necesarias.

AP: Es fundamental hablar con el etalonador antes de rodaje porque el 40% del trabajo de fotografía se hace en el etalonaje. Por eso es clave definir antes de rodaje los parámetros sobre los que la película va a discurrir y son bienvenidas todas las sugerencias e ideas... Los etalonadores están además todo el día trabajando con películas distintas y con negativos; nos ponemos en sus manos.

JS: Te habrás encontrado a todo tipo de directores: más o menos cuidadosos, más rápidos, indecisos... te adaptas a ellos, me imagino.

AP: Indudablemente, los hay que lo tiene muy claro y saben lo que quieren y para nosotros es mucho más fácil. El que duda nunca sabes...

JS: ¿Has llegado a tener un enfrentamiento frontal con alguno?

PC: Con alguno sí. Pero la relación no se acabó porque es un enfrentamiento profesional, me han respetado y hemos vuelto a trabajar juntos. Si hay respeto no ocurre nada, el problema muchas veces es que en la proyección no está solo el director sino que también está el productor, surge la división de opiniones y lo que hasta entonces era una relación fluida entre los dos solos, se tensa...

JS: ¿En que momento deberían entrar en sala el director y el productor?

PC: Lo ideal sería no antes de la copia dos porque ya está igualado y si quieren discutir la tendencia hacia el frío, cálido, etc. no importa porque la base ya está hecha.

AP: Antes que nada el cine es imagen, no hay que olvidarlo, antes que narración y por tanto hay que ser cuidadoso a la hora de enseñar.

JS: Tú, Alfonso, ¿te has llegado a enfrentar con algún etalonador?

AP: Frontalmente, no. Desencuentros algunos.

JS: ¿Y con algún director? En proyección, no en rodaje.

AP: No, me ha pasado con algún productor. Pero es normal en una profesión en la que se trabaja con mucha gente y cada uno ve las cosas de una manera; es condición sine quanum. Tampoco pasa nada si no te entiendes con todo el mundo.

JS: Gracias a los dos, ha sido muy interesante.