



AUTOR: JUAN ESPARZA CEVALLOS

REINVENTANDO LA FOTOGRAFÍA DE ÉPOCA

La Canción, serie dirigida por Alejandro Marín y creada por Fran Araújo y Pepe Coira, nos sumerge al final de la década de los 60, donde el ya obsoleto franquismo buscó que España ganara el Festival de Eurovisión. Entre personajes de la época como Artur Kaps (Àlex Brendemühl), Joan Manuel Serrat (Marcel Borrás) o Massiel (Carolina Yuste), se relata la historia de Esteban (Patrick Criado), un funcionario de RTVE al frente de la participación de España en el certamen europeo, cuya única aspiración es ascender política y socialmente. La gran apuesta de la producción, que deja también espacio para el comentario político y la somera exploración de lo queer, reside en el desarrollo de una estética nacida del uso narrativo del archivo de la época en combinación con el material rodado y procesado a través de herramientas como el True Grain y la combinación de diferentes soportes, tanto magnéticos como fotoquímicos.

La canción, una serie original de Movistar +, tuvo su estreno unos días antes de que se celebrara una nueva –y polémica– edición de Eurovisión. En esta entrevista, el director de fotografía Andreu Ortoll (Jones batzuetan, Te estoy amando locamente) explora los retos de fotografiar una serie de época que buscaba jugar con la ambigüedad de lo real y lo ficticio, a través una historia que parte del archivo de la época para retratar un capítulo de la historia reciente de España.

ENTREVISTA A ANDREU ORTOLL, DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

Tras haber hecho juntos *Te estoy amando locamente*, coincides de nuevo en *La canción* con el director Alejandro Marín. ¿Cómo entrasteis en el proyecto?

Fran Araújo y Pepe Coira buscaban a alguien capaz de tratar la época con una mirada moderna y elocuente. Esta serie, ya desde el guion, demandaba un alto rigor histórico, pero también necesitaba encontrar ese punto exacto donde todo se convirtiera en una representación del camino hacia la modernidad, el deseo de libertad, y donde la victoria

SINOPSIS

Año 1968. Esteban Guerra (Patrick Criado), un joven ejecutivo de RTVE, descubre que desde muy arriba ha llegado una orden clara: España tiene que ganar el festival de Eurovisión. Esteban toma las riendas del proyecto y convence de unirse a la aventura al peculiar Artur Kaps (Alex Brendemühl), responsable detrás de los grandes espectáculos televisivos de la época. Tras meses de sortear obstáculos, el éxito es rotundo: Massiel se alza como vencedora del festival cantando “La, la, la”. Un triunfo cimentado en un estribillo pegadizo, una cantante carismática y una increíble sucesión de accidentes.

de Massiel con *La, la, la* brillara. Supongo que por todo esto se fijaron en Alejandro, quien había demostrado tener esa capacidad en *Te estoy amando locamente*.

La narración se divide en tres episodios que abarcan una historia que sucede en cuatro meses. ¿Cómo fue tu preparación para encontrar el estilo?

Cuando me uní al proyecto, ya existía un trabajo muy extenso de documentación que se reflejaría en la escritura del guion. Más tarde, estas imágenes fueron incorporadas a la serie.

Desde el principio, decidimos que el carácter visual estaría marcado por la época y por las imágenes de archivo que la acom-

pañarían. Queríamos encontrar una forma de integrar la ficción con la realidad (el archivo), de modo que el salto entre ambas no fuera evidente. Buscábamos que el look general tuviera esa sensación de imagen antigua, con un tratamiento cargado de textura, casi como si estuviera en el 16mm de la época del NODO. Para reforzar esa textura recurrimos a soportes adicionales como cámaras de TV antiguas, Super 16mm y Super 8mm con los que creamos falso material de archivo que se mezclaría con el real.

Además, queríamos que la puesta en escena siguiera la estética clásica del cine de los 60 y 70, influenciada por el Nuevo Cine Americano y la Nouvelle Vague. Abusa-



» Andreu Ortoll en el set de *La canción*.

mos de los zooms con paneos, los travelings, los planos angulares, las cortinillas, los jump cuts, etc.

Quizá por su contemporaneidad, esta mezcla del material rodado y de archivo recuerda a *El 47*.

Nunca tuvimos como referente *El 47*. De hecho, cuando se estrenó, estábamos a



» De izquierda a derecha y de arriba abajo, fotogramas rodados en Super 8mm, Hitachi FP-10, Super 16mm y una imagen de archivo real.

EQUIPO TÉCNICO
Productoras: Movistar Plus+, Buendía Studios
Dirección: Alejandro Marín
Guion: Pepe Coira y Fran Araújo
Dirección de fotografía: Andreu Ortoll
Diseño de producción: José Tirado
Colorista: Chema Alba
Gaffer: Jorge Sequeira

punto de comenzar el rodaje. Ellos buscaban integrar el material digital con el material de archivo insertando entre ambas material que habían rodado ellos y que transformaron a Súper 8. Sin embargo, nosotros no queríamos hacer un salto escalonado entre los formatos, sino que la 'locura' de esos cambios de soporte formara parte de nuestro lenguaje narrativo de manera continua, con el objetivo de normalizarlo. Durante la preparación, tomamos como referentes películas y series como *No* (2012) de Pablo Larraín, y *Winning Time* (2022), creada por Max Borenstein y Jim Hecht, en las que también se juega con la mezcla de formatos. También tuvimos en mente *Milk* (2008) de Gus Van Sant, una película que combina ficción con imágenes de archivo de una manera más evidente.

¿Con qué cámaras y formatos rodaste cada parte de la serie? ¿Con qué ópticas combinaste cada una de ellas?
Tratamos la ficción principal con una cámara Alexa 35 en formato Open Gate. El formato 1.50:1 nos permitió aprovechar al máximo las lentes, obteniendo sus aberraciones y viñeteados cuando las utilizamos más allá de su capacidad de cobertura recomendada. Para este formato, elegimos

las Cooke S4 y Cooke Varotal, aunque también utilizamos lentes de Super 16mm, como las Cooke SK4 y el zoom Canon 11-135. Ajustamos el factor de multiplicación al límite necesario para mantener esos defectos de viñeteado. Estas lentes, además, nos proporcionaban un plus de textura y una ligera pérdida de definición. Todo este material digital se sometió luego a un proceso de True Grain en formato S16mm (Digital-Film-Digital) para darle la capa de textura filmica que buscábamos. En ocasiones puntuales, utilizamos una cámara Arriflex 416 para S16mm, una Canon 1014XL S8 para el material en S8, y la Hitachi FP-10 para las tomas en TV. Con esta última cámara, la empresa Videotron desarrolló un sistema que nos permitió capturar su imagen en un grabador externo.

Nunca se descartó rodar en 35mm o S16mm hasta que hicimos las pruebas de True Grain.

En cuanto al proceso de visionado y revisión del material, ¿cómo se diseñó el workflow de cada uno de los formatos?
Durante la preparación, me dediqué a probar diferentes cámaras para definir hacia dónde podíamos llevar la mezcla de soportes. En cuanto a la grabación en formato TV, buscábamos la manera más adecuada de imitar las cámaras de los años 60, esas enormes cámaras de tubo de Televisión Española, así como las imágenes a color que se ven al final de Eurovisión. Finalmente, decidí utilizar la Hitachi FP-10, una cámara

de tubo de principios de los 80, ya que ofrecía una textura muy similar a la que estábamos buscando. Después realizamos pruebas con la Canon 1014XL S8, la Arriflex 416 y el proceso de True Grain. También experimentamos para decidir si esa última parte, que terminó siendo digital, debía rodarse en 35mm o en 16mm. Además, probamos cómo quedaría el proceso Digital-Film-Digital, que finalmente implementamos con Cinelab Londres. Lo más importante fue comprobar cómo el True Grain unificaba los diferentes materiales, incluso aplicándolo a las imágenes capturadas con la Hitachi. El proceso de organizar el material para la postproducción fue una auténtica locura. Para ello, trabajamos en estrecha colaboración con Quique Domínguez, el supervisor

de postproducción, Marco G. Mata, el DIT, y Chema Alba, el colorista, para encontrar la mejor forma de procesar todo el material. El formato digital, siendo el más sencillo por tratarse de un proceso estándar, fue el primero en definirse. Tras realizar las pruebas de True Grain y las pruebas de codificación para ver cómo se vería en la emisión de Movistar en UHD y HD, establecimos nuestra hoja de ruta. Por ejemplo, todo el material rodado con la cámara de tubos debía pasar por un proceso que eliminara el interlineado, ya que la imagen salía en 480p y debíamos llevarla a UHD antes de pasarla por el proceso de True Grain.

¿Por qué no se rodó directamente en fotoquímico?
Al principio consideramos rodar toda la serie en 35mm o en S16mm. Sin embargo, al necesitar un tratamiento de VFX bastante intensivo, esto hubiera complicado el proceso de postproducción, que contaba con un tiempo muy limitado. Luego, cuando hicimos varias pruebas con el proceso True Grain, vimos que los resultados de las primeras pruebas nos sorprendieron positivamente. La textura que conseguimos era justo lo que teníamos en mente: más sucia y densa de lo que hubiéramos logrado con un rodaje tradicional en S16mm.

¿Podrías profundizar en el proceso de True Grain llevado a cabo?



» Comparativa digital UHD (izquierda) a True grain 16mm 250D (derecha).

Este proceso requirió una investigación profunda, ya que el resultado que queríamos tenía que ser más exagerado de lo habitual. Como mencioné antes, nuestra intención era acercarnos a la estética de los reportajes del NODO o las imágenes documentales de Pathé.

El proceso estándar de True Grain es el Digital-Film-Digital, que consiste en pasar el material digital final a negativo (50D o 250D), revelarlo y luego escanearlo nuevamente en UHD. Este tratamiento ya es común en la industria, especialmente en producciones que buscan una ligera textura que se asemeje al fotoquímico. Pero nosotros queríamos salir de la ligereza y explorar hasta qué punto podíamos apretar ese proceso para lograr lo que necesitábamos. Con Chema, ideamos varias fórmulas, y la que finalmente decidimos fue enviar a filmar con Arrilaser una imagen en UHD



» Comparativa digital UHD (izquierda) a True grain 16mm 250D (derecha).



» Fotograma donde se aprecia la textura de la lente Cooke S4 con diafragma 16 para que apareciera esa 'suciedad'.

en negativo 250D pero escalada a la mitad, como si fuera un 16mm dentro de un soporte de 35mm. Luego, al escanearla, expandíamos de nuevo la imagen con una lectura UHD sobre ese 16mm. Cinelab nos comentó que nunca habían aplicado este tratamiento en ficción europea, por lo que

no teníamos un referente claro. Hicimos pruebas con escalado en S35mm, 16mm y 8mm, y finalmente nos decidimos por el 16mm. En las pruebas con la cámara Alexa 35 descubrimos que, si rodábamos en Open Gate, algunas de las lentes, dentro del aspect ratio 1.50:1, daban un viñeteado natural que nos encantaba. Este efecto surgía cuando trabajábamos las lentes en un área de captación mayor a la recomendada. El *cove-rage* varió según la lente, así que el DIT estableció un número de ampliación para cada una, incluso para el Zoom Varotal.

Decidimos que el carácter visual de la época fuera muy marcado, sin que se notara el cambio entre nuestras imágenes y las de archivo.



» Foto de rodaje con el esquema de luces y fotograma rodado.

Lo mismo pasó con las lentes de 16mm: las rodamos todas en RAW, sin usar el modo S16mm de la Alexa, lo que nos permitió tener un control total sobre esa ampliación final. Esto nos daba la libertad de jugar con el viñeteado y las aberraciones de las lentes en las zonas exteriores de la imagen. Como anécdota, después de terminar la serie hicimos el *control quality*, un proceso que incluye un sistema automático de detección de errores antes de la emisión. Quique Domínguez, el supervisor de postproducción, me dijo que había dado más de once mil errores. Esto se debía a los artefactos del negativo y los viñeteados exce-

sivos en los planos. Fue entonces cuando Chema y yo supimos que estábamos en el camino correcto.

¿Qué os llevó a trabajar con el laboratorio Cinelab Londres?

Aunque en España es común trabajar con Rumanía, para *Te estoy amando locamente* ya había hecho pruebas satisfactorias de True Grain sobre positivo con Cinelab Londres. Este laboratorio es el que más ha investigado sobre el tema y, además, en *La sociedad de la nieve* ya realizaron este proceso junto a Chema Alba y Deluxe. Con ellos hicimos las primeras pruebas y lleva-

mos a cabo todo el revelado, lo que facilitó enormemente el flujo de trabajo. Una de las cosas que notamos al recibir el material de vuelta es que cambiaba sutilmente el color. Para solucionar esto poníamos cartas en cada bobina. El proceso de envío de imagen también era un pequeño rompecabezas: cuando teníamos diez minutos de ficción cerrada, lo enviábamos a Cinelab, y al recibirlo de vuelta, había que volver a cortar y ajustar cada plano en su sitio en la *timeline*, algo que hizo Charlie Villafuerte. Cada formato de material filmado tenía sus propias dominantes, pero se corregían fácilmente. Incluso si había



» Set up de luces y fotograma en el plató Miramar. Cedita por Andreu Ortoll.



» En estos fotogramas donde vemos el despacho de TVE en la imagen de la derecha y el despacho de la BBC en la imagen izquierda se aprecia como la imagen muestra a través del color la diferencia entre las sociedades española y británica de finales de los 60.

algún ‘flasheo’ del negativo, un pelo o un rayón, aceptábamos esos errores, a menos que fueran demasiado evidentes. La idea era que la imagen naciera de la imperfección, por lo que esos detalles formaban parte del proceso.

Gran parte del *look* se define por los tonos cálidos y por las luces de época que están en cuadro. Háblanos de tu trabajo junto al gaffer planificando los esquemas de luz.

Al igual que hicimos con las cámaras, junto a Jorge Sequeira (gaffer) y el equipo de arte nos pusimos a investigar en las casas de alquiler de Madrid y Barcelona que aún tenían focos de época, aunque muchos de estos focos ya se habían quedado obsole-

tos. Además, en varias casas de atrezzo no funcionaban o estaban adaptados para usar bombillas de poca potencia. Finalmente, elegimos los focos para cada decorado, los pusimos a punto y conseguimos que volvieran a funcionar bien para usarlos como iluminación y atrezzo.

Recuerdo que en las imágenes de archivo de Televisión Española había unos focos redondos llamados Scoops. Cuando los tuvimos en las manos nos sorprendió su gran tamaño: más de metro y medio de ancho por un metro de alto, y cada uno tenía 5kW de potencia. En los decorados de estudio llegamos a tener hasta seis encendidos a la vez, es decir, 30kW de tungsteno funcionando, que usamos en varios de los platós de TVE.

Cuando llegamos al plató de Eurovisión, decidí que también queríamos trabajar con tungsteno, por la calidad de la luz y para mantener la coherencia visual de la serie. Al final, el 75% de la luz en ese set fueron fresnels de 5kW colgados en el estudio, mezclados con pantallas LED, porque buscábamos controlar la temperatura de color.

“Queríamos mostrar, a través del color, cómo la España franquista estaba un paso atrás en libertad y modernización.”

La serie está localizada en la España del franquismo tardío, pero también en países como Inglaterra o Francia. ¿Cómo se concibió el cambio entre los distintos países a nivel estético?

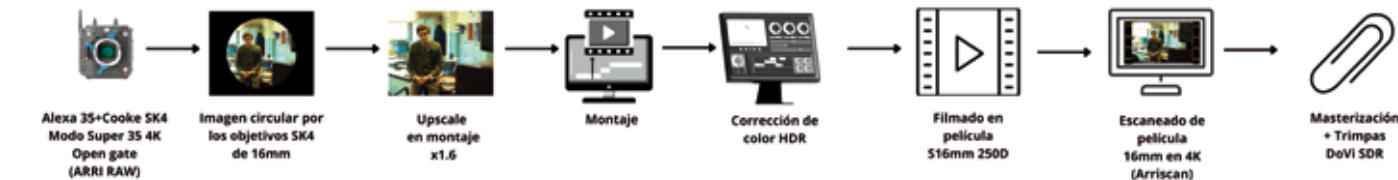
Este proceso estuvo muy influenciado por el director, y luego lo trabajamos con José Tirado, el diseñador de producción. La paleta de colores que elegimos para España estaba basada en ocre y marrones. Queríamos mostrar, a través de esas tonalidades secas, apagadas, sin mucha vitalidad, cómo la España franquista se había quedado atrás en cuanto a modernidad y libertades.

En contraste, cuando viajamos a Francia, Londres y Luxemburgo durante la gira europea, empiezan a aparecer colores más vivos. Por ejemplo, en la BBC, tanto los exteriores como las habitaciones tenían una dominante azul, con tonos fríos que contrastaban fuertemente con todo lo que habíamos visto hasta ese momento. Además, materiales como el hormigón, los metales vistos y las grandes cristalerías también ayudaron a crear esa atmósfera. La idea era transmitir que salir de España era como escapar de la represión.

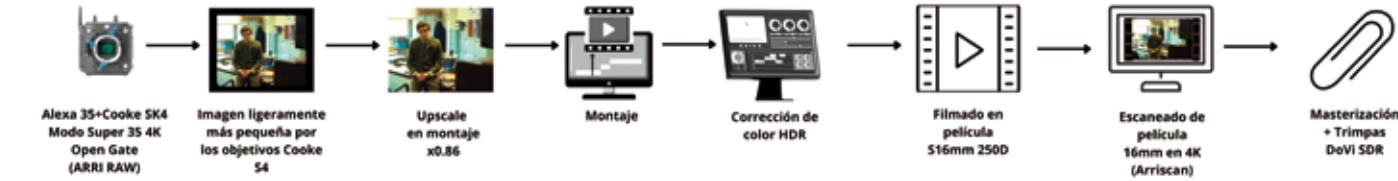
Elegimos las localizaciones no solo por su paleta de colores, que fue algo fundamental, sino también por otros aspectos como los materiales y la atmósfera que queríamos transmitir. Un ejemplo de esto fue el hotel que encontramos en Francia, que



» Foto de rodaje con el esquema de luces y croma y fotograma del resultado en pantalla.



» Proceso True-Grain Alexa 35+Cooke SK4



» Proceso True-Grain Alexa 35+Cooke S4

tenía unos verdes muy marcados. En ese lugar, pusimos a Massiel con un vestuario rojo, creando un contraste muy fuerte con las paredes, algo completamente diferente a lo que habíamos mostrado antes. Más adelante, el color blanco también se convierte en un elemento clave, coincidiendo con la llegada de Massiel, quien trae consigo un cambio fresco y una nueva esperanza en el plan para ganar Eurovisión.

¿Podrías comentar el rodaje de la secuencia ambientada en el Royal Albert Hall?

El principal reto era recrear con la mayor fidelidad posible el Certamen de Eurovisión de 1968. Ese momento no solo marcaba un hito en la trama, sino que representaba el alma de la historia. Queríamos que, al verlo, el espectador se sintiera participe de ese momento. Por eso, junto con el equipo

de Arte, nos embarcamos en una investigación detallada para entender cómo eran esos espacios en los años 60. Pronto nos dimos cuenta de que la única manera de lograrlo era crear un puzzle con diferentes localizaciones que, a través del montaje, pudieran recrear el escenario que teníamos en mente.

Por ejemplo, los pasillos debajo de los camerinos fueron rodados en una localización con pasillos circulares que nos permitieron simular las catacumbas del teatro. En cuanto al plató, lo rodamos en un estudio donde recreamos la parte frontal del escenario y una de las graderías laterales. También construimos el área donde se encontraban los músicos y tres hileras de público. El resto del interior del teatro fue recreado mediante VFX.

De manera similar, la escena en la que Massiel llega a Eurovisión, con las escaleras y el Albert Hall de fondo, fue rodada en Madrid. Los planos del Albert Hall fueron filmados en Londres, una tarea bastante compleja, ya que encontrar unas escaleras que se asemejaran lo suficiente para luego integrarlas con VFX usando técnicas de set extension no fue fácil.

» Fotograma con la combinación de escaleras de Madrid y los *plates* del Royal Albert Hall rodados en Londres.



» Fotograma de la llegada al Royal Albert Hall, un espacio recreado en estudio.