Alfredo Díaz (Maquinista)





El movimiento del plano (del cuadro), diferente al movimiento en el plano (de actores, animales, vehículos,…), es fundamental para la narración cinematográfica. Y, como todo en el cine, hay por un lado que concebirlo y por otro que materializarlo; de lo primero se ocupa el director, de lo último el maquinista. Por eso queríamos tener una conversación con Alfredo Díaz, maquinista de gran experiencia, para que nos cuente cómo se consigue y cómo se ve desde ese extremo, lejos de la abstracción y de la teoría, el movimiento de la cámara.

Jesús Solera: Normalmente cuando se habla de cine se suele conversar con los directores o con los directores de fotografía como mucho y, siempre, con los actores pero las películas se hacen entre muchos.

Alfredo Díaz: Desde luego, normalmente en las películas hay más gente detrás que delante de la cámara.

Alfonso Parra: Claro, y a la hora de construir el plano, los maquinistas sois fundamentales.

JS: Y sois, desde luego, los grandes desconocidos en absoluto del cine; el público no sabe ni siquiera que existís. Por favor, explícanos exactamente qué hace el maquinista en un rodaje.

AD: Los maquinistas estamos siempre en primera fila. Digamos que dentro de lo que es el rodaje somos la vanguardia del rodaje. Estamos en continuo contacto con el director, el operador, el segundo operador, el decorador… El maquinista además también crea un poco; mueve la cámara entre los puntos que te ha marcado el operador. Es muy bonito y en ciertos momentos un poco difícil porque hay que quedarse en la posición justa para que el encuadre sea el que quiere el director con el foco en su marca exacta. Todo esto hay que hacerlo armoniosamente y que no se note, normalmente se repite varias veces porque hay que afinar bastante pero eso se hace simplemente cuando te gusta y te integras en el plano.

AP: Cuéntanos como es el proceso cuando el director decide hacer un plano que lleva movimientos (grúa, travelling, etc.) y que requiere la intervención de maquinistas. ¿Como es el proceso para la construcción de ese plano en lo que al maquinista se refiere?

AD: El director ve el plano que quiere hacer, lo tiene en la cabeza vete a saber desde hace ya cuanto tiempo, pero llega el momento de realizarlo y entonces cambia impresiones con el director de fotografía y el segundo operador. El maquinista debe de estar ahí oyendo; el oído es fundamental en este oficio, tienes que estar atendiendo y mirando otras cosas pero el oído siempre funcionando porque hay muchas conversaciones y uno ya sabe las que le interesan, las que le conviene atender para sus intereses. Generalmente se hace un 'teatrillo' que se llama, una puesta en escena que a mí me parece muy bien porque así nos vamos orientando los demás. El director de fotografía y el segundo operador atienden lo que dice el director, con un visor se marcan las posiciones donde el director cree que es el encuadre adecuado, el operador mira su ángulo, su tamaño de plano… y cambian impresiones corrigiendo si es necesario. Después el segundo operador marca los puntos exactos…

AP: Perdóname, ¿lo que se marca son posiciones de cámara?

AD: Posiciones de cámara, puntos donde tiene que quedar la cámara para que el encuadre sea el adecuado a lo que el director quiere y para que la escena, el desarrollo del plano quede, según la visión del director, más intenso. Porque a la hora de ver la película depende mucho del tamaño del plano pero la cámara 'habla' también. En una conversación, por ejemplo, el espectador quisiera estar sentado en una de las sillas para verlo lo más cerca posible y la cámara se lo da, 'habla' en ese sentido.

AP: Una vez marcadas las posiciones de cámara por el director, director de fotografía y segundo operador, ahí ya intervienes tu.

AD: Ahí ya intervengo yo, efectivamente. He tomado nota de lo que quieren y el segundo operador y yo decidimos la forma en que se ha de poner la grúa, si hablamos de grúa que son los planos más complicados.

JS: Entonces ¿esas posiciones de cámara, ya te vienen definidas? Es decir, dónde hay que colocar la cámara ya te llega decidido en una buena parte…

AD: Sí, entre el segundo operador y yo vemos como hay que colocar las vías para que la cámara llegue a la posición marcada…

AP: Pero se puede dar el caso de que un director marque una posición de cámara que no es materialmente factible desde el punto de vista de montar el travelling o la grúa y haya que rectificar el encuadre del director…

AD: El director en general suele ser muy condescendiente con el equipo técnico. El expone en líneas generales lo que tiene en su cabeza y después los técnicos decimos si se puede hacer o no. Pero generalmente siempre se puede hacer de una forma o de otra, todo depende de la paciencia que haya para conseguir el plano. Si un director está muy agobiado y no tiene tiempo, en lugar de hacer un plano secuencia pues lo tiene que 'partir' y, claro, no quedará como pensaba que iba a quedar… Pero en general se consigue porque para eso estamos los técnicos, para dar el plano que quiere al director; es nuestra obligación. Al margen de esto está el esfuerzo que te cueste pero eso es lo de menos. Además están los problemas técnicos, que los hay naturalmente, pero aunque un plano te cueste mucho trabajo si han quedado conforme el director, el director de fotografía y el segundo operador nosotros los maquinistas, encantados.

JS: ¿Y crees que, en general, se llega a aproximar mucho a lo que quería el director lo que vosotros realizáis con la cámara y la maquinaria?

AD: Muy próximo. La mayoría de las veces es clavado. Pero los directores deben de tener en cuenta lo que es la 'física del plano', que nos manejamos con instrumentos muy pesados que hay que coordinarlos para llegar a las posiciones en el momento adecuado y que la cámara no se note. Es decir, hay que emplearse a fondo, hacer un esfuerzo físico grande…

JS: Conocer la 'física del plano', quiere decir que el director tiene que tener algún conocimiento del material que usáis vosotros.

AD: Sí, sí. Generalmente lo tienen aunque hay algunos que no pero en general saben los límites que tienen…

JS: Son los límites que impone la física…

AD: Claro, la física, los medios técnicos: las grúas, las luces del director de fotografía, etc. Por eso el proceso de trabajo hay que llevarlo muy bien: el director dice el plano que quiere, se marcan posiciones con el segundo operador y a partir de ahí se empieza a funcionar: se pone la vía, se nivela, se pone la grúa…

AP: Explica que es nivelar…

AD: Nivelar quiere decir que se ponen las vías y se nivelan respecto de la horizontal y vertical para que la grúa vaya suave y que no te pese más avanzando que retrocediendo. Puede haber casos excepcionales, en exteriores por ejemplo, que piden que la vía esté desnivelada según la caída de la calle o del camino, del terreno. Pero entonces se requieren más personas por una cuestión física y, por tanto, son 'más pasos' en el plano, y se nota; cuando de lo que se trata es de que la cámara vaya siempre muy suave y que la mecánica no se note. Es fundamental, para mi gusto. Hay planos, los llamados planos subjetivos, en los que se tiene que notar la cámara porque están hechos para eso pero es el director el que lo tiene que 'ver'. Hay directores que no les gusta que se note en absoluto la mecánica y entonces hay que adaptarse muy bien a los movimientos de los actores. Hay otros que les gusta mover mucho la cámara…

JS: Pero volviendo a las posiciones marcadas por el maquinista y por el segundo operador, una vez definidas éstas sois vosotros los que decidís si se monta travelling, grúa o en panorámica para alcanzar esas posiciones de cámara, para conseguir el plano que quiere el director. Porque sois vosotros los que conocéis el material y los

que sabéis qué hay que montar para alcanzar una posición determinada…

AD: Depende del segundo operador. Cambiamos impresiones para no quedarse cortos en una posición, o si con la pluma no se llega o es muy violento el plano y se va a notar, o si se va a contra pelo (cámara hacia la izquierda y la pluma hacia la derecha) que son movimientos muy raros que después se notan… pero a veces hay que hacerlo y el segundo operador consigue que no se note. Pero no sale normalmente a la primera, claro. Sucede que lo que al maquinista parece que no le ha salido bien, el segundo operador lo considera perfecto y luego lo ves en proyección y efectivamente tiene razón. Porque por fuera se ve de una manera pero para el segundo operador que lo ve por la cámara es distinto.

JS: Entonces de esas decisiones de tipo puramente mecánico, el director queda al margen…

AD: El director es que no tiene conocimientos de esto…

JS: Tampoco tiene porque tenerlo.

AD: Tampoco. Para eso están los técnicos. El director marca su plano y todo el equipo está pendiente por conseguirlo. Después él da el visto bueno, ayudado ahora por el monitor.

AP: Por cierto, tu que has trabajado en muchas películas con video-assit y en otras muchas sin él. ¿Has notado alguna diferencia subrayable?

AD: Siempre es bueno tener un video porque estás viendo lo que estás haciendo. Cuando no había, el segundo operador era como la conciencia del director. El director y todo el equipo se apoyaba en lo que el segundo operador decía; hasta que éste no decía que era buena la toma, se seguían haciendo tomas. Pero después venían sorpresas en proyección… Ahora el director lo ve y capta los fallos del plano. Antes había que esperar al día siguiente para verlo y entonces entraba en juego el segundo operador, que tenía mucha responsabilidad porque el plano quedaba hecho porque el segundo operador había dicho que estaba bien 'mecánicamente', lo artístico lo decidía el director, claro. Para eso los directores antes se ponían al pie de la cámara. Todavía hay directores que están pegados al objetivo, les gusta ver las reacciones de los actores…

JS: Pero hoy día con el video-assit ¿todavía hay este tipo de directores?

AD: Hay algunos, muy pocos. La mayoría dirigen desde el monitor. Pero ya previamente han hecho ensayos con los actores y ya sabe lo que va sacar de esos actores en ese plano. Se han acostumbrado al monitor y muchos dirigen desde allí.

AP: Pero por seguir un poco con la mecánica, una vez que tienes montada las vías, la grúa, la cámara…empieza el proceso de los ensayos. Supongo que una de las cosas que más haces es seguir actores… En los planos con grúas y travellings lo que más se hace es seguir actores.

AD: Sí, seguir actores y cambiar el eje, el 'tiro' de la cámara.

AP: Y ¿cómo es ese proceso en el que empiezas a tirar del travelling cuando un actor se mueve?

AD: Hay que llevar la mente clavada en lo que es la cámara, el objetivo de la cámara…

AP: ¿Cómo te afecta a ti, por ejemplo, una focal determinada de una lente? En lo que se refiere a tu velocidad, al espacio…

AD: Si la óptica es amplia, si es un plano general, tienes más margen. No tienes que afinar tanto y estás un poco relajado; es suficiente simplemente con hacer los movimientos en el momento preciso que te ha marcado el segundo operador.

JS: Una óptica amplia ¿Qué objetivo sería?

AD: Un 25mm es una óptica muy cómoda para el maquinista y para el segundo operador, para el director de fotografía ya no tanto porque tiene que iluminar más campo y tiene más problemas. Es distinto si vamos con un objetivo de 100mm o de 140mm que estamos muy metidos en la cara del personaje y, por ejemplo, estando sentado, de repente se levanta porque lo manda la situación dramática, y la cámara lo tiene que seguir… Conseguir que ese movimiento se ajuste al actor es complicado para el maquinista porque en una fracción de segundo se te va el actor y entonces el segundo operador tiene que seguirle con la cámara e ir corrigiendo el error del maquinista; es feo porque se nota mucho. El maquinista en estas situaciones tiene que mirar al actor, que nada te impida verle bien para ver su reacción, un gesto que haga, una frase… El maquinista tiene que estar muy atento a ese gesto que los actores suelen hacer siempre en el mismo momento…

AP: Y los actores ¿te ayudan en eso?

AD: Me ayudan mucho.

AP: ¿Lo habláis el actor y tú?

AD: Pocas veces. Hay actores que se meten mucho en la mecánica porque conocen los problemas que hay en la mecánica del plano, en el desarrollo mecánico del plano. Algunos si te dicen, por ejemplo, 'yo después de esta frase voy a mirar para allí y voy a subir'…

JS: Eso es un aviso para ti.

AD: Sí, pero eso no lo hacen todos.

JS: Pero lo que sí hacen todos es repetir los gestos siempre en el mismo momento aunque no te lo comuniquen, sin que te lo digan; y tu ya lo captas.

AD: Claro, generalmente los actores hacen siempre los mismos gestos y yo ya 'pillo' el momento. Otros están muy metidos en su papel, están interpretando y se olvidan de la mecánica, y hacen los gestos y las frases antes o después y es un problema. Sobretodo los actores que empiezan. Los buenos actores con sus gestos ya te están diciendo cuando van arrancar, cuando van a parar al tiempo que están interpretando. Son actores que entienden de mecánica y les gusta mucho la mecánica. La mecánica es que es muy bonita, es la técnica de lo que es el cine.

AP: Cuando usas una lente mas amplia o una más corta, a parte del espacio en el cuadro -hay más o menos para moverse-, ¿Qué implica respecto a la velocidad con la que tu te mueves? Porque todos sabemos que usar un angular significa una sensación de movimiento en el plano más rápida que si usas una distancia focal más corta. A la hora de mover un travelling o levantar una pluma, ¿cómo te afecta en el movimiento

en el espacio?

AD: Pues que hay que afinar mucho y hay planos donde hay que apretarse los machos. Si llevas una óptica muy cerrada y hay que seguir a los actores, implica que hay que seguirlos siempre en la misma angulación…

AP: El ángulo de la cámara con respecto a los actores…

AD: Sí, si vamos de perfil y hay dos actores, hay que llevarlos siempre en la misma angulación para no enfilarlos y que se vea a los dos. Otras veces hay que 'ganarles' para cogerles el frente…

AP: Para la gente que no lo sabe, 'ganarles' es adelantarles…

AD: Exactamente. La cámara tiene que ir más rápido para, de ese perfil, pasar a retratarles frontalmente. Otras veces hay que dejarles pasar y que la grúa vaya detrás, de escorzo…

AP: ¿Lo habitual es que tengas que hacer cambios de ritmo en un movimiento?

AD: Sí, es habitual.

AP: ¿Más que un ritmo constante?

AD: Sí, sobretodo en los largos travellings con actores

AP: En estos casos, más todavía, estás mirando simultáneamente cámara y actores.

AD: Claro, para hacer los cambios de velocidad en el punto exacto que el director a elegido.

AP: ¿Qué tiempo puede llevar rodar un largo travelling con actores, desde que el director marca posiciones con el director de fotografía, se monta, se ensaya, se rueda y por fin se da la toma buena?

AD: Si hay lluvia se alarga mucho porque cuantos más elementos intervienen en un plano, más complicado es y somos más a equivocarnos. Supongamos además que la calle está plana y que no hay que nivelar mucho, y hay 22 o 24 metros de vía, día luminoso como quiere el director de fotografía, para sonido no hay problemas porque es por la mañana y no hay coches, no hay ruidos extraños…En la mejor de las condiciones y con los elementos mínimos, yo le calculo que unas tres horas.

AP: ¿Montas luces también sobre el travelling o la grúa?

AD: Sí, claro depende de cómo sea el plano si el director de fotografía lo necesita se pone. Pero hay otra faceta del maquinista que es la de poner la cámara en los sitios más insospechados: en el cañón de un tanque, por ejemplo. En estos casos hay que ingeniárselas, y además como estas cosas las suelen decir en el último momento pues no tienes mucho tiempo para prepararlo… En estos casos lo fundamental es la

seguridad de la cámara pero sobre todo de las personas.

AP: Es decir que la responsabilidad del maquinista no es sólo la llevar el travelling, grúa, etc. Si no también la de colocar la cámara en los sitios que se marquen por parte del operador o del director.

AD: Claro, pero con seguridad. Por eso hay que llevar accesorios para todo porque los planos pueden ser de mil formas y no vale decir que una colocación determinada de cámara va a costar mucho trabajo o es muy dificultosa. El maquinista tiene que hacer lo que le dice el segundo operador y el operador: cámara aquí, pues ahí y olvidarse de si se puede o no conseguir, en todo caso, ya el director o el operador dirán si se debe continuar o no. Generalmente se continúa siempre pero por determinadas circunstancias –que en el cine son miles e impredecibles- a lo mejor hay que dejarlo. Además en esta profesión nada se puede posponer, todo debe de ser en el momento y lo más rápido posible para que el director tenga el mayor tiempo posible para él y para sus actores. Por eso todo el equipo va siempre al máximo rendimiento.

AP: Y, Alfredo, en el montaje, ¿Qué relación tienes con los eléctricos?

AD: Son grandes colaboradores míos. Les pido ayuda y siempre me ayudan. En nuestro cine, desgraciadamente el presupuesto es bajo y no es como el cine americano donde los eléctricos no tienen nada que ver con los maquinistas; son departamentos a parte, distintos. Aquí no porque no podemos tener un departamento de eléctricos y otro de maquinistas; el maquinista forma parte del equipo de eléctricos. Y también el maquinista ayuda a los eléctricos cuando lo necesitan, si es que tiene tiempo porque el maquinista no se puede separar de la cámara porque se le echa en seguida de menos. Entre otras cosas porque en el equipo de eléctricos, por suerte y porque debe de ser así, son varios y si se va uno todavía están los otros cuatro o cinco eléctricos para suplirle pero el maquinista generalmente es uno solo y basta que te vayas para que te llamen.

JS: Entonces tus principales relaciones de trabajo son por una lado el segundo operador y por el otro los eléctricos…

AD: Básicamente el segundo operador pero si necesito una ayuda física –para mover una grúa de tamaño grande, por ejemplo- se lo pido al jefe de eléctricos y entonces me ayudan. Pero no solamente ellos sino también los auxiliares y los meritorios…

AP: ¿Y tu relación con los foquistas? ¿Cómo os miráis cuando ellos van subidos en la grúa?

AD: Bueno, durante la realización del plano no siempre te quedas en la marca precisa sobre todo si el plano es rápido; si por ejemplo, tienes que arrancar en el momento preciso para coger el tamaño del plano y seguir a los actores corriendo, basta que te retrases un paso y ya se han echado encima los actores. Y es que la máquina pesa muchos kilos y la manejan una o dos personas y tienes que arrancar suave para que la cámara no cabecee y se note una 'mecánica fuerte'. La cosa se complica más todavía si hay efecto lluvia o nieve. También si trabajas con diafragmas bajos, muy abiertos; por ejemplo de noche y con ópticas que requieren poca luz. En todos estos casos más que nunca el foquista está muy pendiente del maquinista… Si no me he quedado en la posición exacta, me mira el foquista y yo le miro a él y sabemos sin hablarnos lo que necesitamos saber cada uno; tenemos una relación muy íntima. Le indico los centímetros que me he quedado fuera de la marca, más adelante o más atrás, para que él corrija antes de cortar la toma y no se note.
Generalmente los foquistas miran al maquinista al acabar el movimiento o el plano para saber que tal ha ido. El maquinista debe de quedarse en su marca pero por circunstancias físicas la cámara puede no quedarse en su posición; esto implica una variación del encuadre, que ya es más amplio o más cerrado dependiendo de si la cámara se ha quedado más atrasada o más adelantada de lo previsto. Por otro lado, el foquista ha medido con la cinta métrica desde la posición y ha puesto en la óptica su distancia para el foco; si te has quedado fuera de la marca, también puede haber un desenfoque. Por eso es obligación del maquinista decirle al ayudante de cámara si se ha quedado bien o no en la posición. Hay compenetración entre ambos.

AP: ¿Tu puedes por las razones que sean, si no va bien el moviento, cortar el plano?

AD: No se debe. Tiene que ser muy evidente y muy al principio del plano.

AP: ¿Una arrancada mala, por ejemplo? ¿O eso lo hace el segundo operador…?

AD: No, eso es el segundo operador quien lo ve. Porque él y el operador saben los márgenes que son factibles en el plano para que valga o no valga.

JS: Tú mientras no te digan nada, sigues.

AD: El maquinista siempre tiene que seguir el plano aunque se haya equivocado; luego se dice. Cuando el director, que es el único que puede cortar el plano, da el corte entonces entre todos se hace una valoración de los errores que pueda haber habido en el plano. Cada uno dice los suyos, se visiona, y el director habla con el segundo operador y el director de fotografía. Los errores suelen ser mínimos y no se debe de cortar el plano porque al director a lo mejor no le importa que haya un error mecánico si sus actores han interpretado bien ese plano; y posiblemente monte ese plano en la película aunque haya un error que para los técnicos es malo pero para él

no lo es tanto y tiene las expresiones que quería de los actores.



JS: Hablabas antes de cómo te influye a la hora de mover la cámara, el objetivo. ¿Te influye de alguna manera el formato de pantalla? 1:1.66, 1:1.85, etc.

AD: No, nos influye cuanto más cerrado sea un plano…

JS: Bueno, os afecta el tamaño del plano por un lado, que sea PG, PM o PP; pero por otro lado el objetivo que se use porque hay mayor o menor profundidad de campo…

AD: Claro.

JS: Y para ti un movimiento bien hecho ¿qué es? ¿cómo debe de ser?

AD: Un movimiento bien hecho para mí es que no se note la cámara; ahora bien cuando el director quiere que se note, que se note.

JS: Y para que no se note la cámara ¿qué técnica tenéis? ¿qué recursos?

AD: Siempre con el movimiento de los actores y usar travelling y grúa a la vez. Tengo

que dosificar el movimiento del travelling con la grúa en relación con los actores. Y dosificar también mi tiempo, para llegar en una frase o una reacción de la actriz o actor.

AP: Es decir, que el ritmo te lo marca nos sólo la vista sino también el oído. Estás escuchando lo que dice el actor…

AD: Claro, es fundamental aprenderse el diálogo. Las 'frases-pie' para poder mover la maquinaria. Y la reacción de los actores como hemos dicho antes.

JS: Entonces la velocidad con la que se mueve la maquinaria la están marcando los actores básicamente…

AD: Claro, sí.

JS: El director marca el movimiento y la velocidad de los actores y después vais todos detrás…

AD: Toda la técnica tiene que ir acompañando lo que hacen los personajes y en el momento justo. Pero unas veces tiene que ser con los personajes y otras no, porque pueden estar parados y la cámara acercándose o alejándose, depende de cómo lo quiera el director.

JS: Y si hay un movimiento de cámara al tiempo que haces una grúa y un travelling, ¿cómo se coordina? ¿Se puede hacer en cualquier momento o hay alguna ortodoxia respecto a esto?

AD: Depende de lo que el director quiera. A veces hay que acompañar el desplazamiento de la cámara con el movimiento de la misma cámara, y otras veces no. Imaginemos que viene un coche por el fondo, va girando y la cámara le va siguiendo; generalmente se haría una panorámica de derecha a izquierda pero a la vez ese movimiento hay que embeberlo con un travelling. De esta forma el travelling no se nota pero cuando éste llega a su posición final la cámara también tiene que llegar a su posición final, con el encuadre que el director quiere.

JS: Cuando paramos, paramos todos.

AD: Exactamente. Pero claro, hay veces que no se quiere así… Pero insisto, la cámara no debe de notarse. Aunque se vea que la cámara se va acercando, que sea armonioso, que sea bonito, que haya movimiento en el cuadro y sin que se de cuenta el espectador ya tiene a los actores en un primer plano viniendo de un plano general. Porque hay movimiento, dialogo, un off… En ese momento la cámara también está 'hablando'. El espectador no debe de notar la mecánica y si la nota, le debe de gustar

el movimiento.

JS: La cámara también se puede mover de otra manera, con la steady-cam. Dime algo sobre la steady-cam, ¿por qué una steady o por qué una cámara con grúa? ¿Qué nos lleva a usar uno u otra?

AD: Bueno la steady soluciona muchos planos…

JS: Pero, a parte de factores estéticos, ¿qué es lo que lleva a decidir aquí se hace un travelling aquí se hace una steady? Desde tu punto de vista.

AD: Bueno con la grúa y el travelling estamos muy limitados respecto a las posiciones de cámara sin embargo la steady es una persona con un brazo y la cámara encima, que al andar no se nota. Puede colocarse con más facilidad en determinadas posiciones y sobre todo es practica para planos largos, escaleras, carreras, paseos, para eso es un aparato maravilloso. Pero no siempre es buena la steady porque se nota, hay directores que no les gusta ese movimiento continuo de la cámara…

AP: Que está flotando…

JS: Tiene más presencia.

AD: Claro, se nota mucho la mecánica. Pero en el cine hay muchas máquinas y cada una sirve para lo que está pensada. También está la cabeza caliente; se ha conseguido que con un aparato manejado desde el suelo, la cámara puede hacer panorámicas, picar, contrapicar, moverse en definitiva. Además en relación al poco peso puede llevar un brazo muy largo y conseguir mucha más altura con una estructura muy ligera, menos esfuerzo y más rápido que si arriba fuera un segundo operador con la cámara, etc. que requeriría un aparato con una estructura mucho más resistente. Como se hacía antes.

JS: ¿Pero la cabeza caliente no es responsabilidad vuestra?

AD: No, pero sí que es responsabilidad nuestra la grúa y la vía donde va montada esa cabeza caliente.

AP: No sé si estarás de acuerdo conmigo pero yo creo que tanto la steady como la cabeza caliente tienen tendencia a verse más y a un abuso por parte de los directores utilizándolas para sustituir otras máquinas que no pueden sustituir. Una steady siguiendo a dos actores por una calle no puede compararse con un travelling de seguimiento. Porque la steady tiene un movimiento flotante que se va a notar siempre y si es una subida de escaleras no importa porque la propia dinámica de la subida de la escalera te impide que se vea la mecánica de la steady. Pero si se usa la steady

para sustituir un travelling porque es más rápido para rodar, no queda igual, no es lo mismo, se nota.

AD: Hay películas en las que abusan mucho de la steady-cam y se nota muchísimo. Pero conozco a bastantes directores que no lo utilizan o sólo una o dos veces en una película. Utilizan el lenguaje cinematográfico normal de toda la vida: trípode, travelling, grúa. Pero la steady te permite ver mucho, y estar en muchos sitios y a veces es precioso pero si esos planos los haces con una rueda neumática (dolly), te queda tan bonito o mejor. Además tienes el problema de que la steady desarrolla muy poca diferencia de altura mientras que con una grúa puedes empezar bajo y subir todo lo que quieras.

AP: Lo que quiero decir es que la steady es una mejora sustancial de la cámara en mano, pero nunca puede ser un sustituto de una grúa o un travelling simplemente porque es más rápido…

AD: No, en absoluto. A mí me gusta más el sistema 'normal', aunque hay planos en los que es insustituible la steady-cam. En un rodaje hay que tener los aparatos que sean necesarios para hacer los planos que el director quiere pero como en el cine todo es tiempo y dinero… Aunque tampoco se gana tanto tiempo con la steady porque también lleva su tiempo prepararla, en ese sentido vale la pena sólo en los planos largos. Lo que ocurre es que no tiene porque ser siempre lo mismo, la cámara necesita también un reposo…

AP: Cambiando un poco de tema te quería comentar que tu trabajas con máquinas de precisión que necesitan mucha inventiva y mucho cuidado que es algo que haces cuando no ruedas.

AD: Claro, hay que prepararlas y limpiarlas; hay que cambiarles piezas para que en rodaje no tengan ningún fallo y funcionen bien. Hay que tenerlas bien mantenidas, limpias y bien ajustadas. Por eso al acabar una película, se cambian los rodillos y los rodamientos si es necesario, se engrasan.

AP: Lo digo porque siempre veo vuestras furgonetas llenas de tornillos, de materiales delicados, rodamientos,… Un taller andante.

AD: Sí, le llaman el 'laboratorio'. Yo llevo una furgoneta pequeña con todo muy ordenado y encajado pero si no fuera así necesitaría un camión de 3.5 toneladas. Siempre he llevado un vehículo lo más compacto y pequeño posible con objeto de poder tenerlo lo más cerca posible del rodaje (set) porque nunca se sabe cual va a ser el plano que te va a tocar hacer, y para tener la herramienta lo más cerca posible y tardar poco en el montaje del plano. Si tienes el vehículo lejos y tienes que ir hasta allí por la pieza son minutos que incrementan el montaje del plano.



AD: Sí, en algunas películas sí que voy. Me viene muy bien porque veo donde vamos a rodar y puedo preparar el material necesario.

JS: Para acabar por mi parte, quería hacerte alguna pregunta más general. Ya sé que depende del director, pero desde tu punto de vista ¿cuando se debe de mover una cámara? Es decir, ¿qué razón hay para que la cámara, que en principio está estática, de repente se ponga en movimiento?

AD: Porque es el lenguaje cinematográfico, ahí está la magia de esta profesión. No es como en un teatro que te sientas y ahí te quedas. En el cine, llevas al espectador a la posición que él quisiera estar y al tamaño que él quiere ver al actor, ayudado por la mecánica. Porque el espectador es un poco cotilla y en las situaciones íntimas quiere estar ahí metido, quiere ver los ojos, las expresiones…

JS: Y ¿qué crees que gana una determinada secuencia al rodarla por corte o con movimiento?

AD: Gana en que todo es más fluido, todo está más ligado; el espectador está viéndolo todo porque en un mismo plano hay planos generales, seguimientos de actores, planos cortos,…

JS: Y profesionalmente, ¿tienes trato con el director de la película?

AD: Depende de la cancha que te de el director pero generalmente no, porque hay una jerarquía lógica como en todas las profesiones. Además al director ya se le molesta demasiado con preguntas porque él es el eje, el corazón de la película y los demás somos los brazos, las piernas… pero a veces se le preguntan cosas que no se deberían de preguntar o hacerlo al ayudante de dirección; hay que dejarle en paz lo máximo posible.

AP: Y ¿te ha afectado como maquinista la entrada de las nuevas tecnologías digitales? Por un lado conseguir posiciones de cámara inverosímiles que se tienen que hacer en el formato digital o, por otro lado, el nuevo formato de la alta definición.

AD: No, en cuanto a movimientos de cámara y desplazamientos, no nos afecta. Los movimientos de cámara van a existir siempre porque el lenguaje del cine, sea el soporte que sea, va a ser siempre el mismo. Otra cosa es el ordenador porque dos personas en dos metros cuadrados te hacen una película… Son planos mentirosos de los que se abusa.

AP: Para acabar yo también por mi parte, me gustaría que me contaras cómo ha evolucionado la profesión de maquinista desde que empezaste en los años sesenta hasta hoy; y, si tienes contactos con maquinistas jóvenes, cómo ven ellos el oficio o cómo se enfrentan a él.

AD: En los años sesenta, todo era más voluminoso y pesaba mucho más. Había menos máquinas que ahora…

AP: Antes se usaba mucha madera…

AD: Sí, pero el cambio fundamental es que el peso (de cámaras, grúas, etc.) se ha reducido en general a una cuarta parte. El trabajo ahora es más cómodo y se consiguen los mismos resultados. Antes era normal que en el equipo fueran ocho eléctricos o diez y dos o tres maquinistas si la película era grande. Hoy en día eso se ha reducido a la mitad: cuatro o cinco eléctricos y un maquinista y a veces un ayudante. Los montajes son mucho más sencillos porque la física manda. No es lo mismo manejar a una o dos personas con una cámara a doce metros de altura que una sola cámara que pesa con cabeza unos treinta kilos. Para una cosa así antes se necesitaban dos camiones de material de madera y ocho maquinistas; era ingeniería. Hoy ese mismo plano con la cabeza caliente con dos o tres maquinistas es suficiente, y sin tanta madera.

Respecto a la gente joven el problema es que no hay una escuela, y el oficio se adquiere con el rodaje de películas… Los que llegan se van haciendo maquinistas con el tiempo, poco a poco de ayudantes.

AP: Porque en las escuelas sólo quieren ser directores o directores de fotografía, parece que el resto de los oficios del cine no existen.

AD: Sí, no hay escuelas para los otros oficios. La verdad es que posiblemente ahora los directores son menos exigentes, no exigen tanto como antes que querían la perfección, y eso requiere profesionales auténticos. Hoy en día hay más manga ancha por parte de los directores, tampoco los tiempos de rodaje permiten la perfección; pero en general la exigencia mecánica y técnica es menor. Y cuando llega un director que es exigente y que pide cosas difíciles o bien hechas… pues a veces no es posible y se apañan, se parten planos, etc. porque al final todo vale, todo se ve en la televisión. También es malo el caso contrario de películas que están bien hechas, con una técnica y una mecánica bonitas pero con un argumento horroroso y unos diálogos fatales, y el espectador se dedica a ver la técnica… entonces estamos perdidos.
Sería fundamental, ya que no hay escuelas, que las productoras nos permitieran tener maquinistas ayudantes para que fueran aprendiendo pero esto ocurre en una de cada ocho películas en mi caso. Si no se hace así, se va a perder la transmisión de la sensibilidad que hay que tener en esta profesión, y de la exigencia consigo mismo. Porque en la televisión lo que se hacen son minutos y eso no satisface profesionalmente.

JS: Creo que hay un desinterés por los oficios del cine en general y del vuestro en particular. Porque, lo que es peor, hay un desinterés, por saber cómo se hace cine de verdad y qué es el lenguaje cinematográfico.

AD: Porque no conocen. Hay planos que son una tontería aparente pero de óptica para atrás hay un montaje increíble, complicadísimo y eso es bueno que los aficionados al cine lo sepan. Porque hay planos que parecen sencillos y sin embargo…

JS: Sí, cuanto más sencillo más complicado normalmente.

AD: Por eso me gusta mucho vuestra idea de que se vea de óptica para atrás lo que hay, quiénes estamos. Porque se hacen los programas de ‘Cómo se hizo’ pero ahí no se ve nada, no cuentan nada…

JS: Es para lucimiento personal de directores y actores, nada más.

AD: Claro, no sirven para nada. Hay que mostrar de verdad lo que hay detrás de cada plano. Lo que de verdad hay que hacer para conseguir cada plano. Porque los cinéfilos tiene que ir pensando ya no sólo en lo que se está viendo sino en cómo se ha hecho…

AP: Claro, porque lo que está viendo tiene que ver con aciertos y errores de la gente que lo hace.

AD: Desde luego, porque somos humanos y detrás de cada plano estamos las personas que lo hacemos. Y esto deberían saberlo no solo los cinéfilos, sino también algunos directores… porque a veces hemos montado planos complicadísimos, técnica y físicamente, y el director no le ha dado importancia. Sin embargo le haces un plano de lo más fácil y dice: 'iqué bonito, que maravilla!'. Eso demuestra que de técnica, algunos, no saben.

AP: Claro, pero tu has tenido la suerte de trabajar con los mejores…

JS: Muchas gracias por todo Alfredo.