

Concha Martí (Maquilladora)



Jesús Solera: la primera pregunta no por obvia debemos dejar de hacerla: ¿para qué se maquilla en el cine? El espectador piensa en general que es porque los actores tienen que estar guapos, pero obviamente no es eso.

Alfonso Parra: En efecto es una pregunta importante ya que la gente no sabe por qué se maquilla y por qué insistimos tanto en maquillar.

Concha Martí: Es verdad, muchas veces incluso los profesionales no saben por qué maquillamos... Bueno, en un principio, antiguamente, era por la sensibilidad de la película...

AP: ...dado que las emulsiones eran muy poco sensibles había que empolvar los rostros de blanco para aumentar el grado de reflexión de luz de los mismos y así impresionar con la densidad adecuada la película..

CM: Por eso en B/N las caras quedaban totalmente blancas y se acentuaban de oscuro las partes móviles, los labios que resultaban tan duros, tan negros y los ojos que parecían que tenían siempre ojeras. Esto se hacía para que hubiera relieve...

AP: Contraste...

CM: Cuando en B/N se quería conseguir un resultado natural se recurría a colores muy fríos. Así se empezó a necesitar a los maquilladores en el cine. Después la película fue mejorando y se fue adaptando también el maquillaje, hasta llegar a hoy donde se puede admitir en ciertos casos una cara sin maquillaje y se tiende de hecho a un tipo de maquillajes muy naturales, haciendo las correcciones necesarias pero mostrando el color natural. En la época del "star system" lo que se buscaba era un hombre muy varonil, siempre muy oscuro al lado de una mujer con un rostro muy

pálido, más elegante, matizado y muy cuidado lo que hacía que en los primeros planos hubiera mucha diferencia de color entre ellos. Hoy día se busca mantener el color que tiene la piel sin necesidad de modificarlo, es otro lenguaje, más natural...

AP: Es decir, el origen del maquillaje está determinado por dos circunstancias: la técnica y la estética, condicionada esta última en sus orígenes por el "star system" – y todavía actualmente en cierto tipo de cine.

CM: Sí, de hecho antiguamente los primeros planos se hacían siempre en estudio aunque se estuviera rodando en un exterior, para cuidarlo al máximo y conseguir esa belleza perfecta.

AP: Pero ¿tu crees que ahora el maquillaje ya no está condicionado por las características técnicas de la emulsión fotográfica?

CM: Sí que lo está pero hay mucha gente que no es consciente de esto. Muchos maquilladores trabajan para el cine porque les gusta el maquillaje y el medio pero hacen también televisión y fotos.

JS: Lo hacen más por una cuestión estética que técnica.

AP: Así les parece bien...

CM: En efecto, les parece bien. Pero con el maquillaje en cine estás creando un tipo, un personaje...

AP: Por eso es tan importante esta primera pregunta de por qué se maquilla en cine. No es una pregunta inocente.

CM: Sí, pero bueno, no siempre es así. El primer director de fotografía con el que trabajé me dijo que me quería siempre entre las patas del trípode, porque cuidaba mucho el maquillaje, era un perfeccionista. Era un director de fotografía de caras, pero los hay que miran más en general y entonces, es el maquillador el que tiene que estar pendiente de su propio trabajo y no tanto por lo que ellos exigen. De hecho, ya casi no se hacen las reuniones donde el director de fotografía te informa sobre la emulsión, la luz, etc. No sé si es que lo dan por hecho, no les interesa, o no lo saben... Porque tampoco todos los directores de fotografía, y he trabajado con muchos y muy buenos, saben que tienen que iluminar la sala de maquillaje de acuerdo con la luz del plató. De modo que acaba siendo un trabajo muy individual de cada departamento, cuando tendría que ser en equipo para obtener un resultado coherente.



Concha Martí

AP: Es dramático desconocer que la cara de un actor maquillada con un tipo de luz cambia sustancialmente si se ilumina con otro color de luz. La luz que nos llega a los ojos es luz reflejada y depende no sólo de la condición del objeto iluminado sino también del color de la luz que lo ilumina; por tanto el sujeto iluminado aparece distinto si la luz que lo ilumina cambia. Por eso es fundamental que el espejo de maquillaje tenga una temperatura de color muy similar a la que se va a usar en plató para asegurar que confiere al rostro del actor el color que va a ver la emulsión no otro distinto. Ni más frío, ni más cálido, ni más rojo, ni menos verde... Por eso resulta increíble llegar a los espejos de maquillaje y encontrarse con esas bombillas de tungsteno que son de 2800 grados kelvin de color cuando nosotros estamos fotografiando a temperaturas superiores; y todavía peor cuando estamos iluminando con luz fría y se sigue maquillando con esas mismas bombillas o con fluorescentes con dominantes verdes - porque nadie los cuida - que hacen que el actor esté verde de forma que el maquillador tiende corregirlo...

CM: Sobre lo que ve...

AP: Claro, sobre lo que ve. Y después en el plató está magenta. Por eso tiene que haber un control exhaustivo de las fuentes de luz en maquillaje.

CM: Desde fotografía...

AP: Claro, por supuesto.

CM: Porque cuando se hacen distintos maquillajes para día, tarde, noche... es por luz. De hecho pasa también con la gente cuando se maquilla en casa en el cuarto de baño con luz artificial y luego sale a la calle, van como con máscaras de color más oscuro, por ejemplo, o incluso se ve el corte donde está el cuello.

Pero lo que falla, insisto, es el trabajo en equipo. Incluso en las últimas películas que he hecho ya no se hace ni siquiera la lectura de guión, que aunque yo intervenga poco porque sea una película sencilla para maquillaje, viene muy bien para conocer lo que se habla de luz, de decorados, de coordinar los fondos en la pared de la casa y el vestuario con el que va a ir vestida, etc. El vestuario, la decoración, el maquillaje no pueden ir cada uno por su cuenta...

AP: Por cosas tan sencillas como por ejemplo que la luz que cae sobre un vestido verde refleja luz verde sobre la cara del actor.

CM: Por eso el director de fotografía tiene que ver los vestuarios y los decorados. Sucede que incluso vestuario no le pide a decoración ver los fondos de la casa; cada uno busca resolver su problema individualmente.

AP: Ahora en vez de apoyarnos unos a otros es un poco sálvese quien pueda.

JS: Eso significa que se trabaja en vasos comunicados, no comunicantes.

CM: Eso significa que una producción de bajo presupuesto abarata costes evitando la lectura de guión y una preparación con más tiempo. Igualmente las pruebas de cámara ya no se ruedan en 35mm, cuando se hacen. Se hacen pruebas de maquillaje para entenderse con el actor, para mostrarle al director los cambios de maquillaje pero no se ruedan en cámara. Y se llega al primer día de rodaje sin saber que luz va a poner el director de fotografía... De forma que tu trabajo ya no es tu trabajo, porque a veces la luz te ayuda pero otras te perjudica...

AP: Pero la luz no está para arreglar, la luz está para iluminar.

JS: Bueno, la luz crea el plano. Sin la luz no hay plano.

AP: Por supuesto. La luz no arregla nada, la luz configura los espacios y los rostros de una manera determinada pero como director de fotografía no puedo condicionar la luz a disimular una pared que está mal pintada ,tiene arrugas, o un maquillaje que está mal hecho.

Pero un poco a modo de resumen podemos decir hay dos condiciones que determinan el maquillaje desde el punto de vista técnico: primera, necesitamos configurar el aspecto del actor -ya sea con efectos especiales o para dar un aspecto natural al rostro- de forma que pueda captarlo la emulsión fotográfica o el soporte digital en toda su dimensión: color, brillo, nitidez, definición etc..

La segunda condición es que el cine reduce la realidad de tres dimensiones a dos dimensiones, a una imagen plana, y eso significa que hay que dibujar el rostro. Desde luego con la iluminación, pero mucho con el maquillaje. Cuando se dan sombras o se marcan los labios lo que se está haciendo es dibujar, como si estuviéramos sobre un bloc con la única diferencia que añadimos movimiento, pero en realidad es un dibujo de un rostro en un fotograma de dos dimensiones...

Por tanto la ilusión de tercera dimensión la crean en buena parte los maquilladores dando sombras en los pómulos, en los ojos, en la nariz,... luego los directores de fotografía con la luz apoyamos o no.

JS: Explicarme entonces cómo se consigue, por ejemplo en un primer plano, dar volumen, relieve para evitar que quede una imagen plana. Cómo se apoyan mutuamente el maquillaje y la luz.

CM: Bueno yo la cara la veo con volúmenes siempre...

AP: Pero te apoyas casi siempre con el espejo que es una imagen en dos dimensiones también..

CM: Sí claro. Por eso se usa un espejo: para ver un rostro en dos dimensiones, no para que se vea el actor. Me voy ciñendo a los propios volúmenes de la cara...

AP: Tu trabajas siempre desde la cara.

CM: Voy viendo el resultado en el espejo y veo si me admite más. No soy partidaria de hacer muchas correcciones a la propia fisonomía del actor ya que es parte de su personalidad.

JS: Sí, pero no hablamos tanto de corregir como de intentar darle profundidad física a la cara.

AP: Lo que de verdad genera volumen en un rostro son las sombras en contraste con la luz

JS: El claro-oscuro del dibujo...

CM: Sí, de hecho buena parte de mi formación viene del dibujo. Como decía Alfonso, hay que sacar de un folio en blanco unos volúmenes pero con una cara es más fácil porque ya tiene volumen... Como he dicho, parto de la fisonomía natural y voy sacándole según me pide el rostro. Si tiene mucho pómulo no hay que hacerle un contra-sombreado justo en el pómulo y un sombreado debajo para crear ese volumen; sin embargo cuando no lo hay lo tienes que crear. Para eso utiliza varios tonos de correctores

AP: ¿Tonos de gris o del mismo tono de piel del actor?

CM: Del mismo tono de piel más oscuro y más claro.

JS: ¿Y el hundido de los ojos?

CM: Básicamente es como cualquier dibujo, los colores claros realzan y los oscuros profundizan; siempre en relación con el fondo que tienes. En los colores - rojos, azules o verdes - ocurre lo mismo se va a claros o a oscuros y se consigue volumen. En B/N se prescinde a veces del colorete, por que el rojo da oscuro, tono cálido, y hunde; hay que usar otro tipo de gamas de colores o no ponerlo justo en el pómulo.

AP: Pero, por ejemplo, si se somborean los pómulos en maquillaje y luego en el set el director de fotografía pone una cartulina debajo de la cara iluminándola desde abajo para aclarar los ojos, entonces, has destrozado el modelado. Al revés, si iluminas desde arriba acentúas el sombreado de los pómulos. Es decir, dependiendo de cómo ilumine, el director de fotografía puede modificar tu trabajo hasta incluso hacerlo inservible. De ahí la necesidad de que maquillaje y fotografía estén absolutamente de acuerdo en cómo es el personaje y en cómo se configura el rostro del actor en cada situación.

JS: Entonces, Concha ¿eres consciente de que estás dibujando en dos dimensiones?.

CM: Sí, totalmente. De hecho, en la sala de maquillaje no trabajo tanto sobre lo que estoy viendo como sobre lo que se va a ver.

JS: Bueno, un tercer condicionante del maquillaje tiene que ver con la psicología del personaje...

CM: Mucho. Me gusta el cine por eso, porque me permite crear personajes cosa que no te permite determinada publicidad o la fotografía de pasarela o el teatro. Son formas de trabajo distintas.

AP: Está claro que con la luz se crean atmósferas, sensaciones pero el maquillador

“crea” personajes. Mas allá de la descripción que viene del guión, quien “crea” personajes, tal y como se manifiestan en el rostro del actor, es el maquillador. De ahí la importancia de que el maquillador tenga su tiempo para configurar exactamente lo que el director necesita de cada uno de los actores.

JS: Esta “creación” del personaje la hablas con el director me imagino.

CM: Sí. Mi forma de trabajar es primero leerme el guión, sin saber nada antes, después conocer el casting y ver si el perfil que voy imaginando de los personajes encaja con los actores. Después de me reúno con el director.

JS: Y ¿en qué términos habláis?

CM: Cuando hablo con el director normalmente él ya ha hablado con los actores porque si alguno es muy consagrado su opinión pesa mucho. Hablamos del perfil del personaje: si es de campo, si es ignorante, etc. El cine me permite trabajar personajes desde el principio al final, y esto sí que me gusta hablarlo con el director, que me cuente como evoluciona ese personaje porque si hay una evolución marcada (un psicópata, por ejemplo) entonces hay que estudiar muy bien los rasgos del actor para que en el desenlace sea también creíble. Suelo hacer propuestas de maquillaje, de pelo, etc. explicando psicológicamente el porqué. Con los directores se suele hablar de cosas muy evidentes, no se habla de cuestiones técnicas que no tienen por que saber; simplemente les hago ver lo que ellos no ven, y no tienen porque ver.

JS: En general ¿crees que los directores saben lo que quieren?

CM: No. Muchos tiene muy claro el guión si lo han escrito ellos y el actor, pero luego... cada uno es un mundo. Suelen tener ideas pero están muy influenciados después por el actor que debe hacer el personaje.

JS: En ese sentido estás entre el director y el actor.

CM: Sí, pero también con producción cuando se les dice lo que cuesta el material que se necesita...

JS: Ya, pero aquí estamos hablando sólo del aspecto creativo o de creación del plano y cuando la posición entre director y actor son enfrentadas tu te tienes que decantar...

CM: El que tiene la última palabra es el director. Pero muchas veces los actores imponen su opinión con la excusa de que si el maquillaje no es de una manera no se sienten en su papel y no pueden interpretar...

AP: Eso es un problema de dirección. El director no debe de aceptar eso.

JS: El problema que está planteando Concha desde el principio, es que el cine se está haciendo con francotiradores. Y la cuestión de fondo es la falta de liderazgo, que es un problema de dirección. Lo que se transluce también en el resultado final...

AP: Claro. Y no en un cine de calidad... ni siquiera de oficio porque se está perdiendo el oficio.

CM: Los directores se conforman muchas veces con que el actor o actriz les interprete bien. Pero no tenemos la interpretación apoyada correctamente en un personaje creíble que es lo que se ve.

JS: Es cierto lo que dices, pero la confusión va más allá por creer que la interpretación es "todo" en una película ya que, en el cine, lo que es "todo" es el plano. La interpretación, como tantas otros elementos, es sólo parte del plano.

AP: Exacto.

CM: Pero los directores lo único que quieren es que los actores estén relajados... Y estos muchas veces quieren estar guapos o guapas... Con los actores hablo en el momento que se sientan en la silla, nos contamos como vemos cada uno el personaje y yo les intento hacer comprender que lo único que voy a hacer es apoyar visualmente el carácter que él o ella está trabajando. Y les maquillo para que lo vean y lo asimilen.

JS: Y ¿una vez creado el personaje...?

CM: Una vez creado el personaje se pasa al aspecto técnico para desarrollar el maquillaje y ya entro en relación con el director de fotografía. Hay que pasar por él para saber si vale o no mi propuesta.

JS: Vuestras conversaciones son distintas, me imagino. ¿En que se basan?

CM: El primer contacto es en la lectura de guión, si se hace. Por mi parte, lo primero es saber como es la persona con la que voy a trabajar, si se preocupa o no de su trabajo, si lo sabe hacer, si tiene mucha experiencia, o si da por hecho muchas cosas. A ellos les interesa especialmente saber cómo voy a maquillar. Después vienen las pruebas de cámara donde, ya con una idea, se maquilla con distintas luces que el director hace de acuerdo a las distintas situaciones del guión...

AP: Aquí recuerdo la observación que hacía Pepe Cruz en una conversación anterior, y es que no hay que hacer las pruebas de cámara siempre al límite, sino en lo cotidiano

de la fotografía. En las pruebas de cámara se observa y se cuida mucho el rostro de los actores, para reproducir un tono de piel natural, ya sea de noche, al mediodía o por la mañana... Cada actor tiene su coloración pero la emulsión fotográfica o la imagen digital tienen una forma unívoca de retratar el rostro, en sus colores y en su geometría. Hay que adecuar por tanto el tono de cada actor en función de la emulsión y del personaje para dar un tono de piel natural. Esta es la coordenada básica para



cualquiera que quiera fotografiar. De hecho el color de las emulsiones fotográficas se equilibra con la intención de sacar buenos tonos de piel.

JS: Y ¿en base a qué decidís un tono de piel?

AP: Al espectador tiene que evocarle muy de cerca lo que ve en realidad, que no vea nada artificial. Ya sea para piel natural o para efectos especiales. El tono de piel se decide en base, como he dicho, al tono de piel del actor y al personaje. Una yonqui no va a tener un tono de piel casi transparente como una señora burguesa, o moreno como el de un vigilante de playa...

JS: Una vez decidido el tono de piel, hay que mantenerlo a lo largo de toda la película...

CM: En efecto, y si un personaje femenino se va poniendo moreno a lo largo de la película soy yo la que le controlo ese proceso, no la actriz tomando el sol en la playa. Porque como sabemos las secuencias no se ruedan en orden...

AP: Bueno, pero es que el moreno "de verdad" no vale para fotografiarlo. Es tiznado, además se suele ir al verde, también las barbas... esto quiere decir que la emulsión lo reproduce verde, no que nosotros con la vista lo veamos verde. En HD los tonos de piel se van a un rojo cobrizo muy artificial especialmente en las zonas ligeramente sobreexpuestas.

JS: No parece de verdad, que es lo importante.

AP: Exactamente.

JS: Pero entremos en un terreno un poco más técnico. ¿Cómo hacéis para mantener un mismo tono de piel ya sea con sol o nublado, interior o exterior? ¿Cómo intervienen la luz y el maquillaje?

AP: La reflexión es la siguiente: nuestro cerebro lo que hace es compensar las diferentes situaciones de iluminación. El mismo rostro al sol del mediodía y luego al atardecer nos parece igual, porque el cerebro lo que hace es una reconstrucción para compensar diferencias notables de color, de forma que el rostro parece el mismo. Sin embargo si se fotografía sin corrección ninguna nos encontramos con que el rostro por la mañana tiene unas dominantes seguramente cálidas y con nublado las dominantes son más cyan...

JS: Porque la película no compensa...

AP: Claro, por eso hay que corregir...

CM: En maquillaje se cambia el fondo, se usan distintos fondos y colores.

AP: De una luz de mañana soleada a una de tarde nublada, hay un cambio de temperatura de color entre 4000 a 12000 °K, es decir de cálido a muy frío, Para compensar el tono más frío, por ejemplo, maquillaje crea un fondo que refleja un tono más cálido y yo con la luz contrarresto también ese efecto del cielo tan frío con un filtro corrector adecuado. Con ambos procesos se consigue que la luz reflejada por el rostro esté coloreada de la misma manera aunque en ambientes distintos, dentro de los límites que la emulsión puede reproducir.

CM: Por eso como decía antes, para maquillar es importante saber si la iluminación que va a tener el actor en el plató es cálida o fría para que la luz en la sala donde se maquilla sea igual porque yo trabajo sobre mi vista también. Si no hay esa correspondencia, vienen las sorpresas.

AP: Pero estamos hablando de ficción, porque en el documental es distinto ya que lo importante es el testimonio, no se necesita crear personajes porque ya están ahí, son de la vida real e importa poco como sea su cara en definitiva.

JS: Importa lo que dicen y quienes son.

AP: Pero la confusión llega cuando se cree que en una película hacer una imagen que "parece" documental, no necesita de maquillaje. Sin embargo si no lo haces va en detrimento del personaje y por tanto de la imagen, porque a veces olvidamos que el cine es básicamente imagen, espacio y tiempo

CM: Porque aunque a veces todo parece muy casual por la historia en sí que estas contando, un "falso documental", para que precisamente parezca casual tiene que existir el maquillaje.

JS: Lo casual es artificial cuando hablamos de cine.

AP: Efectivamente.

CM: Si una niña de ciudad tiene que interpretar un personaje de campo aunque ella interprete bien, necesita los arañazos en las piernas de correr entre los yerbajos, la piel oscura, sucia; cosa que un documental te da directamente. Ahí interviene maquillaje, ahí estás creando.

AP: Esto hace creíble el personaje.

CM: Un maquillador de publicidad la maquillaría como sabe, para estar guapa.

AP: Eso implica que la formación del maquillador de cine es más exhaustiva, al menos requiere más observación. Porque en las películas se va a encontrar con una gama de personajes muy amplia...

CM: Sí, de hecho yo no me conformo nunca con lo que viene, sino que me interesa lo que yo puedo sacar de ahí.

JS: Y la noche ¿tienes que trabajarla mucho más?

CM: Depende. Si la persona si tiene muchos defectos en la piel, la noche nos facilita el trabajo porque se ve menos, y de día es cuando hay que trabajarlo más. Al contrario, si la piel es bonita y da bien en luz día, por la noche hay que trabajarlo un poco más porque la luz artificial come mucho más el color y por tanto para mantener el tono hay que ponerlo mucho más subido, o remarcar más las formas de la cara, los pómulos. La noche también permite hacer más correcciones, incluso pasarte un poco porque sino se corre el riesgo de quedarse corto.

JS: Ambos trabajasteis en Carlos contra el mundo de Chiqui Caravante, el segundo largometraje rodado en HD en España. ¿Se maquilla distinto para soporte película y para soporte digital?

AP: Obviamente, porque como hemos dicho al principio maquillar es adaptar el rostro a un soporte técnico con unas características propias. Por tanto si el soporte es diferente también el maquillaje y la luz.

CM: Hay diferencias claro. Un caso concreto de esa película es que nos brillaban muchísimo los ojos y los dientes de un personaje cada vez que abría la boca, se reflejaban como el cristal cosa que no hubiera pasado con película.

AP: Y las arrugas... La HD tiene mas nitidez que el 35mmm, por tanto en un primer plano las arrugas del rostro se ven más y ahí tiene que trabajar la luz - más suave y con filtros que difuminan los bordes - y el maquillaje.

JS: Pero en la misma situación rodada en 35mm o en HD, ¿usas los mismos productos o cambias?

CM: En HD no conviene usar polvos, que es lo más común en película, porque necesita mucho más mate de lo que puede dar el polvo que es traslucido y respeta el color de fondo del maquillaje. Lo que hice fue usar un gel matificante que no altera el color del maquillaje puntualmente donde la piel es más grasa. Más que quitar brillos se quita grasa de la piel. En general, el resultado en pantalla es una perdida definición en el poro, lo que da la sensación, sobre todo en los rostros masculinos, de que está pasado de maquillaje. A mí personalmente me gusta menos el resultado.

AP: No obstante esta película fue hace tres años y en este tiempo la HD ha mejorado bastante..

JS: Pasando a la historia, a nivel de materiales y de técnica, desde que trabajas ¿ha habido muchos cambios?

CM: Ha habido bastantes cambios en los materiales y en los nombres - maquilladores de anteriores generaciones hablan de materiales que yo ni conozco -. Nos facilita el

trabajo desde luego, pero también ha cambiado la película... Los materiales que se utilizan están creados según las necesidades del cine con las gamas de correctores y colores adecuados a cada problema, no se venden al público. En la composición no llevan aceites animales, solo vegetales y poco, para evitar grasas, en general se evitan los fluidos. Están fabricados además para que se puedan mezclar entre ellos – fondos, correctores y polvos –, sin incompatibilidades.

JS: ¿Qué tipo de maquillaje es el más complicado?

CM: La caracterización es lo que más tiempo te lleva. Pero en realidad todo es caracterización, con o sin prótesis. Lo peor es cuando te encuentras con una piel que no acepta el maquillaje, que le salen ronchas, muy deshidratada, con muchas irregularidades, muy cetrina o que da aterciopelada en pantalla... Conseguir una piel bonita cuando no lo es o ha sido muy maltratada, creo que es lo más difícil.

En el caso de los efectos especiales el agravante es que cuando se pone una nariz postiza, por ejemplo, al no haber riego sanguíneo nunca va a coger la temperatura y por tanto el color de las mejillas, entonces aunque en maquillaje has conseguido unificar un color cuando se llega al plató si hace mucho calor en la sala - por los focos, etc. - el actor se pone rojo pero la nariz no. Ahí tiene que colaborar la luz a falsear en ese plano el tono de la nariz para igualarlo con la piel del resto de la cara que está cambiando de temperatura. Si son las ojeras, al ser una piel muy fina, se puede llegar a corregir con color hasta cierto punto, a partir de ahí si es para un primer plano tiene que ayudar también la luz - con un estico, un reflectante... - Porque el corrector puede llegar hasta un límite a partir del cual se nota y ya tiene que intervenir la luz para que no se aprecie.

JS: Y ¿qué grado de presencia crees que debe de tener el maquillaje en una película? No hablamos de efectos especiales o si el personaje ha dormido poco esa noche, algo que, obviamente, se tiene que notar.

CM: No debe de tener presencia. El éxito es cuando nadie se da cuenta del maquillaje, cuando creen que nadie va maquillado. Si, al contrario, es un maquillaje que se debe de notar, por ejemplo para un cabaret, el maquillaje debe de ser limpio, que los distintos colores no estén sucios ni mal mezclados. Hacer bien un maquillaje muy cargado de colores es tan difícil como que parezcan ir sin maquillaje. Son distintas técnicas.

AP: Es importante la búsqueda del equilibrio para que por un lado, como dices, sea transparente, que no se vea, pero que por otro lado cuente, muestre al personaje que el director quiere.

JS: Porque el maquillaje participa con sus cambios, a parte de en la evolución psicológica de los personajes, en las transiciones temporales igual que el vestuario...

CM: Claro, también hacemos cambios en maquillaje desde por la mañana en que se levanta el personaje – sin maquillaje aparentemente –, después que va a la oficina – con la cara arreglada– hasta la noche que tiene una cita con un amigo donde se cambia de ropa y de maquillaje. Porque la gente no va todo el día igual.

JS: Para acabar, ¿crees que el maquillaje está poco reconocido por los profesionales y por el público?

AP: Yo haría una diferenciación entre el maquillaje que no está valorado que es el que hace una configuración del personaje y el que está muy valorado que es el de efectos especiales.

CM: En efecto, del primer caso nadie se entera del trabajo que has hecho, nadie nunca te dice nada. Pero a mí me gusta hacer bien mi trabajo y eso me da satisfacción.

JS: Muchas gracias Concha y Alfonso