Jose Luis Gómez (Jefe de eléctricos)



Cuando se habla de la luz, se hace normalmente en términos abstractos o teóricos. Sin embargo es importante conocer la opinión de aquellos que están en ?contacto físico? con la luz, aquellos que manejan los instrumentos que la crean y por tanto confieren existencia real al plano. Este es el caso de José Luis Gómez, jefe de eléctricos con gran experiencia, y por eso nuestro interés en mantener una conversación con él.Jesús Solera: Cuando se habla de luz y de fotografía en el cine se piensa en el director de fotografía pero también participáis vosotros, los eléctricos. ¿ Ves la luz de otra manera a como dicen los directores de fotografía? ¿La ves por todos lados...?

José Luis Gómez: Sí, es un poco natural que ocurra ya que yo escogí este trabajo porque me atraía mucho la luz, no por una cuestión económica. Además el ojo lo vas educando para que vaya viendo la luz a la par que vas aprendiendo la cuestión técnica.

Jesús Solera: Pero está claro que tú ves la luz de forma más concreta, que yo desde luego, pero incluso que el director de fotografía. Quiero decir para ti una luz es tantos wattios de potencia, tal tipo de foco...

JLG: Por supuesto, y además siempre te preguntas por qué está un foco en un lugar determinado. Porque si sabes su cometido exacto lo puedes ajustar mejor.

Alfonso Parra: Pero tu tienes un concepto espacial más real que el que tiene un director de fotografía. Porque yo como director de fotografía puedo querer un aparato en una posición determinada, pero quien sabe con precisión a qué distancia hay que ponerlo para que la dispersión de la luz en el espacio sea de una forma determinada, eres tú. Porque tenéis mucha experiencia en eso...

JLG: Sí, es más muchas veces los operadores te preguntan si un foco va a llegar bien para conseguir determinado diafragma...

JS: Entonces cuando hablas con el director de fotografía, ¿habláis de wattios o esto ya es cosa tuya?

JLG: La lista de material siempre la hace el director de fotografía. Al comienzo habla con el jefe de eléctricos, marcando los aparatos y las potencias; después de ver como trabaja y según pasa el tiempo, si se crea química entre ambos, y dice que quiere ? una luz?, sin especificar, ya sé a qué aparato se refiere. Aunque a veces aciertas y otras no...

JS: A esto ayudará si es un director de fotografía con el que ya has trabajado en otras películas...

JLG: Claro porque ya te conoces más...

AP: Según tu experiencia por haber trabajado con muchos y distintos directores de fotografía, ¿te parece que tienen una forma de iluminar característica que prolongan en diferentes películas o intentan hacer iluminaciones y estilos diferentes en cada película?

JLG: Creo que intentan hacer diferentes estilos... Es su cometido. Hay directores de fotografía con los que trabajas en distintas películas, y no tiene nada que ver una fotografía con otra. También la historia y la película no tenían nada que ver una con otra en cada caso. Depende de la fotografía que quiera hacer...

AP: Pero como estabas diciendo que cuando has trabajado con un director de fotografía varias veces luego en las siguientes es más fácil colocar los instrumentos por que ya sabes como trabaja, yo me pregunto si eso es porque hay una constante en la forma de mirar del director de fotografía que hace que ciertos elementos físicos...

JLG: Bueno, son sobre todo detalles. A lo mejor para alguna luz de relleno usa un estico, rebotando un cuarzo o HMI; otros prefieren rellenar con fluorescencia... Son este tipo de cosas...

AP: Eso es lo que hace que a lo mejor haya una característica común a varias películas...

JS: Pero el publico no se da cuenta porque esos detalles no los ve; el publico ve películas diferentes con fotografías diferentes.

AP: Desde luego.

JS: Hablando de tu relación con el director de fotografía, has dicho antes que siempre que colocas una luz, te preguntas el porqué. En un momento determinado si el director de fotografía decide algo pero tu no lo tienes muy claro, ¿Lo hablas con él, le planteas algo alternativo o lo dejas correr?

JLG: Depende de la situación que se esté viviendo en ese momento y la tensión que pueda haber en el set. Si no hay mucha tensión y el director está relajado, le pregunto pero también hay que tener en cuenta que el director de fotografía no está para dar muchas explicaciones. Tiene mucha presión en su cabeza y hay que tener un poco de psicología y saber en que momento se le pueden hacer ciertas preguntas y en cuales no, y quizá hacérsela a la hora del bocadillo.

JS: En ese sentido le ayudas a resolver, le quitas problemas...

JLG: Creo que es vital que el jefe de eléctricos intente siempre ayudar al director de fotografía.

JS: Y en general, te escuchan... Es decir, ¿hay una comunicación o solamente él dice y tú callas?



JLG: La comunicación está ahí. Pero si tu ves que el director de fotografía lo tiene clarísimo, no hay nada que discutir. Ahora bien, si me comenta que hay un problema...

JS: Y tú, Alfonso, ¿qué piensas?

AP: Creo que es un proceso de conversación... Es decir, a través del jefe de eléctricos me llega, toda la información de lo que se necesita para aquello que se ha planteado, los problemas que hay... Y entonces en función de toda esta información decido, asumiendo lo que es fundamental para la película y lo que no. En todo caso, la relación siempre ha de ser la de recibir de tu jefe de eléctricos y de los eléctricos, a través del jefe de eléctricos, todas las sugerencias para que el trabajo se haga lo mejor posible. Pero la decisión siempre la toma el director de fotografía.

JLG: Sin lugar a dudas. Luego está el factor tiempo. El operador me dice el despliegue que hay que hacer y me pregunta el tiempo que necesito y el personal; suele aceptar la información que le doy y luego, o se lo comunica él a producción o ambos simultáneamente, aunque algunos operadores prefieren que se lo diga el jefe de eléctricos. Así producción junto con dirección pueden calcular el tiempo total para una localización determinada. Si producción dice que no se puede entonces yo se lo comunico al director de fotografía, y es él quien tiene que peleárselo con producción o le dice al director de la película que el planteamiento de la fotografía que se quería hay que cambiarlo porque económicamente es inaccesible.

JS: Digamos que es un juego a tres bandas entre fotografía, producción y tu, para llegar a un acuerdo sobre la fotografía que se puede hacer.

JLG: La única diferencia es que a mí me afecta solo en cuanto que es más o menos trabajo. Pero al director de fotografía sí que le afecta porque es su diseño y su fotografía.

JS: Porque si reducen el material o el tiempo, lo que no va a hacer el director de fotografía es exigirte algo que tú no puedes darle. Es decir, exigirte lo mismo que si no hubiera habido esta reducción...

JLG: Eso es de cajón... o debería de serlo. Porque los directores de fotografía deben de ser conscientes de lo que están pidiendo.

JS: Hay que adaptar la fotografía al presupuesto.

AP: Claro, porque la fotografía a parte del bonito discurso que tiene de conceptualización, se concreta en material, tiempo y la gente necesaria para desarrollarla. Es muy importante, como dice José Luis, que el director de fotografía sea consciente de que si ha habido una reducción de material, de personal o de tiempo por parte de producción, eso repercute en la fotografía y hay que hacer consciente también al director de que la fotografía que se iba a realizar ya no se puede hacer. Esto quiere decir que el director (y producción) no puede seguir pidiendo una fotografía determinada si por parte de producción hay una reducción drástica. Pero esto no es siempre así... El director de fotografía no puede pedir a su jefe de eléctricos que ilumine un monte entero sólo con tres doces cuando necesitas siete globos de helio...

JLG: Aunque a lo mejor lo puedes hacer con tres doces, pero no es la fotografía pensada...

JS: Entonces resumiendo el proceso, es el siguiente. Tu, Alfonso, hablas con el director, después diseñas una fotografía y la comentas con el jefe de eléctricos que, a su vez, habla luego con producción diciendo el material que se necesita. Si producción dice que no, el proceso va en sentido inverso. Y vienen los cambios.

AP: El proceso puede ser más inmediato: una reunión a tres bandas entre dirección, fotografía y producción donde se determina qué tipo de película se va a hacer. Lo lógico sería que desde el principio estos tres pilares estén de acuerdo en que tipo de fotografía se quiere hacer... Y se pierde menos tiempo.

JLG: Porque también se dan casos de llevar camiones llenos y que, por azares de la vida, seamos solo tres eléctricos en el equipo... El material obviamente se puede mover pero se tarda mucho más...

AP: Hay que buscar un equilibrio entre el material y la gente que necesitas para moverlo, y la fotografía que puedes obtener para una película con un presupuesto ºdeterminado y con unas directrices concretas por parte de dirección.

JS: Pero sigamos todo el proceso de “construcción” de la fotografía desde el principio. El primer paso es las localizaciones.

JLG: Ahí empieza todo.

JS: Ahí empieza todo en la relación director de fotografía – jefe de eléctricos...

JLG: Bueno, casi siempre se hace antes una primera lectura de guión, a la que muy pocas veces va el jefe de eléctricos porque tampoco es imprescindible, donde entran en contacto todos los departamentos: dirección, fotografía, maquillaje, dirección artistica, vestuario y donde el director marca las pautas. Después van a las localizaciones y las cierran. Y entonces se hacen las localizaciones técnicas donde ya voy yo y se estudia la cuestión de transporte: donde se van a colocar los camiones, por donde van a pasar, como se va a mover el material, etc. Es más una cuestión logística que de luz. De esto el operador no quiere saber nada.

JS: Y con el director de fotografía ¿de qué hablas?

JLG: Como es ya la segunda vez que está en esa localización y ya ha hablado con el director, él ya tiene un vago planteamiento - o sabe exactamente - como va a ser la iluminación en ese decorado y me la va marcando, que es para mi lo más importante. Me da sobre todo las pautas de las fuentes de luz más grandes... Yo voy anotándome con un pequeño diseño lo que me va diciendo de cada secuencia...

JS: No entráis en detalles.

AP: Poco

JLG: Poco. Hablamos de grandes montajes, practicables, cestas, potencias para saber que tipo de cable hay que hacer, los tiros de cámara... Esto es importante para saber por donde distribuyes las líneas y donde colocas el grupo para que cuando se gire la cámara no haya que volver a moverlo – sería un error muy grave -. Hay que estar pendiente de las conversaciones que tiene el director con el director de fotografía y con el director artístico. Es importante también coordinarse con éste para que en la decoración te deje sitio, para los cables y los focos. Así se gana tiempo para cuando llegue al día de rodaje.

AP: Para la realización del plano es importante que todo el mundo sepa lo que quiere, y el primero que tiene que saberlo es el director. Es muy difícil para el director de fotografía plantearle al jefe de eléctricos los campos de luz si el director no ha dicho cómo quiere rodar y qué quiere tener visualmente, porque lo que sucede habitualmente es que dicen “vamos a rodar mas o menos esto”, que realmente

significa “ya veremos lo que pasa cuando lleguemos a rodaje”. Lo que me obliga a hacer un planteamiento de la fotografía muy general para que si hay que modificar algo, se haga lo mas rápidamente posible...

JS: Obliga a improvisar.

JLG: Claro, entonces hasta que no se llegue al plató con la cámara y los actores y hagan un teatrillo, yo no puedo marcar donde van los aparatos con exactitud.
AP: Estas situaciones necesitan tiempo y es más costoso. Si el presupuesto no lo permite hay que llevarlo lo más claro posible.

JS: El siguiente paso: es la preiluminación del set...

JLG: En la localización me documento con fotos, con anotaciones... y una vez hemos acabado de localizar hago una pequeña lectura técnica de guión con mi equipo de eléctricos y les explico más o menos lo que hay que hacer. Con esto se gana mucho tiempo, y apenas se llega a rodaje mi equipo ya tiene las ordenes y va avanzando - se abre el camión, se van tirando mangas, se llevan los aparatos...

JS: Perdona, ¿te lees el guión?

JLG: ¡Hombre! Siempre.

JS: Bueno, antes de ir al plano en concreto, preiluminái s el set ¿cuándo?

AP: Bueno, a lo que yo llamo preiluminación no es iluminar el plano en los momentos previos a rodar, digamos una o dos horas antes, sino con mucha antelación y sobre un diseño de luces ya establecido. Dos días antes estás iluminando un espacio.

JLG: En un decorado nuevo la preiluminación casi no existe, lo que se puede hacer es la iluminación base sin que el director de fotografía esté marcando las pautas y luego, a partir de ahí, hay que moldearlo con más aparatos. Yo casi siempre estoy al lado del director de fotografía en el plató pero si estamos en el salón, por ejemplo, le doy indicaciones a un eléctrico – de acuerdo con lo que me dijo que quería el director - y va preparando una preiluminación en la cocina. Cuando se termina el rodaje en el salón y se pasa a la cocina y ya tienes una preiluminación hecha. Se gana bastante tiempo, claro.

AP: Es muy importante que si en una misma localización hay varios espacios para rodar, se vaya preiluminando con antelación para que cuando se llegue allí básicamente solo haya que hacer correcciones pequeñas. Pero claro para eso necesitas material y gente. Quiero decir que toda decisión teórica para avanzar tiempo, conlleva siempre un coste...

JLG: Pero yo creo que es un coste que ha producción le sale a la larga rentable.

JS: Después llegáis al plano, donde sobre la preiluminación tenéis que empezar a matizar...

JLG: Normalmente se rueda primero el plano amplio y luego se va acortando – y siempre por campos de luz que es lo más rápido -. Cuando tienes iluminado el plano más amplio ir cerrando es más cómodo porque las fuentes de luz son más manejables, ya que el 75 % de la iluminación está hecha y es difícil que de golpe haya que modificarla. Pero claro, es la típica situación que se puede convertirse en una pequeña trampa porque se centra la iluminación en lo que es el plano general para hacerlo bonito y luego al ir reduciendo plano, te das cuenta de que el actor no queda tan bonito.

AP: De ahí la necesidad de que el director de fotografía tenga en la cabeza la secuencia entera, de cómo la va a configurar y de los planos que se necesitan porque de esa manera se ilumina el plano general de una forma que, si la planificación fuese distinta, sería también distinta. Quiero decir, no siempre que hay una ventana hay que poner un foco y que entre luz... aunque sea de día.

JLG: Sí, a lo mejor es todo lo contrario.

AP: O no hay que ponerlo. O quizá hay que rebotarlo en el suelo y que entre la claridad desde abajo... Porque todo esto debe de estar en función de la narración, y en como se rueden al final los planos cortos. Por eso, es necesaria una visión global de la secuencia y lógicamente de la película. Es importante salirse de esa idea de que iluminamos espacio. Nosotros creamos espacios narrativos donde "sucede" la película, que no consiste en colocar aparatos de luz por las ventanas simplemente porque sería lo natural...

JS: Se ilumina el plano...

AP: Exacto.

JS: Y a la hora de rodar el plano donde todo está ya muy medido, ¿todavía hay sugerencias por parte del jefe de eléctricos? Porque estamos en el detalle fino, fino...

AP: Sí, pero el detalle fino, fino, es tanto en el plano general como en el corto...

JS: Sí, lo he dicho, "el plano". En este trabajo de precisión todavía colaboráis los dos...

AP: La colaboración es todavía mayor.

JLG: Sí, porque en parte yo como jefe de eléctricos, tengo que mantener el raccord de luz que teníamos en el general. Porque, por ejemplo, a lo mejor en un plano general entra la luz de una ventana y corta al actor a la altura del pecho pero luego por los cambios de posición de la cámara, por sonido, etc. el aparato ha habido que moverlo, y en los planos cortos en vez de darle en el pecho queda por la cintura. Esto no me lo tiene que decir el director de fotografía... Aunque a veces puede saltarse el raccord...

JS: Pero tu obligación es mantenerlo...

JLG: Claro, y ahí empieza la conversación para saber por qué razón se salta el corte. Pero claro, él sabe como va el montaje y que, quizá, antes de venir a al plano corto se pasa por otro y el espectador no se va a dar cuenta de la falta de raccord, solo nosotros.

AP: En ese momento de precisión del corte de la luz o de la difuminación de la luz, de dar textura a la luz, es fundamental tener al lado al jefe de eléctricos. Te diría que casi más que cuando preiluminas.

JLG: Sobre todo si el director de fotografía lleva la cámara también, no le queda otra alternativa que darle un gran voto de confianza al jefe de eléctricos porque él tiene que estar pendiente de los encuadres, de los actores y no tiene el 100% del tiempo para dedicarse a la luz. Y cuando se consigue la química entre el director de fotografía y el jefe de eléctricos, entonces es cuando digo que estamos realmente haciendo cine. Ese clímax, esa compenetración entre ambos, es muy grato para mí, para él y también para mi equipo porque vemos que se está haciendo un esfuerzo, un trabajo y estamos acertando. Cuando no llegas a esa conexión y te equivocas poniendo los focos me fastidia, porque además hay que estar cambiando constantemente.

AP: Porque lo que reconoce todo el mundo es el esfuerzo físico, que hacen los eléctricos.

JLG: En efecto, en una de las clases de Alfonso, comenté a sus alumnos que la primera lección para un director de fotografía debería de ser ponerle un saco de patatas al hombro y darse unas cuantas vueltas por el aula...

JS: Bueno, yo creo que el trabajo físico de los eléctricos está reconocido, el que precisamente no está reconocido es el otro, que es el que intentamos destacar aquí, el creativo y el técnico.

AP: Pero porque ese trabajo físico es real y todo el mundo lo reconoce, hay que procurar que sea el menor posible.

JLG: Pero yo creo que dentro de fotografía y dentro de dirección otras facetas de nuestro trabajo, como tu decías, sí están reconocidas porque hay que entender nuestro departamento como cualquier otro.

JS: Bueno de hecho a mí un viejo y reconocido director de fotografía me dijo que con los eléctricos aprendía siempre. Debe de ser algo mutuo, si hay buenos profesionales a ambos lados.



JLG: Es obvio que el director de fotografía siempre trabaja consigo mismo, y que nosotros trabajamos con muchos directores de fotografía y por tanto tenemos una visual mucho más amplia. Cada director de fotografía tiene un planteamiento de la iluminación y por tanto tenemos más conocimiento de cómo se puede hacer, el director de fotografía no puede comparar con otros porque difícilmente coincidirán en una misma película dos directores de fotografía.

AP: Eso es estrictamente cierto. De hecho lo importante para un director de fotografía de contar con un jefe de eléctricos con experiencia es que te puede aportar soluciones y visiones a las que no has podido llegar porque eres tú y trabajas como trabajas, ellos sin embargo han visto trabajar a muchos directores de fotografía.
JLG: Muchas veces les damos información de cómo lo hemos hecho en otros casos con otros directores de fotografía aunque puede ser rechazada porque su planteamiento sea otro.

AP: Hay que reconocer la gran experiencia que tiene los eléctricos en tratar la luz, de forma permanente y continua que un director de fotografía, por mucho que ruede, no tiene porque puede hacer dos o tres películas al año. Ellos están haciendo muchas más.

JLG: Luego también hacemos publicidad, video clip...

AP: Lo que les pone en contacto con los nuevos materiales, están muy al día de los materiales que están saliendo en el mercado, que tipo de luz hacen...

JS: Para acabar con este apartado de la conversación, ¿qué prefieres que ten den margen para tomar decisiones o que te digan todo?

JLG: Lo bonito es que haya una conversación entre el operador y el jefe de eléctricos; es un poco de psicología que debe tener cualquier director de fotografía, porque implica al equipo en el proyecto y eso es bueno. Si sólo recibo órdenes es muy aburrido. Además, las conversaciones que tengo con el director de fotografía intento transmitírselas también a mi equipo.

JS: Y ellos ¿tienen margen de decisión o se lo das todo hecho?

JLG: Cuando son despliegues grandes me siento con ellos y les explico mi idea de cómo hay que acometer ese montaje y me gusta escuchar la opinión de todos. Creo que es muy positivo porque son ellos al fin y al cabo los que van a hacer el montaje en el plató y deben encontrarse cómodos... Cada persona tiene un cometido: uno tira las líneas y equilibra fases, otro es el que mejor corta la luz... Y yo no me meto en como se organiza cada uno en su trabajo.

JS: ¿Con que otros departamentos tiene más relación el jefe de eléctricos?

JLG: Sobre todo con el ayudante de dirección. Una vez se empieza a rodar es el que me marca las pautas.

JS: Y la script y el raccord de luz...

AP: Lo normal es que lo tengamos nosotros en la cabeza, porque estamos tratando con la luz permanentemente. Por supuesto, los apuntes de diafragma, de la distancia focal, etc. lo apunta la script pero si se está iluminando un espacio complicado se toman referencias de cómo está hecho el montaje por si hubiera que repetir...

JLG: Yo casi siempre me hago un pequeño croquis en el guión de cómo estamos iluminando, me marco referencia de sombras con cintas, etc. Aunque es muy difícil conseguirlo como la primera vez; incluso si simplemente se interrumpe por horario y hay que continuar al día siguiente, no es el mismo resultado aunque todo lo montes igual: cámara, luces, actores... No sé porque razón.

JS: Bueno, porque trabajáis con algo que no se toca y que es efímero e irrepetible, porque lo creáis pero luego ya no está...

AP: Sí, en el cine hay algo intangible, que pertenece a la vida y esta no es cartesiana, por eso es irrepetible.

JS: Eso es lo bonito... Bueno, vamos hablar de la luz. ¿Qué tipo de luz te gusta trabajar más? La contrastada, la suave... ¿Cuál es más fácil, más sencilla ¿

JLG: Lo más sencillo es cuantos menos cortes, bastidores y gelatinas lleve un aparato. Si mezclas HMI con tungsteno o fluorescencia, hay que corregirlo a una temperatura de color o a lo mejor quieres distintas temperaturas, ambientes, y como no es lo que da el aparato de por sí hay que poner gelatinas, todo eso es mucho más engorroso.

AP: ¿ Y tu dirías que es más sencillo de controlar la luz contrastada, la que se genera por haces de luz por diferencia con la sombra, que la luz difusa?

JLG: Lo más difícil es moldear las luces difusas porque conlleva unos cortes muchos mas precisos; casi siempre suelen ser cortes muy separados de los aparatos y por tanto muy al limite de lo que es el encuadre... teniendo en cuenta como va a ser el movimiento de la cámara y actores, y al microfonista... Es la más engorrosa pero la más bonita para trabajarla, cortarla y moldearla porque es a veces como un reto, saber que tipo de corte le hace falta...

AP: Hay que hacer una observación que no hemos hecho al hablar de las localizaciones. Hay que estudiar no solo el espacio que se fotografía sino también todo el que se necesita alrededor para poner aparatos, y que si es luz difusa hay que poner los bastidores a ciertas distancias. Significa espacio alrededor del espacio que vas a fotografiar... Volviendo a la luz, la difusa necesita de aparatos de luz muy fuertes y difuminarla a través de bastidores

JLG: El material para cortes depende mucho del operador...

AP: Bueno a mí, me gusta mucho cortar la luz, creo que a todos lo directores de fotografía...

JLG: Hombre, es lo más bonito. Moldearla.

JS: Pero estamos hablando de la luz artificial. De la natural que me podéis decir...

JLG: Yo creo que la luz natural el que la sufre primero es el director de fotografía porque ahí si que no puede exigir que el sol se coloque en otro sitio, o que se nuble.

JS: Bueno, pero también la luz natural tiene su forma de trabajarla aunque sea dentro de un margen más limitado.

JLG: también depende del director de fotografía porque los hay que con la luz natural apenas usan la luz artificial – solo palios, esticos, pantallas de reflexión – pero otros que llevan luces potentes 18 Kw, 12 Kw.

JS: Me da la impresión de que en general prefieres trabajar con focos, te da más satisfacción...



JLG: Es más controlable, lo otro significa estar moviéndose constantemente.

AP: Es un poco más de incordio pero a mí la luz natural me parece hermosísima. Además nunca se puede estar en contra de la luz natural, hay que estar siempre a favor. Si te pones en contra vas a perder...

JLG: Pero la tensión que crea la luz natural es grande porque tiene una duración, y va cambiando... Es una cuestión de planificación del director de fotografía con dirección porque la buen luz son dos horas y en ese tiempo hay que rodar la secuencia, si empezamos a tropezar, cambia la luz y se va el raccord de como empezó; cuando más se nota es cuando habiendo empezado solo con luz natural, terminas metiendo luz artificial. Además si es en exteriores no hay forma física y técnica de iluminar los fondos que antes tenían raccord con sol; a los actores les puedes meter luces potentes pero lo que es el fondo... a veces puedes engañar con pantallas de espejo, pantallas de reflexión o cinepar potentes. Conforme vas viendo que estás perdiendo luz vas acercando las luces potentes pero mientras se tiran las líneas y se monta, la luz sigue decayendo, con lo que los aparatos se van quedando cortos de potencia y hay que traer más... Es ganar tiempo al tiempo; es una batalla imposible. Y la tensión la sufre el director de fotografía.

JS: Por eso con luz natural tienen que cumplir los tiempos todos más que nunca.

JLG: Sí, y si el director se ha planteado la secuencia de una forma y, por retrasos, el director de fotografía le advierte que apenas queda tiempo de luz, entonces o se modifica o no se rueda; y el no rodar es tremendo. Es producción quien tiene que decidir. A veces se ha rodado cuando el director de fotografía había dicho que no había luz luego se visiona y hay que repetir.

AP: O, lo que es peor y que está pasando, que no valga y aún así se utilice. Consecuencia: una mala fotografía. Lo sorprendente es que si el director de fotografía dice que no hay luz, alguien lo ponga en duda.

JS: Desde luego, si la fotografía sale mal, queda como responsable el director de fotografía. Es una cadena que al final la paga él...

JLG: Claro, pero a veces esa secuencia a supuesto un movimiento de producción muy fuerte...

AP: Si se llega a esa situación es que algo no está bien hecho...

JLG: Pero también hay azares de la vida. Se supone que va a haber un día despejado y las nubes empiezan a entrar y salir...

AP: Claro pero el cine se ha hecho siempre así. Cuando ha habido problemas con los raccord, la gente ha esperado... El problema es que hacer bien cine cuesta dinero.

JS: Y ¿la noche? Interior o exterior. Supongo que la película con los cambios que ha habido habrá ayudado mucho, también los nuevos materiales...

JLG: El exterior noche conlleva siempre a mover grandes potencias de luz, pero depende también mucho de producción. Las nuevas películas han ayudado pero aún así creo que a todo director de fotografía le gusta poner sus luces. Pero no siempre es posible y producción le dice que ilumine los primeros términos y el fondo...

AP: El universo negro...

JS: Un exterior noche en condiciones, se llega a iluminar pocas veces; solo con buenos presupuestos, me imagino.

JLG: La noche es un abanico muy amplio y a lo mejor una calle requiere solo tres luces bien puestas, que lo dicen todo...

AP: Dependiendo de la narración de la película la calle con tres luces te puede funcionar... O quizá no, y hay que iluminar toda la calle entera, cambiar luces de las farolas, iluminar edificios... Enfrentarse a una noche exterior sin apoyos exteriores

reales, de modo que hay que crearlo todo y el director no sabe como va planificar, significa llevar mucho material para tenerlo todo iluminado. Si el tiro de cámara está definido ya se restringe el espacio a iluminar.

JLG: Eso es muy importante; tener las ideas claras evita ir tirando nuevas líneas y poniendo nuevos focos. Porque las tiradas de líneas en exteriores son largas y las potencias fuertes con lo que las cajas van muy justas de potencia. Por eso a los operadores les pregunto las potencias más grandes que necesitan; y aun así yo me cubro y doy un margen por encima por si hay que meter algo más.

JS: Hablemos ahora de colores...

JLG: Yo no tengo problemas, pongo lo que me diga el director de fotografía. Porque él es el que sabe realmente como va a trabajar esos colores en el laboratorio...

AP: Pero tu como jefe de eléctricos tienes una comprensión técnica de cómo las emulsiones o las cámaras digitales fotografían. Y eso te ayuda a la hora de poner filtros de colores en los focos...

JLG: Es más que nada la experiencia y ver los resultados en proyección, porque los colores engañan mucho de lo que ve el ojo a lo que queda en la emulsión de la película. Y de una película a otra vas aprendiendo para saber como dan determinados colores...

AP: Pero una cosa es colorear la luz y otra es corregir las temperaturas de color. ¿Las correcciones las haces directamente...?

JLG: Sí. Muchos directores quieren las luces muy equilibradas pero todos sabemos que es imposible que todos los aparatos te den la misma temperatura...

AP: ¿Y por qué? Incluso aparatos que son de las mismas características

JLG: Bueno, como sabes depende de los gases que lleve dentro la lámpara pero con las horas de vida va bajando su rendimiento, tanto de intensidad de luz como de temperatura de color. Cuando ésta empieza a bajar, a la lámpara todavía le queda mucha vida por delante pero es un lujo quitar esa lámpara que cuesta mucho dinero, entonces se corrige...

AP: Sí, se corrige con filtros que se colocan en los aparatos. Y ¿te has encontrado con directores de fotografía muy exigentes a la hora de ajustar temperaturas de color?

JLG: Hombre cuando llega el director de fotografía y le ves sacar el termocolorímetro es como el ogro, y los eléctricos sabemos que tenemos que ir a por el plusgreen,

minusgreen, ctb, que ten dan medidas más precisas – un cuarto, un octavo - porque sabes que te va a tocar... (Ríe). Antes de empezar una película siempre se hace un equilibrio de todos los aparatos, se chequean todos los HMI para que me den todos las mismas temperaturas, con márgenes de 500 grados que son inapreciables para la vista aunque no para el termocolorímetro. Intentar igualar con el termocolorímetro, es complicado sobre todo si se trabaja no solo con tu iluminación sino también con la exterior de las farolas o de los tubos fluorescentes de los escaparates porque hay mezcla de temperaturas. Los tubos fluorescentes también los chequeo y si es necesario se compran nuevos, porque por su precio es mejor asegurar que vayan todos iguales.

AP: ¿Es verdad que cada director de fotografía tiene su manía con los tubos fluorescentes?

JLG: Hoy día se utiliza sobre todo el kinoflo, por su rendimiento, por la potencia que tienen superior a la del tubo convencional además la luz está más equilibrada mientras que al convencional casi siempre hay que corregirle con 1/8 de magenta porque siempre dan un poco verdes. Hay directores de fotografía que no les afecta, porque a la hora de etalonar, lo dominan pero a otros no les gusta... Depende de lo exigente que sea el director de fotografía con los aparatos.

JS: Y ¿qué luz se maneja mejor, la de tungsteno, la de HMI, la fluorescente?

JLG: El más cómodo es el tungsteno. Por su forma de funcionar: es una lámpara con un filamento, llega la corriente y ya está. Los HMI, si son inteligentes, ya tienen unos ballast y tienen unas necesidades de tensión de frecuencia, necesitan tensiones grandes para evitar el parpadeo, el flickeo. Con el tungsteno no hay ese problema porque es una luz constante. Los HMI son máquinas que pueden funcionar durante cuatro días sin problemas pero el quinto empiezan a hacer cosas raras, o se apagan... y o es el balance, o es la cabeza... Un tungsteno es matemática pura: o funciona o no funciona.

JS: El parpadeo se percibe solo en proyección...

AP: No se ve a ojo...

JLG: Si están mezclados es imposible... Por eso el jefe de eléctricos tiene la responsabilidad y la obligación de preguntar como va el negativo en laboratorio. Porque cuando el material de luces sale del almacén todo está en regla porque se ha controlado pero luego ha viajado, se ha movido y solo se sabe que todo va bien en laboratorio.

JS: Hablando de materiales, desde que trabajas cómo eléctrico, ¿ha habido muchos cambios en los materiales?

JLG: Soy bastante joven, y entonces grandes cambios no he visto. Lo más importante han sido los cinepares que hace 15 años no había apenas a pesar de que había mucho en la industria mundial. Y los globos de helio.

JS: ¿Que función se le da al cinepar habitualmente?

JLG: Luz dura y que alcance en la distancia. Pero el que decide es el director de fotografía porque lo que uno hace con cinepar otro lo consigue de forma similar de otra manera, con fresnel de HMI.

AP: O sea ¿el material de fotográfico que va llegando está determinado por las elecciones de los directores de fotografía?

JLG: Pienso que sí.

JS: Y ¿qué da el globo de helio que no de la iluminación tradicional?

JLG: La luz base, que es la mas parecida a la que puede dar la noche.

AP: El globo de helio es, obviamente, un globo que en su interior van las lámparas y se eleva a la altura necesaria dando una luz muy suave y muy amplia; una luz base suficiente para poder retratar pero luego hay que modelar los actores. Pero consigues un gran espacio iluminado.

JLG: Además es fácil de mover. No es lo mismo tener en una cesta un par de dinos o un 18 y tener que moverlo 15 metros que un globo. Aunque los globos tienen sus propios operarios y son caros...

JS: ¿Qué diferencias supone el B/N para tu trabajo?

JLG: Para nosotros la diferencia es que las temperaturas de color nos dan lo mismo. Solo en los planos cortos tienes que tener cuidado con la temperatura de color porque sí que afecta aunque sea en B/N... Si se está rodando a un teórico 3200 y lo bajas a un 1800...

AP: En general, se simplifica mucho porque no hay que usar correctores de color, gelatinas...

JLG: El director de fotografía sí coloca filtros delante de la cámara: rojos, amarillos, verdes...

AP: Para modificar los tonos de gris y los contrastes. El mayor trabajo es el modelado porque el color ayuda a crear profundidad pero en B/N no tienes color y necesitas crear los modelados a base de las gamas de grises que tienen que ver con los contrastes. Por eso es importante en B/N elegir los tonos de color reales para que te den unos tonos de gris más claros o más oscuros y poder crear esos volúmenes. Un sujeto con un tono de gris más claro parece que está mas cerca que uno que tenga un tono de gris más oscuro, entonces hay que elegir que rojo te da más oscuro o que azul o amarillo te da mas claro.

JLG: Sí, creo que es un trabajo que depende mucho más de dirección artística y vestuario que de nosotros...

JS: Y tu experiencia en HD ¿Qué diferencias ves?

JLG: Creo que es lo mismo, lo único es que en HD intento llevar todo el HMI flicker free. Por el parpadeo...

AP: Eso se soluciona si ruedas a 25 ips y a 1:50 pero como se está rodando a 24 imágenes para proyección cinematográfica con una obturación 1:48, las lámparas de las calles hacen flicker. En los menús hay otro parámetro que permite controlarlo hasta cierto punto, el ECS, pero que influye en la sensación de movimiento de las panorámicas...

JLG: El problema es que en HD existe un prejuicio por el que parece que no hace falta iluminar, que no es necesaria una dotación tan fuerte como con soporte película. Sin embargo siempre hay que moldear la luz.

AP: Se ha extendido la idea de que como con las cámaras digitales caseras, de juguete, se rueda y sale pues con una profesional mucho más.

JLG: Los operadores jóvenes sobre todo que vienen del video - muy limitados en producción para iluminar - pasan al HD y siguen arrastrando esa manera de trabajar con pocas luces. Pero según evolucionando van viendo que hay que iluminar como con película.

AP: No se ilumina porque se confunden dos términos: la capacidad de impresionar, de ver de la cámara y la necesidad de hacer fotografía cinematográfica. Porque una cosa es a partir de qué grado de luz las cámaras HD pueden ver - es decir, su sensibilidad - y otra distinta es hacer fotografía, que es crear volúmenes, modelar la luz para narra una historia o crear un espacio.

JLG: Claro, también con el negativo puedes rodar sin luz, sin moldearla. Pero en el cine siempre, aunque estés en exteriores, hay que trabajar un poco la luz.

AP: Siempre hay que trabajar la luz si quieres hacer fotografía cinematográfica sea para soporte digital, película o cualquier otro.

JS: En términos generales ¿cómo dais profundidad a la imagen, volumen? ¿Cómo conseguís que un rostro, por ejemplo, en una imagen plana, tenga volumen? Ya nos ha explicado maquillaje como lo hacen ellos, decidme ahora como lo hacéis vosotros.

JLG: En términos generales, y sobre todo cuando vamos a planos cortos, es con luz difusa sobre todo. Luces más suaves que son más agradecidas para la piel y para los planos cortos. Pero eso conlleva controlar más la luz, cortarla más buscando el punto que se quiere.

AP: Cuando se proyecta una luz con un foco, la luz se expande, entonces moldear consiste primero en dejar la luz en el sitio que se quiere.....

JS: Perdona que te interrumpa pero habláis por un lado de moldear la luz y por otro de modelar un rostro, por ejemplo...

AP: Bueno, para mí el modelado consiste en crear volumen en la imagen bien sea sobre un rostro o bien sea sobre un espacio. Cuando trabajas sobre un rostro el modelado se consigue por el contraste de la luz con las sombras, lo que se decide entonces es donde van a estar las partes más altas de luz y donde las más oscuras, y también qué grado de oscuridad quieres en las sombras y que grado de luminosidad en las partes más iluminadas. Con ese contraste entre luces y sombras consigues que un rostro o un espacio parezcan de tres dimensiones. Para conseguir eso necesitas dejar la luz en el sitio que tiene que estar, que se consigue a base de cortar mucho la luz, de poner banderas entre la luz y el sujeto, de difuminar la luz de diferentes manera y conseguir que se expanda en el espacio. Esto puede sonar muy abstracto pero cuando uno se acostumbra a ver la luz... la ve.

JLG: Es cierto, es algo que te lo pide el cuerpo... Si hay una luz sobre una cara, todo lo que hay al fondo obviamente no tiene que llegar ahí, y vas cortando esas luces...

AP: Es una forma de dar volumen. Si hay un plano general de alguien sentado en un sofá y metes una luz para que lo ilumine, toda la luz que se expande de ese aparato fuera del personaje la tienes que cortar si quieres que el fondo esté más oscuro o lo quieres iluminar de otra manera...

JS: Pero hay una diferencia, digamos que el rostro lo sacas - hacia adelante- mientras que un espacio lo hundes - hacia el fondo -.

AP: No, en el rostro se está haciendo lo mismo. Hay una parte del rostro que sacas y otra que hundes; se puede dejar los pómulos en sombras y lo que se está haciendo es alejarlos, se modela el rostro, se saca la parte superior de los pómulos y los ojos hacia fuera... Para nosotros, el rostro no deja de ser un espacio, mucho más significativo que un salón desde luego, que se debe de modelar, aunque más delicadamente, a base de contrastar sombras y luces. Las luces dan la sensación de que se acerca al espectador y las sombras de que se alejan... Y en un espacio grande es igual... O no, porque se puede crear todo un entorno de sombra y que al fondo tengas un punto de luz. Lo que se está haciendo en realidad es dirigir la mirada del espectador hacia la zona o el sitio que se necesita o se quiere desde el punto de vista de la narración cinematográfica. Pero mi impresión es que cuando se ilumina un espacio general la tendencia es a iluminar el "espacio" cuando lo que hay que iluminar es el "plano" que son dos cosas distintas. Por lo tanto hay que saber cómo y desde donde se va a rodar ese plano general para modelar ese espacio en función de la narración, no para llenar el espacio de luz y meter a los actores.

JLG: En el caso del actor la iluminación depende tanto del personaje que está interpretando como de su físico - día a día se va viendo qué luces le van mejor: bajas, a media altura, o altas -.

AP: En efecto, pero esto hay que hacerlo también extensivo a los espacios en los planos generales en su relación con la narración. JS: Pepe Cruz nos comentó que veía actualmente una tendencia general en la manera de fotografiar. ¿Crees que hay algo en común a todos lo directores de fotografía?

AP: ¿Hay modas?

JLG: Yo veo más esa moda en el videoclip, que además pasa muy rápida. En el cine, si la hay, es algo más pausado... En todo caso, toda moda oculta una falta de creatividad.

JS: Para acabar una pregunta dirigida a los dos ¿creéis que hace falta un gran presupuesto para hacer una buena fotografía o no necesariamente?

AP: Yo creo que una buena fotografía está determinada no por el dinero sino por una buena historia y un buen director que sepa llevarla adelante, contarla. Y lo mismo necesitas muy poco y es muy barato, o necesitas mucho y es muy caro.

JLG: Estamos muy influenciados por el cine americano donde a veces vemos una fotografía con unos medios exagerados, donde intuyes unos despliegues muy grandes y sin embargo es más de lo mismo. A veces en una producción mucho más modesta, en España por ejemplo, hay una fotografía mucho más atractiva y acorde con la historia.

JLG: Muchas gracias, hemos acabado.