

Julio Madurga (Operador de cámara)



Alfonso Parra: ¿Qué término define tu oficio, segundo operador, operador de cámara.....?

Julio Madurga: Como operador de cámara pero a mí me gusta lo de 'camarógrafo' que es un término de Sudamérica aunque aquí se emplea lo de segundo operador. En Italia se le llama 'operatore alla macchina', en Francia 'cadreur' que es el que encuadra. El trabajo del operador es muy amplio, desde mover la cámara hasta llegar a participar en la dirección de actores según la sintonía que tenga con el director. Normalmente hablo con el director de fotografía y con el director y planificamos la secuencia de ese día, preparamos el plano, montamos la grúa, el travelling o cualquier otra maquinaria y hacemos un ensayo. Yo manejo la cámara, puedo llevarlas con manivelas, con un timón, o puedo llevar una cabeza caliente con joy stick.

Lo primero es desplazar la cámara para que se vea en el cuadro lo que el director quiere; pero también mi trabajo incluye el hacer unos cuadros con armonía, de acuerdo con la estética que el director quiere.

Jesús Solera: ¿Los movimientos de cámara quién los decide en última instancia: el director siempre?

JM: El director dará el visto bueno a los movimientos. Se planifican de acuerdo a lo que se habló al principio. Ahora se trabaja con video-asistencia, que quiere decir que el director está viendo en una pequeña pantalla justo lo que se está rodando. Pero también forma parte del trabajo del operador planificar la secuencia cuando se llega a un decorado, es decir se piensa cuantos planos va a haber: fijos, en movimiento, cortos o más amplios es decir el tamaño de los planos que ahora se llama 'valor de los planos'... A la hora de iluminar el director de fotografía está trabajando con las luces y el operador ayudándole en lo que pueda y diciéndole los límites que necesita, cortando las luces que puedan entrar en la cámara y estropean la imagen, marcando también los límites que van a tener los movimientos de la cámara para poder poner

luces fuera de cuadro pero lo más ajustadas posible. Y luego en la dirección de actores, el director tiene que estar de acuerdo con lo que el segundo operador pide sobre la dirección de actores.

JS: ¿Entonces tu relación con el director es muy directa?

JM: Muy directa.

JS: Y por en medio ¿no está el director de fotografía?

JM: No, el director de fotografía puede opinar pero normalmente en relación con la luz y los actores, luego está el movimiento de los actores y ahí está la relación del director con el segundo operador. Porque en el video de asistencia se ve pero no se ve del todo bien, entonces siempre y cuando le interese al segundo operador y esté de acuerdo el director, el operador participa en la dirección de actores.

AP: Pero tu ahí intervienes en dos sentidos, en el mecánico –donde están los actores en el cuadro – y luego también en observar y juzgar un poco la interpretación...

JM: Claro, el segundo operador puede llegar hasta opinar sobre la interpretación de los actores.

JS: Dependiendo del espacio que te de el director...

JM: Claro, y de que coincidan las opiniones...

JS: ¿Y habitualmente los directores dan espacio, escuchan...?

JM: Normalmente sí, por lo menos conmigo sí. Escuchan y si al principio del rodaje se ve que coincidimos, entonces ya escucharán mucho más... Si no le interesa lo que el segundo operador está diciendo o éste es divergente con la opinión del director entonces es mejor no insistir. A mí me han pasado las dos situaciones incluso de hablar con el actor directamente porque el director quería: indicar al actor el tamaño en el que va a parecer, sugerirle una mirada en un momento determinado... esas cosas.

AP: ¿Entonces que relación mantienes tú con los actores?

JM: Muy directa. Más ahora que el director suele estar alejado de la cámara viendo el video, entonces los actores están mucho más relajados y tienen mucha confianza en el segundo.

JS: ¿Entonces crees que les beneficia hoy día que los directores estén más alejados

de ellos? ¿Les deja más sueltos? Porque he oído a algunos que prefieren tener al director más cerca...

JM: No lo sé, depende del actor y del director. Después de la toma algunos llevan al actor al video y comentan lo que gusta o no y ajustan mucho mejor la interpretación sobre una imagen que no de una manera abstracta... El video es una gran ayuda. Pero hay otros actores que cuando se corta se quedan esperando que el director les diga algo, hasta que se acostumbran a que el director esté fuera y hable después con ellos.

AP: Y la cuestión mecánica, es decir dónde se colocan los actores en el cuadro, ¿cómo se decide y trabaja esto?

JM: Ahí debe de trabajar el director de fotografía porque se hacen unas marcas en los ensayos para que los actores sepan que esas marcas son las mejores para ellos, lo que no quiere decir que estén preocupados por la marca pero una vez ensayado y cogida la rutina de ir a la marca entonces el director de fotografía opina porque tiene su luz preparada para que los actores lleguen ahí. El director es el primero que dice donde quiere situar al actor y luego el segundo operador que coloca la cámara en un sitio u otro según el tamaño en que quiere el director al actor.

AP: ¿Intervienes en la elección de las lentes?

JM: Sí, porque normalmente el director no sabe lo que es un 40mm, un 32mm o un 50mm. El sabe que quiere tal tamaño que es lo importante. Algún director sí sabe que convendría un 40mm en un momento determinado... pero no es normal.

AP: Y según el tamaño que te dice el director que quiere, lo interpretas y eliges la lente.

JM: Claro pero también en otros cometidos que puede tener cada objetivo: mucho foco en un punto y lo demás muy desenfocado, que haya foco en dos actores que están hablando y no solo en uno,... También en esto hay que elegir.

JS: Digamos que de esa forma se decide como hay que hacer un plano pero una vez decidido hay que ejecutarlo. ¿Con quién te relacionas entonces?

JM: Con el maquinista y con el foquista con quien es continua la colaboración.

JS: ¿Y el trabajo cómo se desarrolla?

JM: Con mucha unión porque si estamos rodando, sólo con un gesto sabe el foquista que tiene que cambiar foco o lo que sea. No hace falta casi hablar en esos casos, un gesto es suficiente.

JS: Es el mismo foquista con el que trabajas habitualmente me imagino...

JM: Sí, claro. El foquista hace que los actores estén en foco, es un trabajo muy poco agradecido porque o lo hacen mal o lo hacen correcto, no se puede decir 'muy bien', como mucho 'esto es un trabajo delicado' cuando a lo mejor es muy difícil...

JS: La gente dirá algo cuando esté fuera de foco...

JM: Claro, además van a gritar (ríe).

JS: ¿Y con el maquinista?

JM: La relación es también muy directa porque con el segundo operador ha de decidir cómo han de ponerse las vías para que no molesten a los actores, para que puedan caminar sin tener que pasar por encima de la vía, para que la cámara llegue de una manera armónica y suave, dulce, hasta sus posiciones...

JS: ¿Pero eres tú el que dice por donde va la vía?

JM: Sí, el segundo operador. Pero se aconseja del maquinista, de los que saben.

AP: De cara a la gente que quizá tiene menos experiencia ¿a qué te refieres cuando hablas de 'un movimiento armónico' de grúa?

JM: Que la cámara no se note que se está desplazando...

AP: Esto es importante ¿no?

JM: En general yo creo que sí, no debe de notarse que existe una cámara de cine porque los espectadores que están viendo el plano no pueden pensar que hay un equipo de cine detrás... Porque si está un personaje apuñalando a otro, entraríamos a ayudarlo... (ríe).

AP: (ríe) ¿Y en qué casos se notaría un movimiento de grúa...?

JM: Pues cuando las cámaras no van con los actores. Estoy hablando de una manera ortodoxa, en general ha de moverse a la vez que los actores excepto que sea una cámara subjetiva que entonces se convierte en un personaje...

JS: Es decir la cámara ha de arrancar cuando arranca algún actor y parar cuando para...

JM: Sí, eso es. Básicamente. Cualquier movimiento de un actor, un simple giro, es suficiente para que la cámara se mueva. Y si un actor va disparado corriendo a toda velocidad, la cámara puede ir dando botes y corriendo que no se va a notar hasta que el actor se pare. Entonces es importante que el maquinista que está colocando las vías lo haga de una manera concreta. La cámara ha de llegar a determinadas posiciones sin movimientos muy bruscos porque unos decorados que se mueven brutalmente cuando un actor no se mueve prácticamente no tiene ningún sentido; excepto que se busque ese efecto.

AP: Pero yo me doy cuenta cuando me monto en una grúa los diferentes movimientos que hay...

JM: Los infinitos movimientos...

AP: Claro, de repente tienes las panorámicas, las verticales, el desplazamiento de la pluma, el movimiento de todo el carro,...¿Cómo se hace para que todos esos movimientos unidos, a lo mejor son quince a la vez, sea algo armónico...?

JM: Tenga armonía... Todos esos movimientos en realidad ayudan para la resolución de un plano. Si un actor se está moviendo de un sitio a otro y queremos que detrás de ese actor aparezca otro actor, otro objeto o parte del decorado, su propio movimiento nos va a ayudar a movernos.

AP: Además hay otro problema. Si ruedas en platós es más fácil para poner la grúa, pero rodamos mucho en exteriores naturales y ahí la resolución del movimiento es más complicada.

JM: Sí, y también hay que pensar que un plano en movimiento le va a complicar todavía más su trabajo al director de fotografía porque ya no es la cámara sólo la que interfiere entre la luz y los actores y hace sombras, también está la grúa y tres o cuatro personas, más un quinto que puede ser el microfonista, pegados a la cámara. Por eso hay que buscar la manera para que todo sea lo más sencillo posible para el director de fotografía y pueda emplear su tiempo en iluminar a los actores y el decorado que es lo suyo. También conviene pensar bien el porqué de los movimientos porque emplear mucho tiempo en preparar un plano de grúa que no tiene ningún sentido y aporta muy poco y que requiere media jornada de trabajo... No sé.

AP: En el planteamiento de la secuencia entre el director, el director de fotografía, el segundo operador...

JM: Y los actores a continuación también...

AP: ¿Pero todo se hace a la vez? ¿Quiero decir no hay un proceso en el que se determine cómo es la fotografía de ese plano y de ahí se condicione el movimiento de cámara...?

JM: Sí, eso tiene que haber influido pero en la preparación. El director de fotografía ya ha hablado con el director y ha pensado cómo tiene que ser la fotografía de la película.

AP: ¿Tú estás en la preparación como operador de cámara?

JM: En algunas películas sí. Quizá no tanto tiempo como el director de fotografía pero en localizaciones sí y hablando con el director también.

JS: ¿Para ti es importante ir a las localizaciones?

JM: Es importante sobre todo para saber los medios mecánicos que se van a emplear y cómo resolver los planos. Un suelo liso y llano es cómodo de resolver pero en otro que tenga pendiente y no sea llano hay que colocar cuñas, vías, ver lo que va a molestar a los actores en sus desplazamientos...

JS: Referido al encuadre, es una pregunta de tipo general pero puede ser interesante, ¿que diferencia hay entre el encuadre en la tradicional foto fija y el encuadre cinematográfico? ¿Qué diferencia hay a la hora de encuadrar? Me imagino que harás fotografías también como aficionado...

JM: Sí, claro.

JS: ¿Y miras igual el encuadre cuando estas haciendo una fotografía que va a quedar ahí fija que cuando encuadras en una película?

JM: La gran diferencia es que el cine tiene movimiento y que después de un cuadro, de un encuadre aparece el siguiente, y luego el siguiente... En continuo van a formar la secuencia pero esos planos por separado hay que unirlos, luego hay que tener en cuenta esta relación entre ellos.

AP: Esto es muy importante, ¿consideras que el encuadre de un plano tiene que estar en relación con los encuadres de los planos anteriores y siguientes...?

JM: No sólo del plano siguiente y anterior sino que si la cámara tiene movimiento, con el desplazamiento surgen infinidad de encuadres distintos dentro del mismo plano. Y luego por corte se va al siguiente plano que estará en función de éste, del anterior.

AP: Entonces, de forma ortodoxa, igual que hay que mantener una coherencia con la luz y con la fotografía en toda la película, hay que mantener una coherencia con el encuadre en toda la película...

JM: Exacto.

AP: Y esta coherencia ¿cómo se consigue? ¿con qué herramientas?

JM: Las lentes, los desplazamientos de la cámara, las alturas de la cámara, los usos de la grúa o travelling... Todo esto da una unidad a la película.

JS: Quiero esto decir que cuando encuadras un plano estás pensando en el cuadro anterior y posterior, ya sea por montaje o por movimiento...

JM: Sí, sí. Exacto. Por montaje y por movimiento, por las dos cosas. Por montaje porque es básico saber qué plano es el anterior para hacer el siguiente plano: empezar por un actor o empezar por otro...

JS: Y ¿el montaje lo sabes aproximadamente porque lo imaginas o porque lo has comentado con el director?

Aunque pueda haber cambios, claro...

JM: Ambas cosas. Porque hay unas reglas básicas de montaje, que está muy bien saltárselas cuando se puede claro. Hay que saber lo clásico para no usarlo porque usarlo es muy fácil; pero hay que saberlo para saltárselo y con esa base poder emplear otros procedimientos o hacer otros montajes distintos; habiendo hablado con el director desde luego. Los ejes cinematográficos es, por ejemplo, un conocimiento básico que ha de tener el segundo operador. En los rodajes suele haber un poco de desconocimiento de los ejes pero sin embargo en montaje es necesario mantenerlos. Hay veces que está muy bien saltarlos pero hay otras veces que no se puede... Afecta sobre todo a la dirección de miradas cuando dos actores están conversando...

AP: Para mucha gente que no lo sabe... cuando se rueda una conversación los ejes de las miradas respecto de cámara nunca son los naturales...

JM: A veces no son los naturales...

AP: Y hay que marcar, por ejemplo, miradas más al eje de la lente...

JM: Por ejemplo: mas pegadas a cámara pero nunca pasar el eje. Si un actor habla y mira a derecha, el siguiente debería mirar a la izquierda nunca a derecha. Porque en cine la tercera dimensión, que el espectador no ve, en rodaje sin embargo existe y esto hay que tenerlo muy en cuenta y a veces hay que mover la cámara o hay que

mover el decorado, hay que desplazar la mesa completamente...

AP: Claro porque tu estás trabajando en un espacio rectangular de dos dimensiones.

JM: Claro, la tercera dimensión no existe y hay que tenerlo muy en cuenta: el desplazamiento del actor, el desplazamiento de la cámara.

AP: Para ti ¿qué es componer? ¿cómo lo definirías? Porque tú haces composición cuando haces un cuadro...

JM: Componer un cuadro... significa buscar una coherencia en lo que se está fotografiando, lo que luego va a ver el espectador, que tenga una coherencia con lo que se quiere contar.

JS: Pero ¿la búsqueda del equilibrio es una norma? Quiero decir, por ejemplo, empiezas el plano con la cámara fija encuadrando de una manera, tienes los actores en una posición determinada y de repente, lógicamente, se mueven, ellos o la cámara da lo mismo: ¿inmediatamente vas a buscar reequilibrar el encuadre o no por fuerza hay que reequilibrarlo? Porque lo has compuesto, equilibrado, de una manera pero en cuanto se mueve un actor ya no está equilibrado. ¿Vas a buscar siempre el equilibrio o no necesariamente?

JM: No, yo voy a buscar qué se pretende con ese cuadro, qué queremos contar con ese cuadro. A lo mejor hay que buscar un cuadro desequilibrado que inquiete al espectador entonces si el actor se mueve buscamos el movimiento de la cámara para que produzca ese efecto. Si queremos que el espectador esté tenso buscaremos que el actor esté desencuadrado o fuera de armonía. Que la situación del actor sea muy incómoda, por ejemplo que esté pegado a un borde del cuadro cuando está mirando hacia allí también. O que la parte superior le está rozando o cortando justo la cabeza, la frente.

JS: O sea que estás pensando también en la emoción o el dramatismo que quiere transmitir el plano.

JM: Claro, eso es lo importante.

AP: Y juegas no sólo con el actor también con el espacio, con los fondos ¿cómo intervienes sobre los fondos?

JM: Las relaciones del operador de cámara son muy interesantes porque se relaciona con el director, con el director de fotografía, con los actores –es básico ver cómo el actor está interpretando un plano y decirle al director o proponerle al actor que puede hacer un cambio-, con el decorador –detrás de los actores está el decorado y hay una

colaboración estética, de composición de cuadro con el decorador (por ejemplo una lámpara que en cuadro aparece por detrás de la cabeza de un actor como una pámela, habrá que moverla)...

AP: Y ¿cómo lo haces? ¿lo mueves directamente?

JM: No, siempre hablo con los atrezistas, los ayudantes de decoración y, respetando siempre que la decoración la quieren de esa manera, les explico los problemas del cuadro. Normalmente se acepta y no hay problema. También en los problemas referentes a los colores... El segundo operador tiene mucha relación con el departamento de arte.

AP: ¿Y con maquillaje y con peluquería?

JM: También pero para darles nuestra opinión personal más que nada; es mejor que opine el director de fotografía que tiene mucha más relación con ellos. Pero es verdad que conociendo lo que el directo o el director de fotografía quiere ya puedo decir...

AP: Puedes ir por delante...

JM: Desde luego. Proponiendo que el pelo no queda bien, o que va a tapar mucho la cara cuando mire hacia abajo o que le estropea mucho la expresión de la cara y hay que echarlo para atrás... Otra relación importante es con el ayudante de dirección. Este marca el ritmo de rodaje y de trabajo y el segundo puede colaborar, una vez dado por bueno un plano, colocándose rápidamente en la nueva posición de cámara para, de acuerdo con el ayudante de dirección, cambiar rápidamente y seguir trabajando.

AP: Cuando dices que se da por bueno un plano... antes que no había video-asist el director miraba al operador de cámara antes de darlo por bueno... ¿Cómo ha cambiado esta relación?

JM: Antes el director estaba pegado a la cámara pero el video asistencia ayuda mucho. Si hay algo que hace que el plano está mal pero que no aparece en el video (por ejemplo, un trípode en el borde del plano) entonces es el segundo operador quien no da el plano por bueno.

AP: Pero en ese caso ¿cortas el plano o esperas a terminarlo?

JM: Lo hablo siempre antes con el director de la película y si me autoriza, corto. Depende del director hay algunos que no quieren y otros que autorizan a cortar al director y al segundo operador o también al director de fotografía que son los que están viendo...

JS: ¿Y en ese sentido crees que el video assist ha sido para mejor o para peor?

JM: Para mejor. El video-assist es una ayuda estupenda: el director y el actor pueden hablar viendo su imagen.

JS: Lo que ocurre es que ha habido como un desplazamiento del centro de la mirada en el set. Antes era el plató y ahora es el monitor. En tu caso no cambia porque estás en el ocular pero en el conjunto del equipo ha cambiado el centro de las miradas.

JM: Pero hay directores, y a mi me parece muy bien, que sólo ellos miran al monitor y los demás, incluidos actores e invitados, no.

AP: El problema que yo me he encontrado a veces es que el video-assist se convierte en un 'cine-forum' si se tolera...

JM: Si se tolera claro, pero si no se tolera desde un principio...

AP: Entonces es una herramienta muy útil. En un momento determinado el director puede consultar con cualquier jefe de departamento. Pero que no se convierta en algo donde todo el mundo mira...

JM: Yo lo llamo 'el coliseo' (sonríe).

AP: Yo que trabajo con gente más joven se me ha dado el caso de atrezistas, decoradores que miran el monitor y entran a cambiar algo en el cuadro sin avisar... Pero el que sabe si algo molesta en el plano o no somos nosotros: directores de fotografía y operadores. No hay que adelantarse a que nosotros decidamos simplemente porque el video-assist está encendido.

JM: En general creo que es una herramienta útil pero hace falta educación del equipo y disciplina para usarlo.

JS: Volviendo a la composición y al encuadre, ¿en el tiempo que llevas trabajando has visto alguna evolución a la hora de componer, incluso de mover la cámara? ¿Cómo ha cambiado? ¿Qué te pedían antes los directores y qué te piden ahora?

JM: Ha evolucionado es cierto. Hay menos rigidez ahora en los encuadres y en los movimientos, que hay veces que está mal pero hay veces que está muy bien. Es un poco el saltarse el clasicismo que viene muy bien y que además, los que llevamos mucho tiempo en cine, creemos que algo está mal simplemente porque no está ajustándose a los cánones clásicos y sin embargo puede ser un acierto. Hay que pensar dos veces si eso es un error o es un acierto. Se hacen ahora cosas que antes no se aceptaban, que repito está muy bien, pero también hay veces que basándose

en eso se pierde el criterio...

AP: Al hilo de esto y por el desarrollo que está tomando la imagen digital, que cada vez se rueda más en este soporte...

JM: Está muy bien la imagen digital, está sin descubrir.

AP: Pero la HD tiene algunos inconvenientes, no el soporte sino la dinámica que crea en el sentido de que se puede rodar todo... Jose Luis Alcaine decía en una entrevista algo muy interesante: 'Se tienen muchas perspectivas pero se pierde el punto de vista'. De hecho yo me he encontrado rodando una secuencia desde muchas perspectivas con la cámara para luego en el montaje decidir qué punto de vista.

JM: Claro, el criterio se pierde. No hay un criterio establecido que haya que seguir, porque como es muy fácil, se rueda muy rápido, porque se va a ver todo y es barato – ya que no es negativo-... Entonces ¿qué criterio hay? Se pierde entonces un montón de tiempo en rodar planos que no se van a usar.

AP: Ahí se perdido el sentido del encuadre...

JM: Sí, es verdad. La armonía y la estética del encuadre se han perdido, es cierto que un encuadre bello es tan bueno como un encuadre feo pero al hacerlo fácil entonces suele salir deslavazado. Pero si hay un criterio que se debe mantener entonces con la HD se descubren cosas nuevas.

JS: ¿Pero se ha dado esa pérdida de criterio? ¿Se da?

JM: Sí pero quizá porque se unen varios factores: la falta de medios, que incluye la falta de tiempo, lo que obliga a prescindir de ciertas exigencias para hacerlo fácil. Y luego la falta de conocimiento del cine, de su historia, de su desarrollo y de su estética; se ha leído poco, se han visto pocos libros, poca pintura y muchos llegan sin más a un medio, sin una educación artística.

JS: A lo mejor vienen técnicamente más preparados, no lo sé eso debes decirlo tú, pero es verdad que a nivel humano y personal viene con menos carga.

AP: ¿Pero tú estás de acuerdo en que se necesita una base cultural, emocional, sensible para encauzándolo todo poder decidir si ese jarrón del cuadro va más a la derecha o más a la izquierda, o de una manera o de otra?

JM: Una base cultural hace falta para todo, y sensibilidad. Porque la colocación del jarrón no es porque sea bonito; bonito o feo no importa. Lo importante es que tenga un porqué donde tiene que estar el jarrón. Igual que tienen que tener un porqué los

encuadres, si es sólo porque sea bonito entonces es muy sencillo.

AP: Por mi parte lo que observo en general es una falta de conocimiento del oficio y sobre todo darse cuenta que este lo hemos heredado de otras personas que han trabajado duro y han descubierto muchas cosas y que, por ejemplo, mover la cámara en mano de acá para allá ahora, no es descubrir nada, y rodar sin un aparato de luz en un mercado no es descubrir nada...

JM: No es descubrir nada, eso está ya hecho. Y dar motor a la cámara y que la cámara grabe se descubrió hace muchos años.

AP: Creo que hay un desconocimiento profundo no sólo del cine y de su historia sino también del arte en general....

JM: De la estética... A todos los niveles pero sobre todo cuando estamos hablando de la luz y el encuadre de una película que es pintura. El cine es pintura porque son encuadres, es luz que también es pintura, es música que es otra de las artes y es teatro.

AP: Ahora que has mencionado el teatro, ¿cuando estás rodando escuchas lo que dicen los actores?

JM: Si puedo sí, si estoy cerca sí.

AP: Y ¿por qué les escuchas? ¿Qué necesitas de ellos?

JM: Porque lo que los actores están diciendo es importante para la cara que están poniendo. Hay por ejemplo actores que están hablando de algo gravísimo y los técnicos nos hemos equivocado marcando unas posiciones que hacen que sus ojos estén completamente fríos porque están pensando en la marca, o están parpadeando porque están memorizando lo que tienen que decir. Para mí es importante escucharles, me leo el guión y sé lo que están diciendo en cada momento y de qué están hablando.

AP: Porque es crucial tener la cámara bien puesta ¿verdad?

JM: Es básico.

JS: Es decir, con un criterio claro y con una idea de conjunto de lo que es la película y lo que es la secuencia, desde tu punto de vista ¿hay una sola posición de cámara válida? Hay una o dos posiciones, digamos.

JM: Respecto a ese criterio, sí. Hay pocas posiciones respecto a ese criterio. Respecto a ningún criterio fíjate, infinitas. Hay que seguir siempre esa forma de ver la película. Posiciones hay infinitas desde luego pero las que se ajustan a ese criterio ya no son tantas. Pero es muy relativo también porque a lo mejor otro director cambia la manera de ver la película...

JS: Si hay un cambio de criterio, claro.

AP: Lo importante es que haya un criterio que se plasme de forma sistemática en toda la película.

JM: Sí, que sea válido. Entonces el segundo operador, no digo que esté de acuerdo porque no tiene que estar de acuerdo, tiene que aceptarlo y ponerse ese 'chip' para ese director. Pero si lo que dice el director en una secuencia lo cambia totalmente en la siguiente, primero los actores lo van a notar y no van a estar muy de acuerdo, y segundo también se nota en las posiciones de cámara. La cámara tiene su posición.

JS: ¿Se da ese caso de directores que ruedan cada secuencia de una manera o con una idea distinta?

JM: Sí, y he estado en películas así y los primeros que se desorientan son los actores...

AP: Y ¿cómo vives esa situación como segundo operador?

JM: Es muy difícil porque te quedas en medio entre el director y los actores. Un problema en las películas es que el director no tenga la sensibilidad que tienen los actores. Es grave porque entonces los actores van por delante y el director no les entiende; los actores se pierden y si esto ocurre y dejan de tener confianza en el director entonces..

AP: Pero ¿no te da la impresión de que esto también ocurre con el segundo operador y con el director de fotografía? Que si pierden la confianza en el director es como que todo se vuelve muy complicado.

JM: Se vuelve complicadísimo, además ya no se consigue lo que se pretendía conseguir y en vez de ir a aciertos se va a errores. Y los técnicos sobre todo pierden interés aunque a veces simplemente es que el director y el técnico no encajan. Y en tal caso la mejor solución es dejar la película.

AP: ¿Tienes relación con producción?

JM: También, algo. Sobre todo relacionado con los medios que se emplean...

AP: ¿La lista de materiales que necesitas la haces tú o el director de fotografía?

JM: Los dos. A veces hay que gastarse dinero en determinado material para conseguir el plano que quiere el director, y ganar tiempo, si por ahorrar dinero en material se pierde tiempo producción va a protestar con razón... El tiempo que se tarde en rodar un plano es muy importante, si al segundo operador le cuesta llegar a sus posiciones, esos son tomas y tomas que al cabo de una película son horas de trabajo que son carísimas y negativo que se está empleando también.

AP: Perdona si estamos siendo un poco caóticos en esta entrevista pero cuentas cosas y a raíz de ellas se me ocurren otras. ¿Cuánto de improvisación te das de margen a la hora de encuadrar? ¿Cuánto de sorpresa te esperas en un cuadro que ya está bien compuesto? Quiero decir si hay un margen de sorpresa, encontrar algo que desde lo planificado resulta sorprendente y que te mejora el plano o la toma.

JM: Siempre que ruedo estoy pendiente de que ocurra algo de eso, sobre todo las tomas que son geniales por los actores porque nunca hay una toma igual que otra. Hay actores que en las primeras tomas lo hacen muy bien y luego se cansan y ya no repiten, se mecanizan un poco. Hay otros que cuando llevan muchas tomas es cuando lo hacen bien. Par mí lo importante son las sorpresas pero de actores sobre todo porque lo que toca a mi trabajo lo intento tener todo muy previsto, muy mecanizado para que no tenga defectos o errores que puedan anular o estropear una toma cuando los actores lo están haciendo muy bien. Pero siempre hay que estar abierto a la improvisación, a la sorpresa...

AP: Por ejemplo que un actor se te mueva más allá de lo previsible y le sigas...

JM: Siempre le digo a los actores, y los foquistas con los que trabajo hacen lo mismo, que las marcas que pongo no son para ellos son para nosotros. Si ellos llegan fantástico, si no llegan... Cuando se da el caso hablo con los directores de fotografía y les advierto que a ciertos actores si les obligamos a las marcas pierden en interpretación entonces hay que tener en cuenta que pueden no llegar a las marcas y hay que asumirlo.

JS: Es algo que ya hemos hablado con Ramiro y con Alfredo, ¿ves diferencia a la hora de trabajar en la técnica de los actores viejos y de los nuevos? Entre antiguas generaciones y las de ahora.

JM: Mucha. Los actores nuevos lo hacen tan bien como los actores antiguos pero les falta mecánica, aprenderse la mecánica les cuesta mucho. No les han enseñado esas cosas... Alguna vez que he dado clase en las escuelas de actores, les hablo de las marcas, pero les digo que no se asusten de las marcas; les digo: 'las marcas no son

para vosotros y sí son para vosotros. Pero una vez que lo asimiléis, olvidaros ya de la marca y dedicaros a interpretar’.

JS: Quizá ahora en las escuelas les enseñan más el aspecto psicológico de la interpretación.

JM: Exacto y la mecánica la dejan de lado. Pero claro una marca quiere decir que ahí el actor tiene la luz buena, donde mejor se le va a ver al actor, donde más se le va a favorecer... Hay mucha diferencia en esto con los actores de la antigua escuela.

AP: Porque en el fondo estamos trabajando en dos dimensiones y en un rectángulo y se puede salir de rectángulo en cuanto te descuides.

JM: Claro, y un actor si no se queda en la marca al seguirle con la cámara y por dejarlo en la posición de cuadro que tiene que estar, a lo mejor me voy muy allá y aparecen los trípodes de luz. Pero en los ensayos en seguida se ve quien sabe ir a la marca y quien no. He visto actores nuevos que cuando les van a marcar –marcar es poner una cinta o con un poco de tiza marcar el suelo- se retiran porque no saben que es una marca creyendo que se la van a poner en el pie (sonríe). En ese caso ya sabes que hay que tener mucho cuidado con esos actores.

AP: En la mecánica de rodaje, una vez que está planteada la secuencia, montada la cámara, la luz,... se ensaya.

JM: Sí, pero fíjate, yo lo que intento normalmente es un ensayo sin marcas y sin nada para ver como se mueve un actor a gusto. No pedir al actor unos movimientos que a él le vengán mal para que un poco lo vaya haciendo a su manera o se sienta a gusto entonces ya marcamos. Y luego ya hacemos el ensayo definitivo con luz y cámara colocada.

AP: Y por tu experiencia ¿la cantidad de ensayos tienen un número razonable? ¿Hay un momento que ya no se puede ensayar más y hay que rodar o se llega hasta que se tiene...?

JM: No, yo creo que se llega a un momento en el que por mucho que se ensaye, ya lo único que se está haciendo es llevar a los actores a peor y lo que hay que hacer es rodar. Y tener en cuenta los defectos que ha tenido el actor en los ensayos para poder corregirlos en la toma y no, por ejemplo, dar por mala una toma porque se ha pasado tres centímetros. Eso no puede ser. Ya por los ensayos se sabe qué es lo que va a ocurrir en esa toma y hay que estar al tanto.

AP: Por norma general cuando ensayas y se dice vamos a rodar’, se interviene en el plano para retocar y cuando te quieres dar cuenta han pasado algunos minutos antes

de rodar con lo cual se produce cierta desconcentración, me parece a mí, ¿Cómo lo trabajas esto?

JM: Lo asumo desde un principio, lo que no asumo y creo que los directores tampoco, es que esté la gente vociferando, hablando en alto o a gritos y molestando a los actores y de repente digan: 'Venga, motor'. No puede ser, hay que estar diez minutos en silencio y cada uno en su sitio y que los actores se relajen y luego decir 'motor'. Es decir, si maquillaje ya acabado entonces todos en sus sitio durante cinco o diez minutos; tranquilidad para que los actores se concentren.

AP: El silencio es importante, ¿verdad?

JM: El silencio es importantísimo, hay películas que guardan un silencio abrumador y hay películas que se está gritando hasta el último momento. Pero ahí es el ayudante de dirección quien es básico.

AP: Se trabaja mejor en silencio...

JM: Se trabaja mejor en silencio para todos, y cuando se acaba una toma el equipo debe de mantenerse en silencio y que el director hable con los actores. Y cuando ya se vaya a hacer la siguiente toma entonces entra maquillaje, peluquería, se mueven los fondos, se recuperan los vasos,... lo que haga falta.

AP: Hay algo que no se si a ti te pasa... ... uno dice 'ya esta' y a partir de ahí, nos callamos todos, rodamos. Pero en realidad tengo la sensación de que nunca se acaba de corregir del todo el plano. Pero ¿hasta dónde hay que llegar?

JM: Claro, nunca se acaba. ¿Hasta dónde hay que llegar con esas correcciones? Tiene un límite; en cuanto las correcciones molestan a los actores hay que parar.

AP: Tu referencia son los actores.

JM: Sí, es que el espectador ve a los actores. No ve otra cosa. Que está muy bien de luz, maravilloso, les ayuda; que está muy bien la cámara, les ayuda; que está bien de decoración, vestuario y peluquería, fantástico, les ayuda. Pero si un actor está mal de qué vale la luz, la decoración, el maquillaje, la peluquería... Retocar entre toma y toma es necesario porque a lo mejor el actor no va bien a su marca y hay que retocar la luz o hace mucho calor y entonces sudan y tiene que entrar maquillaje... pero si en cada toma se entra a retocar, se para media hora para corregir la vía o desplazar la cámara... eso ya no es bueno, normalmente ya va a peor. Entonces es mejor dejarlo con el defecto que tenga que no lo va a notar ningún espectador y continuar.

JS: Has hablado de que el lenguaje ahora es menos rígido y hemos comentado también una cierta falta de criterio. Pero no es verdad también que, después de un cierto momento histórico en que hubo menos rigidez y fue mucho mejor todo, ahora hemos caído en una estandarización del lenguaje porque se acaba yendo siempre al plano contraplano; se abusa de él. Cualquier secuencia se comienza con un plano general e inmediatamente se pasa al plano/contraplano y se resuelve.

JM: El plano/contraplano se usa demasiado porque es más fácil. Hay una exageración en su uso pero también viene marcado por los presupuestos tan bajos que tenemos para las películas. Entonces la solución es o tener bastante talento para compensar la falta de medios o buscar un plano contra plano porque es mucho más sencillo de hacer.

JS: Con 'es mas sencillo' quieres decir que es más rápido y más económico.

JM: Es más rápido, más económico y no requiere talento. Ahora bien si tienes talento para mover a los actores de manera que los movimientos vayan bien, confluyan con lo que se está contando y la cámara vaya un poco con ellos... También los actores tienen algo de responsabilidad de esto. A los actores nuevos les cuesta mucho hacer dos cosas a la vez. Lo he visto, lo dicen ellos mismo: 'No, prefiero estar sentado y así digo bien todo lo que tengo que decir.'

JS: Quieres decir interpretar y moverse a un tiempo.

JM: Claro: 'pues no, chico, cada vez que haces esto tienes que coger un vaso, irte a aquél sitio, coger un libro aunque estés de espaldas, no pasa nada...'

JS: Estás diciendo que en determinados momentos los actores condicionan los planos...

JM: Un poco sí. Sí, claro. Porque otra de las cosas que están ocurriendo en el cine ahora es que muchos actores no se aprenden el texto; y es básico que no estén preocupados si se acuerdan o no se acuerdan, y entonces hay que ir cortando el plano porque se tienen que aprender poco a poco lo que tiene que decir.

JS: Porque también es verdad que si hay un buen actor, un buen director y un buen equipo detrás que sepa prepararte el plano aunque tardes en preparar un plano una vez rodado te has quitado cuatro o cinco minutos de película. Pero claro es lo que tú dices, hay que saber.

JM: Hay que saber. Hay que mover los actores bien, la cámara tiene que moverse también bien en consonancia con el guión. No moverlos así porque sí. Pero se busca lo simple, se recurre al plano/contraplano condicionados también un poco por los

medios. Es al final un círculo que acaba en el plano/contraplano.

JS: Sí, y aunque el simple espectador no lo ve, resulta aburrido ir al cine, salvo contadas excepciones, porque se acaba siempre con el plano/contraplano que es tremendamente aburrido.

JM: Sí, a parte de que detiene el movimiento...

JS: Correcto, lo bloquea.

AP: Y además que al rodarse de esa manera, el espacio desaparece porque se acaba convirtiendo en un fondo. Si se hace plano/contraplano los espacios desaparecen...

JM: Si le añades además el interés por poner teleobjetivos, que limitan mucho los fondos...

JS: Gil Parrondo nos comentaba que la función del decorador se había limitado muchísimo por esto mismo que estamos diciendo...

JM: Sí y el espectador no sabe donde está porque no se enseña donde están los actores, todo son planos cortos. Es comodísimo, ahorra tiempo, ahorra espacio, ahorra luz...

JS: Pero empobrece... el lenguaje del cine.

JM: Empobrece mucho, claro. Otra cosa que ocurre con la gente nueva y que creo que no deberíamos hacer es que los actores sean todos guapísimos y que esté siempre bien, tampoco es eso. Pero no quiero decir quitar maquillaje sino es estropearles a veces, que algo les tape la cara en algún momento,...

JS: Sí, por lo que tu dices, ahora en las películas es muy difícil encontrar 'enfilados', que en un momento determinado son muy sugerentes. Ahora los actores están todos a la vista en el plano como el teatro, el cine en sus inicios se rodaba de ese modo...

AP: Es una ortodoxia mal entendida.

JM: Mal entendida exactamente.

AP: Por carencia precisamente de un conocimiento cultural de la historia del cine, de cómo se ha hecho. Cuando alguien pone el grito en el cielo porque se han enfilado dos actores en un momento determinado...

JM: Le da naturalidad. Que se tapen un poco...

AP: Antes había 'clasicismo' pero ahora hemos pasado a una 'estandarización'. Esa es quizá la diferencia.

JM: Esa es la palabra que hay que usar exacto. Hay un poco que luchar contra eso...

JS: Porque es cierto lo que tu decías que las condiciones económicas no son las mejores y eso condiciona un poco la manera de rodar pero también es cierto que en otros momentos de la historia, por ejemplo después de la segunda guerra mundial, no había nada de dinero en Europa y hubo muchos directores que con cuatro pesetas eran capaces de hacer muy buenas y a veces grandes películas. Quiero decir que es verdad que las condiciones económicas limitan pero si hay gente capaz de hacerlo...

JM: Sí, claro; pero esos son los menos. (ríe) Talento tienen solo unos pocos...

JS: (ríe) Quiero decir que el cine ha pasado económicamente peores épocas...

AP: Y luego cara a tu trabajo es muy distinto hacer un encuadre o una composición sobre un rostro que un plano donde los actores vayan para adelante, para atrás, la figuración detrás... Porque tú compones todo eso...

JM: Sí, el movimiento de la figuración normalmente lo prepara el ayudante de dirección, si el no puede o no sabe entonces le propongo yo o le voy corrigiendo. Porque a veces no ven que ciertos movimientos de figuración quedan fuera de campo y no vale para nada lo que está haciendo, o no saben cuando va a cortar el plano y la figuración está fuera de corte. Y cuando el plano es grande yo voy colocando por cuadro donde me interesa que estén.

JS: Y ¿prefieres algún tipo de plano más que otro? ¿Hay alguno que te de mas satisfacción?

JM: Me gustan los planos extremos. O un primer plano grande -primerísimo plano- o un plano general muy amplio.

AP: ¿Tienes debilidad por alguna focal en concreto?

JM: El 40mm. Es un objetivo como muy humano, muy normal.

AP: Coincidimos los tres en eso.

JS: Referido a los objetivos hay algunos directores históricos que solían rodar todas sus películas con un único objetivo, normalmente el 40mm o el 50mm alegando que

daba unidad a la película ¿Es verdad esto?

JM: Yo creo que no. Bueno, algo hará pero no es suficiente.

JS: La unidad no viene por ahí.

JM: No.

AP: Pero tu no crees que cuando usas una focal determinada estas marcando la relación de los términos en el plano y si eso lo mantienes de alguna manera... Si se rueda un general con el cuarenta y el corto siguiente lo ruedas acercándote con la cámara y también con el cuarenta la relación de los términos en el espacio tiene cierta coherencia...

JM: Tiene cierta coherencia y cierta incoherencia. Porque el 40mm no es un objetivo para acercarse a una actriz, por ejemplo, a no ser que queramos una nariz un poco como pinocho (sonríe)... Un corto yo no lo haré con un 40mm a menos que lo quiera el director y si quiere un plano amplio con el 40mm a lo mejor me tengo que ir a un kilómetro de distancia para hacer un plano artístico.

JS: Entonces tú el uso de un objetivo determinado lo relacionas más que nada con el tipo de plano –general, corto,...- que se va a rodar.

JM: Sí, pero si es una elección entre tres objetivos por ejemplo, pues elijo el 40mm. Si es un plano amplio quizá ponga un 20mm que me gusta mucho, es un poco atrevido para deformaciones pero situado en un punto bueno no aparecen las deformaciones. Depende.

AP: Eres partidario de utilizar en función del plano...

JM: Si pero con preferencia hacia unos cuantos. No creo que haya que limitarse a un objetivo pero puede ser una experiencia también, un descubrimiento...

JS: Quizá es demasiada rigidez imponerse un solo objetivo para una película.

AP: También es verdad que este tipo de directores no movían la cámara prácticamente. Y mantenían casi siempre la misma distancia de lo que fotografiaban. El actor se ponía más cerca o menos cerca quizá, pero la cámara estaba siempre ahí y mirada del director era siempre la misma.

JM: Sí pero eso es también limitarse teniendo como tienes distintos objetivos. Es una experiencia digamos, o un hallazgo.

AP: O quizá una forma de manifestarse por parte del director.

JM: Una forma de contar algo...

AP: En literatura hay quien escribe tres páginas sin un punto...

JM: Hay directores que quieren que la cámara siempre se mueva, otros que esté fija. Pero yo no soy partidario de algo tan estricto, de mantenerlo durante hora y media.

JS: Y ¿eres partidario del uso del zoom, indiscriminadamente?

JM: No indiscriminadamente no. Pero es muy útil, moviéndolo un poquito con actores, en pequeños movimientos sin que sea muy exagerado...

JS: Pero ¿cubriéndolo o dejándolo que se vea? Lo tapas con un movimiento de actores o de cámara...

JM: Sí, que no se vea mucho, o lo usas en un momento determinado porque hay que marcar algo pero sino moviéndolo.

AP: Y ¿el director de fotografía que papel tiene en la elección de las lentes? ¿O no interviene?

JM: Sí, opina en la preparación. Dice que lentes quiere para su fotografía. Pero luego ya el segundo en la parte mecánica puede elegir un poco. La elección general de principio viene del director de fotografía.

AP: ¿Cuál ha sido tu experiencia con las cámaras digitales? El visor electrónico que es muy incómodo sea en color o B/N.

JM: Se ve peor pero a cambio de eso tienes unos monitores en los que ves muy bien.

JS: ¿Pero sigues mirando por el visor?

JM: Sí, pero tiene mucha más definición el de la cámara de cine.

AP: La idea es que las cámaras de alta definición para cine tengan el visor de cristal, de espejo y no electrónico. El prototipo que está desarrollando Arri, lleva espejo.

JM: Pero de momento aún así a cambio lo que tienes es una cámara mas versátil, con muchas más posibilidades.

JS: ¿Pero lo que es a tu trabajo no afecta mucho que sea digital o no?

JM: No afecta mucho, no. Es como escribir con pluma o con lápiz. ¡Qué más da! Le influye más al director de fotografía. Y para el director si se emplea un monitor bueno de plasma, la imagen es estupenda. Lo que ocurre es que muchos directores de fotografía quieren hacer que se parezca a la película... Pero ¿por qué se ha de parecer a la película? **AP:** El formato de pantalla es importante a la hora de determinar la dinámica de la composición y también aquí hay una estandarización clara que es el 1.85 y el 2.35 anamórfico. Pero el resto, 1.66, 1.33, etc., ha prácticamente desaparecido. ¿Hay películas que te piden otro formato, por ejemplo el 1:33, por la forma de narración y por la composición del cuadro, por tanto para lo que cuentas y sin embargo no puedes disponer de ese otro formato? ¿Entonces como los transcribes de un formato a otro?

JM: A mí, es que no me gusta el 1:33, sin embargo me gusta el 1:85 y mucho el 2:1 que es el que Vittorio Storaro desarrollo y no sé si lo acabará imponiendo. Y también me gusta mucho el 16.9. Entonces no echo en falta ningún otro formato...

JS: Podéis explicar por favor como es el 2.1.

JM: Es un poquitín más alargado que el 1.85. Me gusta mucho ese formato pero tiene muchas complicaciones luego...

JS: ¿Las salas están preparadas para este formato?

JM: No, ese es el problema. Es un formato con tres perforaciones que se ahorra negativo, el ruido es menor, el tiempo de cambio de chasis es menor... pero la industria no está preparada para esto de momento.

AP: Pero ¿puedes elegir formato?

JM: No. Realmente el formato lo debería elegir el director pero los directores tiene siempre dudas entre uno y otro, y, como tu bien dices, nos hemos habituado al 1.85:1 que es el más práctico... Pero la elección es muy limitada porque en la exhibición se pierde cuadro. Se puede hacer 1.85, 1.66 a lo mejor y 1.33 seguro que ya no. En televisión está claro que se pasa a 16.9 de un momento a otro.

AP: Y lo que alguno vez se hizo de encuadrar para dos formatos...

JM: Dificilísimo. Se hacía hace unos años, pero ya no se hace. Es decir en las salas se veía a los actores bien encuadrados y en televisión sobraba 'aire' por todas partes. Y en los generales o los cortes por las rodillas era todavía peor estéticamente... aunque el espectador se acostumbra todo. Para encuadrar en los dos formatos habría que hacer dos copias. Pero desde que se inventó el cine debe de haber unos cuarenta y tantos formatos y se abandonaron todos menos media docena que han quedado; en

Internet están recogidos... Los había de dos, tres, cuatro, cinco perforaciones; más o menos cuadrados...

JS: Y ¿por qué crees que se ha ido hacia el formato apaisado, alargado?

JM: Porque los ojos ven apaisado.

JS: Sin embargo hay quien dice que la figura humana es vertical, entonces el encuadre debe tender hacia la vertical...

JM: Si pero nunca ves la figura humana sola... Quizá es así por intentar coger frutos altos (ríe). Los ojos ven casi 180 grados de lateral, en cambio en la vertical mucho menos.

JS: ¿Es más próximo a la visión del ojo humano el 1.85?

JM: Yo creo que sí. Y el 2.1 más todavía. Es muy fácil, si estas mirando a una persona a los ojos, le estás viendo el cuadro por arriba y un plano medio no pasas de ahí y sin embargo estás viendo exteriores por los laterales...

AP: Cuando trabajas con el 1.85, por contraste con el 2.35, ¿como trabajas las verticales a la hora de construir un plano? Porque en el 1.85 las verticales mandan más que en el 2.35. Suponiendo que tengas que conseguir un equilibrio entre las verticales y las horizontales para conseguir un plano más estático, para que no tuvieran una dinámica horizontal tan grande como el 2.35 ¿Cómo lo haces?

JM: Hay muchas opiniones sobre 2.35, sobre si hace falta o no rellenar más esos cuadros. El problema de las verticales viene con la cámara en mano, que es complicadísima, porque se nota mucho las caídas de los laterales, en 1.85 no, este es muy cómodo de encuadrar. Con el 2.35 tienes problemas cuando quieres hacer planos generales de los actores que tienes unos laterales que van aumentando, aumentando... y a veces sobra cuadro.

JS: ¿Crees que el término justo sería 1.85?

JM: Yo creo que sí, 1.85 o 2.1. Hoy por hoy. Aunque también están las modas...

JS: Hablando siempre de la visión del ojo humano ¿con qué objetivo se combinaría mejor este formato?

JM: Con el 40mm. Ahí tendríamos la proporción y la relación de los personajes. El 32mm siempre me ha parecido un poco exagerado. Un 40mm con un formato de pantalla 1.85 se aproxima mucho a la visión del ojo humano; pero no por lo que ve,

por la cantidad que ve sino por las proporciones de fondo.

AP: Supongo que con los años que llevas trabajando has visto la transformación de las lentes. ¿En qué sentido han mejorado estas?

JM: En dos cosas: en definición –sobre todo en lo referido a los fondos- (claro que luego los directores de fotografía ponen filtros para que eso no ocurra, que también tiene su gracia -sonríe-). Y luego por los baños que tienen porque, aunque no debe ocurrir, a veces entran luces que afecta mucho a las lentes, estropea la imagen pero ahora está muy corregido.

AP: No hay tanto 'flare'

JM: Exacto, ni tanto halo que se formaba antes.

JS: Y, algo que ya comentamos con Ramiro ¿crees que el foco, la profundidad de campo, el desenfoque... se usa a nivel expresivo tanto como se usaba antes?

JM: Se tiene menos en cuenta pero hay directores que sí lo usan mucho. Y va un poco en contra de lo que dice la ortodoxia...

JS: Porque en general a qué se tiende hoy día: a enfocar o al contrario a desenfocar todo.

JM: A desenfocar todo, yo creo. Además los directores de fotografía usan mucho los teleobjetivos para desenfocar los fondos. Está muy bien, a mi me gusta. Porque ¿enfocar todo? El ojo no ve todo enfocado ¿Qué tiene importancia? Este personaje: pues él enfocado y lo demás acompaña y ayuda pero se relativiza... Pero me gusta mucho trabajar con el foco...

JS: Yo creo que es muy bonito pero se ha perdido mucho... Esa sutileza...

JM: Es muy bonito: donde tiene que estar, donde no...

AP: ¿También intervienes en esa decisión?

JM: Yo lo propongo. El director opina pero normalmente no lo tiene muy en cuenta. Como es algo tan mecánico... Mientras no sea muy artificioso, es decir que se note mucho que hay una mecánica fuerte con una cámara detrás. Ayuda mucho para marcar; igual que las líneas de dirección en los cuadros puede ser marcadas con las miradas del espectador, el foco también es básico para marcar líneas de dirección. Siempre y cuando vaya acompañado de ciertos movimientos y que no se vea una mecánica artificial.

JS: Lo que veo ahora es normalmente un desenfoque muy brusco detrás del objeto o del personaje principal del plano. El rozado y la profundidad progresiva se ha perdido.

JM: Sí, es exagerada la diferencia de foco; se convierte en artificial.

JS: La sutileza que decía antes se ha perdido, está algo o alguien totalmente enfocado y un 'telón' desenfocado detrás. Lo bonito es jugar con ello.

JM: Exacto, para jugar con ello y para usarlo.

JS: En el cine clásico americano se veían esos rozados y esos desenfoques...

JM: Sin embargo el cine americano de ahora como usa el escope, el escope es terrible en eso. Los desenfoques son pura mecánica y además mancha mucho la imagen.

AP: Respecto a la transformación que está sucediendo con los sistemas de etalonaje digitales. Se hacen reencuadres en digital... ¿Cuando esto ocurre cuentan con tu opinión?

JM: El director es el que ha hecho esos encuadres, yo los he materializado pero la propiedad intelectual, digamos, es del director. Es el director el que debe opinar si al digitalizar se reencuadra... por respetar lo que él ha hecho. ¿Pero lo hacen mucho ahora?

AP: Se hace más que nada para corregir defectos.

JM: Ahora se cuida mucho más ese aspecto digital porque las películas son para la televisión. La ven muchos más espectadores a través de la televisión que en las salas. Tiene una lógica.

JS: Muchas gracias por atendernos Julio.