

## Pedro Moreno (Jefe de Vestuario)



**'Lo importante es, más que lo que aceptas, lo que rechazas para quedarte con lo más esencial'**

**'Yo no visto actores, yo quiero construir personajes'**

**Jesús Solera:** Cuéntanos algo de tu trabajo, ¿en qué consiste exactamente y cómo trabajas?

**Pedro Moreno:** A mí lo que me interesa por encima de todo en una película es intervenir en la creación del personaje, teniendo en cuenta qué es aquello que se quiere contar y, las conversaciones previas con el director y con los actores que van a interpretar los personajes. Es lo más bonito, lo más fascinante, subrayar su trabajo con una propuesta estética; siempre es un reto. El problema es que, por ejemplo en la Academia, todos los premios de vestuario se lo llevan las películas de época, porque es el trabajo más vistoso, porque se vota lo evidente, lo más brillante, lo que entra por los ojos; pero no sólo aquí sino en general en todo el mundo. Sin embargo, en los trabajos donde el vestuario es de ahora -a lo mejor se compra en la tienda de la esquina- si está bien hecho entonces no se nota, tiene que parecer lógico que ese

personaje sea así; lo que importa es que el personaje esté perfecto. Pero entonces suele pasar desapercibido para la gente que no es del gremio.

Pero en este trabajo siempre se ha de partir, de hecho se parte de la realidad, pero yo personalmente la detesto y me sirve sólo como recogida de información aunque luego a la hora de la verdad no sirve porque nadie se viste para una tragedia; por eso la realidad es una información como de hemeroteca, todo eso hay que reelaborarlo y convertirlo en una ficción. Y a mí me parece que es muy difícil, muy complicado y si aciertas es fantástico, si está de acuerdo con el trabajo de los demás departamentos: luz, fotografía, decoración, etc. Entonces estás encantado de la vida.



Jesús Solera: Digamos que para vosotros la realidad es el punto de partida, no la línea de llegada.

PM: Claro, es el punto de partida del que hay que tomar solo cuatro cosas. Porque si se habla de una película de los 50, tiene que haber vestuario de los 40, de los 30, de los 20 lo que no hay es de los 70; es una acumulación. Es terrible cuando ves una película ambientada en los 50 y todo el mundo está vestido como en los 50, eso no puede ser porque la gente no viste solo de su época. Ahora mismo la gente no sólo va vestida del siglo XXI, todo el mundo tiene una trayectoria de antes, montones de hechos que viene de muy atrás. De hecho en el futuro si mirasen solo las revistas para ver como vestíamos en este siglo, pensarán que todos vestíamos así pero no es cierto en absoluto. Yo de hecho recurro mucho más a las fotos del natural, de la calle. Las revistas hacen propuestas pero no siempre son aceptadas, a veces hay gente mucho más avanzada, arriesgada por la calle que en las revistas; en ellas hay como una síntesis de todo eso. Donde más se aprende es en la calle, nosotros tenemos que retratar a la gente que hay ahí. Hay una película para mi que es un prodigio de vestuario, es 'La muerte y la doncella' de R. Polanski; no hay nada que llame la atención. Pero están contruidos los personajes: para saber cómo va vestido el torturador tienes que ver varias veces la película porque él no quiere que se note su

presencia, ella le reconoce por las botas porque ella lo veía por debajo de la venda, ella va vestida de cualquier manera porque su único fin es vengarse y se pone lo primero que encuentra; el marido es un personaje desestructurado, es alguien que siempre está en pijama, poniéndose una zapatilla, a medio vestir, un personaje que está dudando continuamente... Los personajes están muy bien contados y sólo con dos pesetas, pero hay un trabajo detrás. Es algo que he hecho de menos aquí.

Yo por suerte, trabajo en muchas cosas: opera, ballet, teatro y hago algo de cine. Curiosamente todo el mundo me conoce por lo que he hecho en el cine sin embargo he hecho trabajos mucho más interesantes en teatro o ballet que en el cine; pero son trabajos de un ámbito mucho más restringido. Gran parte de lo que he aprendido viene del teatro porque hay mucho más tiempo para preparar las cosas – tengo un año de preparación entre una opera y otra, en teatro cuatro o cinco meses -, en el cine como mucho tienes dos meses y aquí estamos acostumbrados a los milagros pero a veces no salen. Porque todo habría que probarlo, hacer pruebas de cámara que cada vez se hacen más pero no es lo común... Parece que cada departamento prepara su película; luego llega el día de rodaje y hay gente a la que no conoces, y de repente piensas: ¿qué luz me va a poner?. La única vez que he trabajado con mucha preparación ha sido con Storaro, en 'Goya en Burdeos' de Saura, que me escribió desde Estados Unidos y me llamó varias veces al saber que yo hacía el vestuario. Me dijo que por ejemplo quería blancos puros, algo en absoluto habitual y el primer día que vino me bajo al set e iluminó blancos para que viera como quería los blancos. Es raro que alguien del equipo te diga, salvo generalidades, cómo colaborar con él; por eso suele haber, con raras excepciones, desajustes entre un equipo y otro, porque no se habla lo suficiente y no hay las suficientes reuniones entre los equipos.

JS: Pero esa sorpresa de la que hablas ¿ocurre igual en opera y en teatro?

PM: En absoluto, porque hay mucho más tiempo de preparación. En cine no tienes tiempo de hablar con todos los departamentos. Por ejemplo peluquería que es la que acaba nuestro trabajo. Y sin embargo no es un departamento que controlemos o sobre el que tengamos capacidad de decisión y hay mucho riesgo. Si haces sugerencias puede haber susceptibilidades o que producción elija la peluca más barata. Depende de la suerte que mi trabajo funcione o sea destrozado.

JS: Perdona, pero explícanos porque esa relación tan intensa con peluquería...

PM: Porque tiene que ser la misma estética. Si un personaje se viste de una determinada manera, se debe peinar de una determinada manera. Pero al ser departamentos separados, todo el mundo pretende brillar, en general. Y si al vestuario no le conviene un determinado color de pelo o las mechas, les da lo mismo y las ponen y si al director le gusta... Para evitar eso existe el director artístico pero que aquí se confunde casi siempre con el decorador. Pero el director artístico controla absolutamente todos los departamentos: vestuario, maquillaje, peluquería,

decoración... y se pone de acuerdo con todos previamente. Pero es muy difícil, casi nunca sucede. Normalmente las productoras andan mal de presupuesto y por ejemplo recurren a tiendas de marcas para tener el vestuario gratis y aparecen en agradecimientos. Y encuentras auténticos despropósitos: como un taxista vestido de Armani... porque es gratis. De hecho, ahora los diseñadores quieren ver el guión para ver qué personaje lleva su ropa... Cada departamento va a buscar lo más bonito, lo mejor y cuantas mas cosas salgan pues mas bonita la película...

**Alfonso Parra:** Si pero todo más bonito no quiere decir al final que la película sea más bonita.

PM: Exacto. Pero al final quien decide eso es el director, y si no tiene una información y una formación previa y sabe lo que 'no quiere', entonces se le puede enterrar en imágenes maravillosas que se pueden cargar su propia historia porque no van con lo que tiene que contar.

El problema para mí es que la gente del cine va muy poco al teatro, no digo que sea obligatorio pero es conveniente; el cine que se hace aquí cuenta historias de aquí pero también el teatro cuenta historias de aquí. En general hay una actitud de desprecio hacia el teatro...

AP: Pero la realidad es que el público va más al teatro que al cine

PM: Claro. Pero yo creo que el teatro es como el origen, la madre de todos los espectáculos. Y yo veo en otros sitios que los profesionales van al teatro a buscar a actores, a directores, iluminadores que luego hay que 'reciclar' porque no tiene nada que ver la forma de trabajar en uno y en otro. La forma de interpretar es completamente distinta en el teatro se ve todo a veinte metros y en el cine hay primeros planos. Pero yo creo que lo importante es ver como se coordinan los equipos del teatro: están mucho más interrelacionados y tienen mucho más tiempo para discutir y hacer pruebas, por tanto todos están más interrelacionados.

JS: ¿Quieres decir que hay mucha mas comunicación entre los profesionales del teatro?

PM: Infinitamente más.

JS: ¿Quizá tienen menos ansia de protagonismo?

PM: No. Todos los que trabajan en esto tienen ansia de protagonismo, que es lógico y está muy bien. Creo que es incluso deseable porque hay un deseo de superación. Pero suele haber, en cine, descoordinación. Y por ejemplo, a la hora de plantear los personajes se quedan en lo exterior..

JS: ¿Cuando hablas con el director en qué términos lo hacéis? ¿Qué le preguntas tú? ¿Qué te dice él?

PM: Por lo general si tiene los personajes claros... Con Saura en 'Goya en Burdeos', recuerdo que me dijo que Goya estaba en el final de su vida y que la gente no recuerda la realidad tal como fue sino como él la ha vivido pasando por varios filtros de distancia, etc., Saura quería una realidad recordada no real... luego lo interpretas como puedes pero ya tienes una pauta que seguir. Entonces en vez de ir a las formas puntuales fui a los colores que usa Goya en su pintura en general, y empecé a ver que hay un montón de coincidencias y de manías: jamás pintó un abanico abierto o un madroño, procuraba no pintar manos, la ropa la pintaba con detalles que de lejos parecen importantes pero de cerca no están, siempre sugiriendo, presenta una realidad velada, por encima de todo siempre hay tules, gasas,... para leer la otra realidad que hay debajo... Pero esto requiere tiempo para investigar y ahí lo hubo. Es como hacer una tesis en cada película. Lo importante es, más que lo que aceptas, lo que rechazas para quedarte con lo más esencial.

JS: Pero tienes una serie de condicionantes, por ejemplo: vistes a un personaje pero en el set te lo ponen delante de una pared de amarillo...

PM: Sí, pero no solo eso sino que si una actriz tiene que correr con un vestuario de época tengo que poner tejidos que le faciliten la acción y el movimiento, no que se lo impidan. Telas ligeras, para que no le pese la manga si tiene que hacer un movimiento, por ejemplo.

JS: Pero tienes que tener contacto no solo con el decorador sino también con el director de fotografía tienes que saber la luz que te va a poner..

PM: Claro, si va a poner una luz ámbar, yo no puedo poner ciertos colores porque me los 'agrisa', me los 'lleva a otra historia'. Tenemos que estar de acuerdo los dos. Si el ámbar es lo que manda tengo que cambiar los colores...

JS: Y ¿cómo se decide qué manda: tu color o el del director de fotografía o el de decoración?

PM: Manda la historia, la necesidad del relato.

JS: Pero tenéis que llegar a un acuerdo...

PM: Claro pero al acuerdo se llega sólo porque estamos haciendo la misma historia y lo que tenemos que tener es una dirección que es la que nos tiene que llevar al acuerdo. Nadie pierde, simplemente nos adaptamos a la historia que estamos contando.

AP: Pero sin duda la luz no es nada sin la ropa.

PM: Claro, pero es que la luz es la que termina mi trabajo.

AP: No se puede entrar en discusiones de si la luz tiene que ser naranja o amarilla...

PM: Exactamente la luz tiene que ser la que tiene que ser. Lo que no puede haber, y hay mucho, es dos estéticas peleadas, tiene que ser gemelas si no es así, algo no funciona. Cuando algo destaca mucho, mal asunto. Lo que tiene que destacar es la historia. De hecho cuando alguien me dice que lo mejor es mi trabajo, mal asunto porque si es así todo lo demás está mal, entonces mi trabajo también está mal porque se cae con el mismo peso.

AP: Tu has trabajado con el espacio real en opera, ballet, teatro... qué diferencia ves cuando tienes que llevar tu ropa a un espacio de dos dimensiones como es el fotograma – es decir un plano- y con una reproducción del color mucho peor que la realidad vista por nuestros ojos

PM: Pues fue Pilar Miro, la que me enseñó a mirar por el 'ojo de la cámara', en el Perro del hortelano que fue mi segunda película. Me decía: 'mira esto es lo que vamos a ver, retoca sólo esto, la película es una sucesión de fotogramas, esto no es la ópera, no lo olvides'. Porque yo venía con la visión de conjunto del teatro, de la ópera y aquí sin embargo hay una visión parcial de cada secuencia.

JS: ¿Pero influye, por ejemplo, la distancia para elegir un color u otro?

PM: Influye mucho, sobre todo en los ambientes generales. Lo más importante es ver que hace el personaje, que va a hacer a lo largo de toda esa secuencia y hay veces que el personaje se tiene que empastar con el lugar. En Perro del hortelano los criados tenían que parecer que pertenecían a la pared y así según donde se desarrollase la secuencia iban vestidos de una forma o de otra, porque tenían que no existir; iban de amarillo, de azul, de blanco como las paredes pero los colores de los protagonistas eran otra historia. A veces ciertos personajes no deben destacar porque son mediocres, un cómico soso... Todo esto va adornando la interpretación del actor y hace que te lo creas, que te quedes con él...

AP: Pero también el vestuario genera profundidad en el plano

PM: Lógicamente, por el color, el contraste y por las sombras. Ahí el volumen lo crea la luz sobre el color.

AP: Pero con el color creas términos....

PM: Sí, a veces se dejan los personajes mas neutros para el fondo, para que empasten un poco y a los protagonistas lo 'sacas' poniéndoles colores más vivos.

JS: ¿Y esto que acabas de explicar es lo mismo si es teatro que si es el fotograma?

PM: En el teatro tiene que ser todo más radical porque todos los espectadores desde la tercera fila para atrás y para arriba tienen que entenderlo perfectamente. La propuesta 'plástica' tiene que ser igual de clara para abajo como para arriba...

JS: Y por tanto la radicalizas...

PM: Exacto. En el cine sin embargo hay mucho más detalle. En un primer plano un pendiente, una corbata se convierte en algo significativo, eso en el teatro no existe. Pero el venir del teatro me ha ayudado enormemente, incluso el mundo de la moda. Para conocer los tejidos, los colores y saber como juegan: dos personajes que están discutiendo no pueden ir de gris, porque son dos personas antagónicas y no puedes vestirlos del mismo color, tiene que haber algo en ellos que les marque una pequeña diferencia.

AP: Tú utilizas el color en varios sentidos, el emocional, el simbólico, en la composición....

PM: Lógicamente, un personaje que está enrabiado o apasionado no lo puedo vestir de azul cielo. Le ayudo un poco con otro color..

JS: Y ¿tu crees que a una actor le ayuda el color, el vestuario para interpretar?

PM: Yo pienso que sí pero casi siempre este tipo de cosas lo hablo con ellos. A veces me han dicho que no se sentían bien con algo en concreto y se busca otra cosa. Porque en el fondo lo que estoy haciendo es subrayar su trabajo, no puedes ir en contra del actor. A veces quieren, por ejemplo, que al hacer el movimiento de quitarse una chaqueta esta le caiga sola, entonces le hago una chaqueta completamente desestructurada. Hay que ir limando para evitar también efectos no deseados.

JS: ¿Tiene carácter simbólico el color?

PM: Mucho. Su desarrollo depende de los directores y de la propia trama en sí. Casi siempre el negro es trágico y el blanco pureza. Pero había una serie de aspectos que antes eran intocables pero que ahora empiezan a ser interpretables por la enorme influencia del mestizaje cultura.

JS: Claro, pero el aspecto simbólico se diluye. El blanco es luto para algunos pueblos pero no para otros...

PM: Claro, pero también la gente tiene más información...

AP: Pero por otro lado, ¿no crees que el abuso permanente que hay del color, de una manera muy clara en el mundo contemporáneo, le ha hecho perder a este los valores simbólicos y quizás también valores emocionales?

PM: Claro, pero como nosotros no trabajamos con el mundo real sino que, como he explicado hacemos siempre una interpretación de él, todavía podemos permitirnos trabajar con emociones y símbolos a través del color pero a riesgo de que la gente no lo entienda muy bien. Por eso hay que estar siempre mirando a la calle no estar sólo y siempre con la gente del cine. Actualmente por ejemplo, los jóvenes siempre visten igual día y noche y lo que marca la moda son los videos musicales. En esta profesión lo que no hay que tener sobre todo son prejuicios y creer que sabes algo de antemano para siempre porque todo es absolutamente coyuntural, todo tiene fecha de caducidad, por suerte.

JS: Bueno, entonces yo veo complicado lo de conseguir un buen vestuario, porque por un lado te influye la realidad, la psicología de los personajes, lo que te diga el director, la historia, la simbología, la decoración, la luz pero también influye el carácter emocional de la secuencia... Digamos que todo esto tiene que coincidir.

PM: Es cierto hay que tener muchos factores en cuenta y el emocional de la secuencia influye mucho. Curiosamente en el cine la etapa más complicada no es el rodaje, es la preparación donde tienes que estudiar secuencia por secuencia, casi fotograma por fotograma, que no te coincidan personajes vestidos con el mismo color gratuitamente, o que se te empaste el vestuario con las paredes del fondo, ...

AP: Todo esto lo estudias antes de rodar.

PM: Por supuesto, lo que ocurre es que las localizaciones o los decorados muchas veces no están hechos antes de rodar y se empieza la semana siguiente. Entonces adviertes que llevas determinado color para determinada secuencia...

JS: Explícanos como se marca la transición de tiempo con vestuario.

PM: Para conseguirlo sin problemas hay que llevar un estricto control de raccord, ya que las secuencias no se ruedan nunca por orden. Si a un personaje se le ve primero con veinte años y después con cincuenta, por en medio le han ocurrido muchas cosas y tienes que mantenerle un cierto estilo pero siempre con una evolución en su forma de vestir que tiene que ver con su historia personal, si le ha ido bien o mal. Hay que construir su gusto estético y los posibles cambios de estética.



JS: A lo que me refería en concreto es al cambio de un día para otro que también los marca el vestuario.

PM: Claro. E incluso si por cualquier motivo: porque ha dormido fuera, porque lo han llevado a comisaría,... el personaje mantiene un vestuario determinado de un día para otro, de una secuencia a otra, entonces hay que hacer tres vestuario iguales pero con una evolución aunque sea mínima: se rompe, se mancha,...

JS: La luz también marca estos cambios cronológicos...

PM: La luz sí, pero lo que a nosotros (vestuario) nos importa es que los cambios los da la historia, lo que ha hecho el personaje la noche anterior, la secuencia anterior...

AP: Hay que pensar el vestuario desde 'ahí'...

PM: Claro.

AP: ¿En muchas ocasiones el vestuario lo coséis vosotros?

PM: Lo que hacemos por lo general es dibujar los personajes, aunque le pongo bastantes 'peros' a esto, porque el dibujo suele ser enemigo de la creatividad, te condiciona. Creo que es mejor pensar y buscar a partir de fotografías, de documentación... y en el último momento dibujar. Porque el dibujo se suele tener como algo intocable pero hay tomarlo como mucho como una ilustración.

JS: No es tan estricto como en decoración...

PM: Para nada.

JS: Y ya en el set, en rodaje ¿con quién te relacionas más?

PM: Con el director, pero mi relación más fuerte es con la script. Por el raccord, que es fundamental. Ella me dice lo que tiene que tener en cada secuencia, de acuerdo con lo que tenía en la inmediatamente anterior o en la siguiente. Por eso se hace una polaroid de cada detalle y de cada vestuario. Me relaciono evidentemente también con el director cuando presentas vestuario...

JS: Pero se supone que el director ya los ha visto...

PM: En general, no siempre. Lo que más me desmotiva es cuando el director me dice que quiere algo bonito, lo que yo sé... Me quedo mal, porque no sé qué es lo bonito y sé lo que sé a medida que voy acertando.

JS: ¿En general hay interés de los directores por el vestuario o lo dejan un poco de lado?

PM: Los buenos directores tiene interés por absolutamente todo, controlan todo. Luego hay otros que les da exactamente igual pero que tampoco ponen pegas. Los hay que te dicen algo cuando les parece mal, nada más. Luego están los que aparentemente les da lo mismo pero cuando llega el vestuario ponen pegas; estos son los más complicados. Por eso siempre llevo en los rodajes una serie de instrumentos para teñir, para atrezar...

JS: ¿Y estas improvisaciones que cuentas de ultima hora piensas que son así porque tiene que ser así o porque no se trabaja como se debía de trabajar?

PM: Pienso que el cine tiene un punto de improvisación que es necesario; en todo caso lo importante es el resultado, todo funciona si el resultado funciona. Pero todo funciona bien si hay un director que tiene clarísimo lo que quiere como resultado final aunque no quizá lo que quiere como objetivo inmediato.

AP: ¿Cuando haces pruebas de vestuario las ruedas en el soporte que vayas a utilizar? ¿Y las ves en proyección?

PM: Sí, las rodamos en el soporte aunque no siempre las vemos en proyección. Muchas veces ruedo con cromas, no sé lo que va ir detrás. (Ríe). Mi prueba es con cromas para ver exactamente como funciona la ropa entre los personajes...

JS: Pero ¿tendrás una idea del fondo que va detrás?

PM: Claro, sí. Para que aquello encaje...

AP: En todo caso, sería importante que tú vieras las pruebas filmadas. Para saber de qué forma reflejan las emulsiones los colores...

PM: Claro, pero eso no es lo habitual para nada. Eso sería lo normal.

JS: Pero no es lo habitual ¿en el cine español?

PM: Sí, en el cine español. Sería lo más deseable. Pero normalmente chocamos con cuestiones de presupuesto y eso es caro. Normalmente no se suele tener a los actores para hacer las pruebas juntas, se busca a personas de la misma talla que los actores. Hacerlo de la otra manera es lo ideal, sería trabajar como se trabaja en otros sitios. Sin embargo aquí se trabaja cada vez con más restricciones porque cada vez los presupuestos son más bajos. Hay algún mega-proyecto de vez en cuando pero el resto trabaja bajo mínimos.

JS: ¿Maquillaje influye en vuestro trabajo? El tono de piel del actor, etc.

PM: Por supuesto, hay actores con un determinado tono de piel y no lo puedo vestir de un determinado color. Igual que me influye el físico: cuello grande, o cuello corto.... Con maquillaje lo suyo sería que hubiera total entendimiento con vestuario. Si no estamos de acuerdo al final decide el director de una forma salomónica o él perjudica a mi ropa o yo a su maquillaje o a peluquería. Esto último a mí me ha sucedido varias veces.

JS: Eso quiere decir que la figura del director artístico, no del decorador, es fundamental.

PM: Totalmente. Porque el director de arte tiene conocimiento en profundidad de todos los departamentos. El dice si una escena la quiere en negros, en grises, o en azules y aquí pone una peluca blanca, por decir algo. El controla absolutamente todo con el director. Maquillaje, peluquería, decoración, vestuario están supeditados a su criterio; luego cada uno tiene libertad pero con las limitaciones de esta persona. Pero aquí se llama director artístico al decorador que hace los decorados y nada más. En España no existe la figura de director artístico, no conozco a nadie que ejerza de tal. Si hay alguien que tenga esos conocimientos no se mete a hacerlo porque tiene miedo de meterse en camisa de once varas o porque no se lo valoran.

JS: ¿Tu te encontrarías más a gusto trabajando con un director artístico?

PM: Me encontraría infinitamente más a gusto con una persona que tuviera un criterio artístico claro. Pero al no haberlo me organizo solo. El problema surge cuando alguien quiere destacar y entonces se nota en la película, como he dicho.

AP: Ya has hablado del color, me gustaría saber como tratas las texturas de la ropa, y como la fotografía contribuye a que las texturas se vean más o menos.

PM: Pues yo muchas veces le doy un acabado de pintura a la ropa, la sombreo, etc. nunca se puede hacer en un primer plano, pero en segundo plano y sobre todo cuando son masas de gente. Depende de que situaciones no se pueda hacer el vestuario con sedas sino con arpilleras teñidas por ejemplo, porque te da un determinado grano, una determinada fuerza, una sensación más intensa. Todo esto se consigue a través de las texturas: brillantes, planas, de los cueros, sedas. Cada una te da una lectura pero además algunas absorben más luz y otras la reflejan.

AP: ¿El director de fotografía está entonces muy atento a lo que tu haces?

PM: Lógicamente, cuando hago este tipo de trabajos lo suelo consultar antes con el director de fotografía para que no se lleve sorpresas.

JS: Pero, por llevarlo al extremo, ¿una mala fotografía te puede estropear un vestuario?

PM: Sí, claro.

JS: Y ¿tú puedes estropear una buena fotografía?

PM: Por supuesto. Hay que ser el mejor amigo del director de fotografía porque es el que realmente te valora.

JS: También puede sacarle más partido a tu vestuario...

PM: Por supuesto. Storaro consigue que una sabana parezca seda natural poniéndole dos luces. En un momento determinado para una secuencia me dijo que por detrás iba a meter unos reflejos rojos y me pidió que por favor no le pusiera nada marrón, ni rosa; necesito grises, neutros, beige pero nada que vaya a empastar.

AP: Al hilo de lo que hablábamos antes sobre las pruebas te quería preguntar si has trabajado ya con soportes digitales. ¿Qué diferencias ves respecto del 35mm?.

PM: En el digital ya solo por la distinta profundidad de campo respecto del 35mm, todo varía. A mi no me disgusta esta diferencia en absoluto. Puede ser un hallazgo y la solución de muchos problemas. Pero hay que trabajar de una forma diferente que con el analógico.

AP: Pero de cara a tu trabajo es muy importante la reproducción de los colores. Yo me he encontrado con que la gama de violetas a azules en cuanto hay un matiz un poco sutil desaparece. Y telas de una textura muy suave a poco que le pongas algo de luz, y como la cámara no tiene una gran latitud, desaparece quedando con una textura muy artificial, casi como de "plástico".

PM: Con el digital conviene poner telas que tengan un poquito de trama, un poquito de grano, tejidos 'visibles'; con pocos brillos, que absorban luz mas que la reflejen.

AP: Pero además te enfrentas a otro problema complejo que es el del etalonaje digital. Porque el cambio que se puede hacer de todo es tan sustancial que o se tiene un criterio claro de lo que se quiere o...

PM: Claro pero es que el equipo técnico no acaba su trabajo con el rodaje sino que debería de estar a disposición y seguir el proceso de la película hasta el final. Porque todo es corregible a la hora de hacer el etalonaje. Pero no se hace...

JS: ¿Te has llevado sorpresas alguna vez cuando has visto el resultado de tu trabajo?

PM: No, nunca.

AP: ¿Cómo ha sido tu relación con la gente joven con que has colaborado? ¿Cómo trabajan?

PM: La gente de mi generación solo tenemos prejuicios. Dicen que éramos mejores. Mentira no lo éramos. Los jóvenes son más solidarios, mienten menos...

JS: ¿Saben?

PM: No, casi nunca saben nada. Pero yo creo que hay que enseñarles técnica. Luego cada uno que se apañe.

JS: Yo tengo la sensación de que los vestuarios que se ven ahora son muchos de ellos más algo conjuntado estéticamente que todo lo que tú acabas de explicar estas dos horas. ¿Lo ves así o no? En general.

PM: Creo que hay gente que lo hace muy bien pero también hay mucho intrusismo. Pero es culpa de la precariedad de la industria: lo hacen amigos, conocidos, familiares... y el vestuario pasa sin pena ni gloria, lo actores están vestidos y punto. Cuando se nota es cuando quieren hacer estilismo. Si hay una secuencia en un sofá no puede ser que la señora vaya de rojo y el sofá sea también rojo.

JS: Pero eso se ve con frecuencia.

PM: Muchas veces. Pero es porque pretende hacer estilismo, yo no tengo nada contra el estilismo pero yo me niego a hacerlo. Yo no visto actores, yo quiero construir personajes.

AP: ¿Tu relación con los actores cómo es? ¿Por dónde pasa?

PM: Suele ser bastante buena por la cuenta que me tiene. Intento hablar con ellos de los personajes en la medida de lo posible, porque no siempre es fácil. Al actor muchas veces lo conoces el día que se va a probar. Luego quiero que me digan aquello con lo que no `se sienten` del vestuario, para arreglarlo, no va a cambiar radicalmente pero hacer algo que les ayude más. Nunca voy a imponerle nada a un actor en todo caso le tengo que convencer y si no lo consigo, pierdo yo. La relación es por lo general bastante buena. Si tienen la convicción de que les vas a ayudar se ponen a tu disposición, pero si piensan que le vas a meter un gol no se dejan. Porque la responsabilidad es de quien lleva el personaje a cuentas que son ellos. Hay que respetar su concepción del personaje. Se trata de ayudarles...

JS: E independientemente del presupuesto, que me imagino que influirá mucho, ¿en general se diseñan los vestuarios o se buscan?

PM: Depende. Si es una historia actual, se buscan; es lógico porque la gente va vestida con lo que hay en las tiendas. Luego hay directores que siendo ropa del día quieren que sea peculiar. Vestuario se suele hacer muy poco, cuando no es de época. Yo cuando puedo hago algo, porque siempre hay cosas que no encuentras: una camisa con el color que le va a un actor o a una actriz.

AP: Me gustaría que explicaras esto de 'el color que le va a una actriz o a un actor' ¿Cómo lo definirías?

PM: Pues según tenga la piel más blanca o un poco más oscura el actor. Por ejemplo, una persona morena es muy difícil ponerle un verde, puedes ponerle un verde 'estallante' pero no un verde medio porque le empastas; a la persona la vuelves verde. Si al contrario tiene la piel muy blanca sí la puedes vestir de verde o de rojo. Sin embargo ocurre a veces que a un actor determinado le va aquello que está en contra de todos los parámetros establecidos.

JS: Para acabar por mi parte y hablando de resultados ¿con qué te quedas con el teatro, la ópera, el cine?

PM: Me quedo con lo que funciona. Al final lo que se transmite son emociones y da igual cómo se transmita. Aunque la emoción directa con el público no tiene comparación con ningún tipo de soporte... lo que pasa es que el cine tiene más difusión.

JS: El cine es menos elitista que el teatro o no digamos que la ópera.

PM: Claro, la ópera es totalmente elitista.

JS: ¿Se supone que hay un público más preparado que en el cine o no?

PM: No, no es cierto. El público de la ópera está cargado de prejuicios en general y creen que pueden disfrutar de algo que no está al alcance del vulgo. Esto no es cierto. Es un público que espera que le den lo que ha pagado; y han pagado una cosa conservadora.

JS: De opera no puedo hablar, pero lo que si que es cierto es que el cine tiene hoy día un público muy poco cualificado por no decir nada cualificado.

PM: Sí, pero es el país.

JS: Bueno no es sólo en España, es en toda Europa. Un público que no entiende ninguna de las sutilezas de las que has hablado, por ejemplo...

PM: Ya, pero yo mi trabajo lo hago sobre todo para mí y no me gusta poner cualquier cosa... Hablando hace poco con un par de directores jóvenes de un posible proyecto, comenté un detalle de una película de Fellini y ino lo conocían! Los escritores han de conocer aunque sea un poquito El Quijote, en cine es lo mismo. Han de conocer arte, teatro, cine... No conocen desde luego a Sayajit Ray, el indio; te dicen: '¿ese quién es? ¿pero es que aquí no están sus películas?' Pues si aquí no están, hay que buscarlas... como hemos hecho nosotros.

JS: La diferencia con otros públicos es que en el público actual del cine hay una ruptura con el propio pasado cinematográfico, un desconocimiento...

PM: No se les ha dado información.

JS: No, si no busco responsabilidades, constato hechos; comento las consecuencias. Sin embargo el público de la ópera, y quizá por eso sea conservador como tú dices, conoce perfectamente la historia y el pasado de la ópera; y por eso también pueden hablar de él y comparar con el presente. En el teatro ocurre lo mismo. En el cine tanto el público como la mayoría de los directores si se les habla de películas de hace veinticinco años, no saben ni lo que es. Si hablamos de hace cuarenta, imagínate.

PM: Tampoco se les ha dado formación. A los estudiantes en el instituto habría que ponerles cine, música...pero que lo hagan como placer. Pero esto no se contempla. Se va a una formación de tipo práctico. Y lo práctico es técnica.

JS: Tienen que conocer la historia, la memoria...

PM: Cuando doy cursos o seminarios no quiero dar clases a los de story, ni a los de dirección artística, ni a los de vestuario; quiero gente de dirección y de producción. Porque con los otros vas a llegar a lugares comunes rápido pero con estos últimos no. Hay que enseñarles la necesidad de cierto tipo de cosas, el rigor, que no es siempre una cuestión de capricho. Es necesario para ellos.

AP: Querría volver a dos cuestiones nada más: por un lado manejas un presupuesto determinado ¿te lo administras tu?

PM: Lo hace producción siempre y siempre es muy exiguo; para vestuario es lo mínimo de lo mínimo.

JS: ¿Te dan la partida de lo que puedes gastar?

PM: Pocas veces.

JS: Trabajas un poco a ciegas desde ese punto de vista.

PM: Bastante. Yo sé lo que quiero como vestuario, y producción se pone de acuerdo con las empresas que tienen el vestuario. Cuando estoy con gente que empieza, entonces si manejo yo el presupuesto y a veces tengo que poner (ríe).

AP: Y por otro lado ¿cuál es tu equipo? ¿Cómo distribuyes tu trabajo? ¿cómo te relacionas con ellos?

PM: Suelo trabajar con profesionales que conozco. Muy buenos por lo general, lo que ocurre es que están aprendiendo y se independizan y estás continuamente renovando. En general prefiero chicas porque son más organizadas, más listas, más ordenadas, Son todo lo contrario de lo que yo soy. Tienen mas ganas de aprender. Casi siempre tengo una ayudante y meritorias.

AP: ¿Y qué delegas en ellos?

PM: Yo hago la cuestión creativa, la concepción del espectáculo, de los colores, el tipo de prendas. Y ellos hacen la organización, la logística digamos. Ponerlo en marcha, el día a día, el raccord... Cuando una película durante dos días tiene raccord, me puedo quedar en mi casa tranquilamente porque lo hacen ellos, porque está todo chequeado. Pero me gusta ir a rodaje... En teatro es distinto porque todos los días es igual.

AP: Muchas gracias, Pedro.