

Ramiro Sabell (Ayudante de Cámara)



Hoy la imagen ha alcanzado una tremenda nitidez, pero el plano cinematográfico necesita tanto de ésta como del desenfoco. Por desgracia esta posibilidad tan enriquecedora del lenguaje cinematográfico se ha casi perdido por el tipo de planos con los que se ruedan ahora las películas. Nadie mejor para hablar de ello que Ramiro Sabell, ayudante de cámara y foquista con más de 30 años de experiencia. Gracias a él y a otros que desempeñan su trabajo vemos 'claro' y 'nítido' aquello que los directores nos cuentan.

Alfonso Parra: ¿Prefieres llamarte ayudante de cámara o foquista?

Ramiro Savel: Ayudante de cámara.

AP: ¿Por qué?

RS: Porque foquista parece que te dedicas sólo a hacer el foco y ser ayudante de cámara es mucho más que todo eso.

Jesús Solera: Explica, por favor, cuales son esas funciones como ayudante de cámara. Las principales.

RS: Al empezar una película se plantea el tipo de cámara que se va a usar y una vez decidida la cámara hay que prepararla, hacer una prueba de foco, de ventanilla, de fijación, ver que todos los chasis funcionan bien, la mecánica de la cámara, ... y saber cada cosa en qué maleta está y pensar como vas a colocar todo en el cuarto de cámara o en el coche de cámara para que estén a mano y poder actuar rápido en caso de necesidad.

JS: Y una vez en rodaje, a parte del foco, ¿cual es tu trabajo?

RS: Estar pendiente de si el maquinista pone la vía donde el director, el operador o el segundo ha dicho. Pensar en tu propio trabajo, a ver como va a ser el movimiento de cámara para ir más o menos calculando los movimientos y los metros o centímetros que pueda haber en los distintos términos del plano y sobre eso, cuando llega la hora de hacer las pruebas con la cámara, el operador en su sitio y los actores también, ir concretando las posiciones de los actores y de la cámara y el movimiento de la cámara respecto a los actores.

JS: Te ocupas también de poner los diafragmas...

RS: Sí. Yo soy partidario de que la cámara tenga siempre algún diafragma porque en el momento de decir motor siempre todo el mundo se pone nervioso y muchas veces el operador o incluso el ayudante se puede olvidar de ponerlo porque está más pendiente de lo que es su propio trabajo que es el foco, que es lo importante en ese momento para el ayudante de cámara. Además, suele pasar que el operador pensando que ya sabes el diafragma porque te lo ha dado en un plano anterior de pronto no te lo dice pero hay un diafragma distinto por las circunstancias que sean. Por eso siempre pongo un diafragma aproximado...

AP: Antes de llegar al espacio de la película, al set, tu responsabilidad consiste en que todo el material llegue al rodaje en las condiciones idóneas para rodar. Y eso pasa por un lado por las pruebas que haces y por otro lado por un orden escrupuloso... ¿cómo te organizas este trabajo previo?

RS: En todas las películas cuento con una auxiliar de cámara, imprescindible para cargar los chasis, etc. Que ha de ser sobre todo una persona de confianza porque el trabajo que realiza un auxiliar de cámara es importante porque está en juego la película, la película física, el material. Tiene que llevar sus cuentas, que los chasis estén bien cerrados, que los cargue bien, que no haya problemas de burras en la cámara... Esto es competencia única y exclusivamente del auxiliar. En el plató tiene que ocuparse de tener los objetivos cerca, los chasis lo más cerca posible y fácilmente localizables para que no haya que ir buscando las cosas por las esquinas del plató... y que esté atento para un cambio de objetivo o de chasis o de lo que sea. Porque la rapidez en el cine es importante y soy partidario de ir por delante de lo que pueda pensar el director primero, y después el operador. Si se espera por otros equipos u otros departamentos es problema del cada departamento. El equipo de cámara siempre tiene que estar preparado.

JS: Cuando se ha hecho ya una toma, ¿el visto bueno respecto al foco lo das tú o si tienes alguna duda se la comentas al segundo operador o al director de fotografía?

RS: Normalmente en los plano sabes que está bien el foco o no; pero en algunos puedes tener duda por la complejidad del plano: no es lo mismo un plano con un 40mm, un 50mm o un 32mm que hacer un plano con un 85mm, 100mm o 135mm; hoy por hoy es pan de todos los días hacer planos con esto últimos objetivos. Ahí no depende solo la seguridad que uno pueda tener sino que influyen muchas cosas, los diafragmas, los movimientos de los actores... hoy en día no hay un plano que esté fijo, todo es a base de travelling o de grúa, y todo eso se complica al poner un objetivo más tele. Entonces tu seguridad se pone en duda y para eso puedes contar con un segundo operador que está más atento a lo que es el cuadro que no un operador (director de fotografía) que está pendiente de la luz y de los actores, y que por mucha vista que tenga no le da tiempo a verlo todo en el plano.

JS: Pero en caso de duda, ¿eres tú el que da el visto bueno al foco?

RS: Sí, y además ahora se puede recurrir al video que te da una idea aproximada, pero tampoco es exacto, aunque si hay algo exageradamente mal si que se nota.

AP: ¿Quieres decir que los roces muy sutiles no se ven en el video assit

RS: No se aprecian. En video hay planos que están perfectos y después viene la sorpresa en pantalla.

AP: El director de fotografía elige las lentes que quiere utilizar y tú haces el test de las lentes cuando preparas el equipo ¿en qué consiste exactamente este test?

RS: El operador elige el formato en el que quiere rodar y el tipo de óptica que piensa que es mejor para la película: anamórfica o esférica, o una marca u otra dependiendo de la calidad de dureza que tenga cada objetivo. Con los objetivos elegidos se hace primero una prueba de óptica: con el diafragma a toda abertura yo no soy partidario de poner distintos términos que es lo normal en este tipo de pruebas, porque la 'profundidad de foco' es muy reducida. Con un 85mm si se colocan dos o tres términos sabes perfectamente que son dos o tres centímetros de profundidad y es tan grande el margen de error que no puedes calcular. Sin embargo, si sabes que en la película vas trabajar habitualmente con un diafragma 4, que es un diafragma normal, con un 40mm o 50mm entonces sí vale la pena hacer unas pruebas de 'profundidad de campo' con relación a una distancia de 2 metros aproximadamente y en base a ello calculas. Normalmente me suelo hacer una tabla para evitar el 'kelly'. Ahí ya se tiene una base para saber hasta donde puedes equivocarte con el foco, para saber que margen tienes.

AP: Por tu experiencia crees que el 'kelly' es fiable a la hora de trabajar...

RS: Bastante fiable.

AP: Y si encuentras algún problema, del tipo que sea, en la óptica ¿con quién lo hablas o cómo lo arreglas? y ¿quién lo soluciona, tu, el director de fotografía o el segundo operador?

RS: Normalmente, si la óptica tiene algún problema antes de hacer las pruebas, entonces lo puedes detectar pero el problema puede venir después por el traslado en camión de un sitio a otro. Los camiones tienen una amortiguación muy dura y van por carreteras de tierra o piedra, y puede afectar porque en definitiva son lentes y las lentes pueden tener un desplazamiento. Con los objetivos Panavisión ha pasado más de una vez, no se sabe si por un golpe o por la vibración de un camión. Y no es la primera vez que vas a rodar con un zoom que en las pruebas ha estado bien y que se ha chequeado en los talleres y llegas a rodaje y por el motivo que sea, se ha desplazado una lente. Eso ha pasado infinidad de veces. Sobre todo los zooms y objetivos que tienen cristales muy grandes y pesados que se pueden desplazar...

JS: Respecto a las relaciones, tanto para arriba como para abajo, ¿con quién tienes más contacto?

RS: Evidentemente primero con el operador que es de quien el ayudante está más cerca; o el director de fotografía y segundo operador si hay. Después los más cercanos a mí, son el jefe de eléctricos que está con las luces y me ayuda a cortarlas y el maquinista que es el que mueve la cámara, que puede incluso llevar la cámara y es un colaborador muy cercano al foquista.

AP: Cortar las luces ¿qué quiere decir exactamente?

RS: Cortar las luces significa que al poner las luces de contra, -contra es cuando la luz está de frente a la cámara, al objetivo- algunas pueden perjudicar a la lente, hacen destellos en la lente. Entonces hace falta cortarlas lo más posible, que quiere decir poner banderas, papel negro o cualquier otro elemento de este tipo delante de la luz, de forma que no intercedan entre la luz y el actor para que no le quite luz a este, pero que al mismo tiempo impida que la luz entre en el objetivo. Normalmente cuando hay un movimiento de cámara, lógicamente no se desplaza la luz, se desplaza la cámara con lo cual esos puntos que entran en cámara hay que ponerlos más altos, hay que recortarlos y muchas veces es complicado porque puede restar luz a la acción de los actores

JS: Has mencionado al maquinista, ya hablamos de este tema con Alfredo Díaz pero cuéntanos, ¿con el gruista tienes también un contacto muy directo, para las marcas, los movimientos...?

RS: Sí. A Alfredo lo conozco de toda la vida, es el mejor con la grúa, tiene un buen tacto y un buen gusto para el movimiento de grúa. Normalmente el va a sus marcas y yo a las mías; en todo caso yo le marco.

AP: Nos contaba que cuando está moviendo la grúa, tiene un ojo en su marca y otro en el foquista.

JS: Porque obviamente, si la grúa se pasa de su marca tu foco ya no es el que es...

RS: Sí, claro. Pero ahora con el láser que usamos ya todos los ayudantes, es más fácil.

AP: Explica exactamente que es, por favor.

RS: El láser, es el puntero de láser, que se pone en la vertical de la pluma y siempre estás en la marca. Porque el problema de la grúa es que cuando sube y baja tiene un desplazamiento hacia adelante y hacia atrás. Y cuando hay un plano un poco complicado con un movimiento de arriba a abajo y un actor se sienta, lógicamente la pluma tiene un desplazamiento y pasa del eje vertical. Esto antes era difícil de controlarlo aunque se ponía una cinta con un peso para marcar la vertical. Ahora con el láser estás donde estás, más o menos alto sabes siempre en la marca que estás.

AP: También tienes relación con los encargados o empleados de los talleres de las empresas que alquilan el material. Cuando alquiláis la cámara en una empresa, os preparan todo lo que necesitáis y cualquier cosa que surja, las habláis con los técnicos de estas empresas.

RS: Claro, el problema mecánico de todo lo que conlleva un equipo de rodaje es grande. Cuando llegas al taller para preparar tu cámara no suele faltar nada pero puede ser que algunas piezas no encajen bien, no enrosquen bien, que los parasoles no sean los últimos modelos por decirlo así; y digo último modelo por que hoy se ponen en cámara muchos filtros y normalmente todos los parasoles tiene la posibilidad de dos o tres como mucho, pero se ponen hasta cuatro, cinco incluso seis...

JS: ¿Se filtra mucho ahora?

RS: Sí, independientemente del director de fotografía, se filtra mucho: se pone difusión, se pone un polarizador, un neutro, un filtro de compensación de luz y poco a poco vas sumando.

JS: Claro, pero esto va absorbiendo luz...

RS: Para eso se ponen para absorber luz.

AP: Y todo eso afecta a tu foco.

RS: Todo eso afecta, claro. No es lo mismo ir con un 85 para compensar que ir con un N9 y un N6 y... algo más también. (ríe)

JS: Y llevas siempre un auxiliar por lo menos.

RS: Sí, normalmente hoy se lleva un auxiliar pero si es una película un poco grande, que hay dos cámaras -aunque solo se utilice una y la otra sea de apoyo o para usar en algún plano-, pueden ir dos auxiliares y después un chico que lleva el monitor de video. El auxiliar carga los chasis, controla el gasto de material, hace los partes de material y es el que está más en contacto con producción para pedir emulsiones o lo que sea necesario para el equipo de cámara. Yo me desentiendo mucho de esa parcela...

JS: Claro, para eso está él. Y una vez ya en rodaje tu estás pegado a la cámara y a al operador.

RS: Yo en rodaje estoy continuamente al lado de la cámara.

AP: Al lado de la cámara y escuchando todo lo que se dice para ver por donde hay que ir, para ir por delante.

RS: Sí, escuchando todo, las cosas buenas y las cosas malas.

JS: Vamos a hablar un poco del foco, si te parece. Básicamente en un plano podemos decir que o está todo a foco o una gran parte, o se busca un punto donde se pone el foco. Por tu experiencia, ¿quién toma la decisión de donde se pone el foco? El director, el operador, el segundo...

RS: Normalmente cuando hay un plano donde hay distintas posibilidades (porque hay distintos personajes) donde poner el foco, muchas veces puedes pensar que el foco debe de estar en el actor que está en primer término o el que esté dando la cara, cuando a lo mejor lo importante por lo que dice, por la trascendencia que pueda tener a la hora de montar la película, el foco no tiene que estar en el primer actor sino en el segundo o incluso en el tercero. Y esto no es un criterio ni siquiera del operador o el director de fotografía sino del director de la película que es el que en definitiva tiene en la cabeza como va ir montado el plano. Incluso un personaje que esté de espaldas puede tener el foco en su espalda.

JS: Y ¿el director de la película, se implica en estas decisiones o se desentiende?

RS: Yo cuando tengo una duda de ese tipo consulto con el director directamente.

AP: ¿Y si el director la tiene consulta contigo?

RS: Muchas veces sí.

JS: ¿Me imagino que tener todo a foco será más sencillo para ti que no tener que moverlo?

RS: En la posición de foquista, no de ayudante de cámara, lógicamente no es lo mismo tener un objetivo de 32mm que tener un 85mm o un 100mm porque con estos se complica mucho la cosa independientemente del diafragma que puedas tener y del movimiento que haya con travelling o grúa, incluso independientemente del tipo de actor que tengas. Porque hay actores muy veteranos que tienen un conocimiento más amplio de la técnica y se comportan mejor delante de la cámara, para el foquista no como interpretación. Pero no lo hacen pensando en el foquista sino porque ya conocen la técnica, tienen experiencia y saben como tienen que hacer los movimientos. Hay actores más impulsivos, porque son jóvenes o por falta de experiencia y se mueven muchas veces incontroladamente y no hay manera de que lleguen a la marca. Y hay otros con técnica, que clavan los movimientos.

JS: Claro eso es la técnica de la interpretación en cine. A vosotros un buen actor, con buena técnica quiero decir, os ayuda claro. Alfredo nos comentaba que un buen actor que le daba el pie para un movimiento de grúa era de mucha ayuda, era muy importante...

RS: Sí, por supuesto. Pero hoy día entre los actores jóvenes hay mucha falta de experiencia. Hay actores que te dicen: 'no, a mí no me marcas'. Y yo respondo 'no, si la marca no es para ti. La marca es para mí. Tu párate donde quieras, pero la marca es para mí'. Porque entienden que ellos ya saben y no es necesario que les marquen.

JS: Sois vosotros los que necesitáis las marcas. Está claro.

RS: No solamente para el ayudante de cámara, sino también para el segundo operador, para el maquinista y para el director de fotografía porque las luces tienen un sitio. Y esto los actores, sobre todo los jóvenes no lo saben. Hoy con los actores se hacen dos ensayos, tres y llega la hora de rodar y se les ha olvidado todo lo hecho en los ensayos.

JS: Con lo cual la colocación del foco y de la luz...

RS: No es solamente un problema de foco, porque el foco se puede mover. Es un problema de que muchas veces al no llegar a la marca enfila (tapa) al actor que está detrás o tiene que obligar a la cámara a hacer un movimiento más largo y entonces pierde la entrada, la ventana, la mesa o lo que se quiera ver en cuadro. Porque en el cuadro no solamente hay un actor, hay muchas más cosas y estas cosas se tienen que ver, por eso se fijan las marcas.

AP: Parece que a veces se olvida que se trabaja para la cámara que es un rectángulo en dos dimensiones y que hay que enmarcar en ese espacio todos los elementos elegidos.

RS: Rodar un plano no es un partido de fútbol donde la cámara sigue al jugador y a la pelota. Aquí se marca igual que en el teatro que tiene las marcas aún más precisas todavía que el cine porque en un escenario hay muchos personajes y cada uno tiene que estar en su sitio sino se tapan. Y en el teatro las luces todavía son más justas; se ponen el primer día y no se mueven.

JS: Y ¿cuál es la mecánica que seguís hasta que llegáis a tener todo con las marcas, etc? Suponiendo que hay grúa dos actores que se mueven... Explica un poco para el que no sepa como es.

RS: Se puede hacer primero un ensayo mecánico con el actor o con un extra o con un compañero de trabajo para ver el movimiento; después lógicamente un ensayo mecánico con un actor y después los ensayos por interpretación que el director crea conveniente.

JS: Y ahí en eso ensayos tomáis la marcas y las referencias.

RS: Lo normal es que cuando el director hace los ensayos con los actores, de diálogos, de posiciones, etc. al mismo tiempo se aprovecha para concretar posiciones y hacer las marcas. Cuando ya sabes como va a suceder todo, después vienen las rectificaciones y se concreta más. Porque muchas veces se marca en una posición y por movimiento, por diálogo, por encuentro entre los actores esas marcas no valen. Y entonces se les acerca o se les aleja, se les lleva a la derecha o a la izquierda para que el cuadro quede compensado en los movimientos.

JS: La sensibilidad de la película os influye también...

RS: Cuando yo empecé en el cine se trabajaba con 32 ASA después fueron 64 y empezó a subir a subir, a subir... Lógicamente cuando se trabajaba con 32 ASA se ponía más luz, cuando se trabajaba con 64 se usaba un poquito menos de luz y

c u a n d o
g r a n d e
s e f u e
la cantidad de
cual estás en
kilómetro, no
nada... (ríe)



empezaron las
emulsiones
disminuyendo
luz con lo
el mismo
has ganado

JS: Estáis igual, no habéis mejorado...

RS: Claro, antes se ponía mucha más luz porque la película era mucho más dura, tenía menos latitud y había que iluminar más cosas –una pared, una puerta una posición- y tenías unos diafragmas más compensados; hablando de interiores no de exteriores. Hoy en día los decorados no se iluminan, para las paredes se hace una iluminación global y después se dan las posiciones a los actores y se ayudan con una luz cerca de cámara, lateral o de contra, para suavizar solamente los aspectos físicos del actor. Pero respecto al diafragma sigues trabajando más o menos igual. Luego está la característica de cada director de fotografía a unos le gusta ‘ir muy abiertos’, a otros ‘ir más cerrados’...

JS: Ha subido la sensibilidad de la película, y ha bajado la cantidad, intensidad de la luz...

RS: Llevándolo a un rodaje en exteriores si antes se ponía 11 de diafragma, ahora puedes poner 11 de diafragma pero con 500 ASA. Quien dice 11 puede decir 5.6 porque yo he trabajado a plena luz del día alas 12 de la mañana en Almería y he trabajado a 2.8. O sea que no ganas nada con la emulsión.

JS: Y ¿cómo has trabajado tan abierto a plenas luz del día?

RS: Pues porque había que desenfocar los fondos...

JS: Y ¿en ese caso filtráis?

RS: Se filtra, dos N9, un N6 llevas 23 de factor...

JS: De manera que, en un momento determinado, con las nuevas emulsiones, os sobra luz.

AP: Bueno, no sobra luz...

RS: Claro, por eso se filtra. Si pones un 100 y hay que desenfocar mucho el fondo, pones filtros y lo tienes resuelto.

JS: Vamos a hablar un poco de los objetivos. Ahora las películas se ruedan básicamente en plano contraplano en primer plano; ya antes has comentado algo. ¿Se ha cambiado el tipo de objetivo respecto de los que se usaban hace treinta años?

RS: Sí, si se mira una película de los años setenta o incluso antes, se ve que al cabo de una película hay un plano, dos planos del actor en corto pero planos que normalmente están estáticos aunque puedan tener algún movimiento ligero. Entonces los actores llegaban aun sitio y se miraban y se daban el beso... esto último ya era en corto. Hoy en día se empieza ya a rodar en plano corto, sin pestañear; es así. Algunas veces puede ser por criterio de guión, que a lo mejor le venga bien; pero muchas otras, yo creo, que se usa la técnica de hacer las películas tan en corto para evitar un mal guión, un mal decorado, una localización que no gusta, ...

AP: Un mal director.

RS: Un mal director, una mala película. Muchas veces, no digo que sea siempre.

JS: También porque se abaratan presupuestos, si hay un primer plano ya no hay decoración, no hay vestuario, no hay casi iluminación, se rueda más rápido, se va más rápido.

RS: Claro. Porque una película puede ser intimista pero no tiene porque se ser en plano corto.

JS: No tiene nada que ver.

RS: No tiene nada que ver. Si se ve una película americana, es un espectáculo en todos los sentidos, y por supuesto hay planos cortos y además bonitos. Pero hay un tanto por ciento de planos generales mucho más elevado que en las películas españolas. Antes en el rodaje de una película a lo mejor había un par de planos complicados para el foquista; uno o dos complicados. Y hoy si al cabo del día no tienes un 85 por ciento de planos complicados no tienes nada.

JS: Complicados ¿por qué?

RS: Complicados por el movimiento de cámara, por el objetivo que casi siempre se lleva un 85mm, con un 2.8 a lo mejor como diafragma y que los actores se mueven a dos metros 'hacia cámara'. Y no se si es conocimiento o que piensan que los objetivos son elásticos porque muchas veces no se entiende, no se entiende el porqué. Además hacen una toma y ya está, y no, hay que hacer otra por si hay problemas. 'Pero ¿tú lo has visto bien?', me pregunta; 'Hombre, yo lo he visto bien desde fuera'; y el señor que lo ve desde dentro (el segundo operador), no tiene ni idea de lo que ha pasado, porque si lo viese mal...

Lo que ocurre es que al rodar en plano corto, que es lo habitual, entran en juego menos factores. Me explico: el movimiento del actor es más concreto, no hay entradas de puertas, muchas veces no hace falta que se siente,... y 'vas' solo con este actor aunque haya cuatro o cinco. Así prácticamente la interpretación de los demás actores no se aprecia, no se ve al ir con un plano cerrado y con que el señor que está en plano esté bien de interpretación ya vale, porque los que están alrededor no cuentan. De esta forma 'en el plano' solo cuentan la interpretación del actor... y que 'esté a foco'. Y claro si tiene mucho movimiento es complicado -cuando digo complicado lo digo con respecto a mi trabajo, no con respecto al trabajo de los demás-, ya que hay momentos en los que puede perder foco pero el director en el monitor no lo aprecia y lo ve perfecto. Pero claro, después hay que verlo en la pantalla porque en el monitor, como dije antes, no se ve todo.

AP: Tu tienes la sensación que tengo yo habitualmente, de que se ha acortado mucho el tiempo de ensayos para la cámara en los rodajes.

RS: Se podrían hacer más ensayos. Pero ahora está la teoría de que no hay que mecanizar a los actores, que no hay que mecanizar la interpretación, que no hay que mecanizar al segundo operador, ni al maquinista... Pero si el cine es mecánica. Mecánica.

AP: Es mecánica.

JS: Es mecánica. Totalmente de acuerdo.

RS: Lo que hay que conseguir es que esa mecánica no se note. De la misma forma que no se nota que un actor finge.

JS: Claro, es su trabajo.

RS: Claro, y el nuestro es que la mecánica no se note. Y si se nota, algo no va bien.

JS: Pero comparativamente con los años setenta, por lo que decías antes de que había solo tres o cuatro primeros planos en una película, antes había más variedad de planos que ahora y eran planos más abiertos, más ricos... el plano se ha ido empobreciendo.

RS: Antes se enseñaban más los decorados. Hoy en día no, en general, no sé si porque los decorados no interesan o son malos (Gil Parrondo sabe de eso más que yo). Se llega a un decorado y se decide que no conviene verlo porque tiene un color que no le gusta al director, y algún mueble o se quita o que no se vea... Eso pasa muchas veces.

JS: Y acaban cerrando el plano...

RS: Y acaban cerrando. Porque algo no conviene verlo o porque hay un forillo por una ventana que no da la talla y hay que desenfocar la ventana y claro más carga para el foquista.

JS: Eso significa usar mucho menos el espacio y el espacio en el plano.

RS: Se reducen espacios, se reduce 'visión' de espectáculo, se reducen muchas cosas...

JS: Y en los pocos casos en que se ruedan secuencias con planos generales o más abiertos que un primer plano, ¿se suele poner todo a foco o sobre un punto en concreto?

RS: El hecho de poner un objetivo amplio, un angular no significa que tenga tener todo a foco... Pero con un angular el desenfoque es más suave y más asequible para el ojo, mientras que si es un objetivo corto lo que está en foco, está y lo demás no se ve.

Depende de la distancia que este el actor, si un actor se mueve a 1.50 metros aunque tengas un 25 o un 28mm, tienes que mover el foco. Pero el foco hay que moverlo cuando hay que moverlo porque cada vez que mueves el foco el resto de los objetos del plano también 'se dilatan', 'se mueven'. El foco no tiene que notarse, se nota solo cuando se desenfoca. Mientras está bien no se nota... (ríe)



AP: Sí, en eso en vuestra profesión sois muy sufridos porque cuando está bien nadie os dice nada pero cuando 'se ve' el foco todo el mundo os lo dice...

JS: Desde tu punto de vista ¿el foco o el fuera de foco que valor puede tener a nivel de narración? ¿Esa elección qué valor tiene para el plano, para la historia en sí?

RS: Tiene mucho valor, pero muchas veces un desenfoque, una persona o una cosa desenfocada, puede tener más valor en la historia de la película que una cosa o un actor a foco. O un personaje que viene desenfocado y va cogiendo foco o viceversa... Sobre todo en películas de misterio, un desenfoque puede dar más miedo, mas misterio al espectador.

AP: El foco, lo que hace es que dirige la mirada del espectador dentro de un espacio en concreto.

JS: Claro, pero para eso es necesario trabajar con planos en los que haya al menos dos o tres personas.

RS: Por eso decía antes que cuando el foco es una cuestión de criterio hay que consultarlo siempre con el director.

AP: La relación que tu tienes con el director de fotografía es durante el rodaje, él es el que te transmite lo que hay que hacer con la cámara desde el punto de vista más mecánico...

RS: Sí, vamos a olvidarnos del segundo operador porque cada vez hay menos, últimamente pocas películas he hecho con segundo operador... Entonces cuando se coloca la cámara, sea en grúa, travelling o fija sobre trípode, el director marca un ensayo que podríamos llamar invisible porque es sin actores: indica los movimientos y las paradas de los actores `entra por la puerta, viene hacia aquí, va a la mesa, se sienta o no se sienta, coge esto y se va'... Bueno pues sobre esto uno se coge sus referencias, sus trucos profesionales para saber por donde va ir el actor, a veces incluso si tiene que ir a la mesa, por ejemplo, se coloca una silla en un punto determinado para que no se vaya por el otro lado de la mesa, porque hay actores que a lo mejor te dan un rodeo...

JS: En Italia todavía es difícil encontrar una película, aunque sea de muy bajo presupuesto, en la que esté solo el director de fotografía, lo normal es que estén los dos. De hecho, el operador es lo que aquí llamamos segundo y al director de fotografía se le llama solo director de fotografía.

RS: El trabajar solo uno, el director de fotografía, fue una moda que se impuso por los años setenta. Surgió una generación de directores de fotografía –esto es mi punto de vista- que se plantearon como controlar todo lo que pasa alrededor de cámara y en el cuadro. Pues muy fácil: el que es director de fotografía es segundo operador, hace sus movimientos de cámara a su criterio de forma que favorezca su labor de operador. Por una parte es razonable, pero eso mismo también se puede hacer con un segundo. Después también por el problema económico; para una productora, eliminar a una persona de rodaje es un gasto económico menos. Además, de esta forma el contacto entre el segundo operador y el director de la película es directo puesto que es el mismo director de fotografía, así se evita contárselo a otro técnico más para que lo desarrolle. Porque siempre puede haber distintos criterios: al operador le gustaría que la cámara fuese más rápida, menos rápida, con más aire a la derecha o a la izquierda, o el cuadro más o menos amplio por arriba... Todo esto son criterios y que todo el mundo tenga el mismo criterio, es complicado.

JS: ¿Prefieres trabajar con un segundo operador y un director de fotografía o solo con este último?

RS: Con los dos. Cuando se hace un plano estando solo el director de fotografía, te encuentras con que se ocupa de iluminar y después a lo mejor hacemos solo dos o tres ensayos de movimientos, si el plano es complicado, y sin embargo yo necesito más; como mucho a lo mejor te pregunta si quieres otro ensayo, pero no es normal. Sin embargo si hay un segundo operador que está subido al travelling, a la grúa o

detrás de la cámara si es un trípode, el mismo por su propio interés practica movimientos, etc. mientras el director de fotografía ilumina, y eso me ayuda también a hacer mis propios cálculos y a ver las posibilidades que tengo para que todo vaya bien.

JS: Y tú Alfonso, ¿qué piensas respecto a esto?

AP: A mi por mi edad y mi generación me ha tocado hacer las películas llevando yo la cámara. Porque los productores lo primero que te dicen es que tu llevas la cámara y si llevas un ayudante que tiene una idea de como encuadrar pues te soluciona mucho, porque mientras estoy con las luces marcando, etc. el propio ayudante te va diciendo si algo se va a ver o no, te advierte de las sombras,... pero si llevas un ayudante que ya no es así pues tienes que hacer dos trabajos, los dos muy complicados ...

RS: Y muchas veces justo de tiempo...

AP: ...sin tiempo. Por lo cual, con la experiencia de las películas que he hecho, decides: 'vamos a pillar'. Pero no solo yo, sino que se lo he oído decir a algunos directores: 'lo vamos a pillar'. Y hacer cine para 'ir a pillar', no es cine.

RS: No, desde luego. Contaba antes que cuando hay un plano un poco complicado y que se hacen pocos ensayos, o no los suficientes, no digo que sean muchos o pocos hacer cinco o seis...

AP: Los suficientes, efectivamente...

RS: Los suficientes. Entonces se dice 'vamos a rodar': vamos a rodar a ver si lo 'pillamos'. A ver si lo 'pillo' yo en este caso...

AP: A ver si lo 'pillas' tu, a ver si lo 'pillo' yo como segundo y como director de fotografía, a ver si lo 'pilla' el maquinista...

RS: Pero esto viene motivado también por la cantidad de planos complicados que puede haber en mi trabajo, en el del segundo y en el de los actores. Porque al ser complicado un plano normalmente es complicado para casi todos, para unos más y para otros menos, pero es complicado. Y muchas veces se da por bueno un plano y siempre hay la duda. Se pregunta: 'como lo has visto' y nadie dice bien, mal o regular ni todo lo contrario. Llevas dos horas preparando un plano y a la hora de decir vale o no vale, nadie dice 'cojonudo' o 'muy mal'. Sólo, 'bueno, puede valer'. Esto pasa infinidad de veces.

JS: Cuando dices 'complicado', insisto, no es porque sea un plano especialmente elaborado, a lo Welles, sino porque el foco está al límite o hay poca luz. ¿Te refieres a eso o a un plano muy elaborado muy largo...?

RS: No, complicado porque puede haber fallos del actor que no se quede en la marca, en el sitio y se quede en sombra, que no coja el contra, que no esté a foco, o que la interpretación no esté bien y como ya sean hecho muchas tomas... Cuantas veces se han rodado veintitantas tomas y el director no está contento del resultado. Entonces ya te das por vencido.

JS: Quizá porque no se tiene una idea clara de lo que se quiere...

RS: Es por falta de ensayo y correcciones en su momento. Porque después cuando se llevan veintitantas tomas, repito, y las cosas no van bien ahí es cuando ya falla la mecánica. Pero no porque se hayan pasado sino porque no ha habido ensayo.

AP: Claro. ¿Tú cortas tomas? ¿Puedes cortar una toma cuando tienes clarísimo que está fuera de foco?

RS: Sí, sí. Si hay una cosa obvia, si ves que te vas hacia un lado en vez de hacia otro. Si me voy a infinito cuando tenía que irme a un metro...

AP: ¿Llevas muchas herramientas verdad?

RS: Cada vez más.

AP: ¿Has trabajado con sistemas digitales de alta definición?

RS: No, solo he hecho hace poco una cosa en video.

AP: ¿Y has visto muchas diferencias en lo que es tu trabajo con el 35mm?

RS: No sé. El video y la alta definición tiene una alta definición y es muy bueno, buenísimo. Pero creo que el error es que todo el mundo que hace digital quiere que salga como en película. Entonces respecto a los objetivos para que no tenga la imagen ese foco tan rabioso que tiene la televisión, se trabaja a 'toda abertura'; y es un disparate porque cuando son planos cortos, todo es borroso. Y si se hace en video, que sea en video; no hay que renegar. Porque se quiere imitar... sobre todo cuando hay una postproducción que pueden hacerte lo que quieran. Hay que rodarlo correctamente. Porque otro problema del video cuando se rueda con diafragma muy abierto es que los blancos se saturan muchísimo y muchas veces no se pueden corregir. Y los blancos son blancos siempre; y en video se disparan.

JS: ¿Y respecto a la profundidad de campo ves alguna diferencia con la película?

RS: La diferencia del video con la película es el diafragma. Si en video se rueda a 1.6, como he rodado yo con el "Optimo" estás en el mismo kilómetro que si estás con 2.8 en película. No ganas nada.

JS: ¿Prefieres la película?

RS: Yo y casi todo el mundo. Primero porque tiene más definición Y es un soporte que tiene más posibilidades en procesos posteriores. El video está bien pero todavía no está a la altura de la definición de la película...

AP: No todavía no. Pero lo estará.

RS: Todo llegará.

JS: Para acabar me gustaría hacer una pregunta de tipo general aunque ya la has respondido en parte. Desde el punto de vista de tu trabajo y después de tantos años en rodaje ¿qué cambios fundamentales has visto? Ya sea en la manera de trabajar o el tipo de planos que se ruedan, ¿como trabajan los equipos o los directores? ¿Cómo ha cambiado la película? ¿Qué evolución ha habido?

RS: Las cámaras han mejorado muchísimo, las películas pienso que también. Y el nivel técnico de los equipos creo que también ha mejorado muchísimo. La gente está más preparada en general ahora que antes, tienen más conocimientos. Respecto a las películas en sí, el cine español es muy raro (ríe). Se he llegado a un grado de personalismo muy grande, donde lo que cuenta no es la película sino el que la hecho. No hay espectáculo en el cine español...

JS: ¿Había más variedad en el cine español de hace 30 o 40 años?

RS: Sí. Ahora son películas intimistas que cuentan la vida cotidiana y cada uno quiere dar un toque y haber descubierto eso que cuenta; pero la vida cotidiana ha sido siempre así.

AP: Tengo menos experiencia que Ramiro, pero creo que al personalizarse mucho el cine se ha olvidado que es un trabajo de equipo, de mucha gente para hacer un proyecto.

RS: Y no solamente eso. Si hoy en día se hace una película folclórica, hay gente que se hecha las manos a la cabeza y se preguntan como el cine actual puede hacer esto, y la crítica la rechaza absolutamente porque es una película de entretenimiento.... En pintura es distinto. La gente compra los cuadros que quiere. Si la gente va al cine, va a ver lo que quiere. Creo que no hay derecho a hacer este cine individualista para salir en las páginas de los periódicos hablando bien del director.

JS: Porque lo que da la base a una industria son las otras películas, las que hacen taquilla...

RS: En el cine español si se hace una película fuera de lo que se piensa en ese momento y ya has acabado tu carrera cinematográfica. Se hacen las películas para los festivales.

JS: Ese es el objetivo principal.

RS: Pero hay que dar espacio a otros...

AP: Ahora que estamos casi acabando desvela lo que es el 'check the gate'. Incluso rodando en HD se dice como la broma del rodaje.

RS: La ventanilla de cámara es uno de los secretos del cine. Hoy ya se rueda normalmente con ventanilla abierta, 'full' que llaman, y se 'cachea', se recorta el cuadro por arriba y por abajo lo que quieras, en laboratorio. Pero esto antes no pasaba; la ventanilla llevaba un 'catch' o incluso mucho antes no había y se hacían unos caseros que no eran nunca perfectos. Y aunque lo fueran había la posibilidad de que al arrastrar la película se creara polvillo que friccionara la película sobre el 'catch'. Porque la ventanilla es de un material que está pulido, un cristal, y no tiene porque dejar porquería; puede pasar pero es muy difícil. Con los 'catch' había muchas rayas sobre los bordes y como estaban justo en el cuadro de la película, se veían después en pantalla. Ahora ese problema es menor porque se rueda con ventanilla original y abierta. Si quedan roces de la ventanilla como después se cachea en laboratorio, desaparecen. Y las rayas pueden ser del chasis o incluso del laboratorio, o de la Kodak o la fuji o de la que corresponda. Eso es un misterio.

JS: Porque otra de tus responsabilidades que no hemos mencionado antes es chequear dentro de la cámara donde está la película, en ventanilla después de dar por buena una toma.

RS: Sí, pero una vez abierta, antes no estoy dentro... (ríe) Se chequea por seguridad, pero la película puede venir ya sucia... Porque la película es virgen pero no del todo y puede venir con pelos pero no en el sentido capilar si no de restos de fabricación, que es una guillotina que va cortando como un corta papeles. La perforación también es mecánica y deja virutilla también, de polvo. Puede venir la película sucia y esa suciedad se puede depositar en la ventanilla o donde sea...

JS: Y esto es lo que chequeas tu al final de cada toma buena...

RS: Por si hay algo depositado en los bordes de la ventanilla.

JS: Y a pesar de no haber 'cacheo', se sigue haciendo después de cada toma buenas.

RS: Siempre. Porque puede haber una viruta que puede producir una raya al depositarse sobre la ventanilla.

AP: Pero me quedo con lo que decías de que es un misterio.

RS: Sí porque chequeas, no ves nada y das por buena la toma pero eso no significa que no haya nada. Porque la película pasa por la cámara y tu no sabes lo que está ocurriendo. Luego llega el parte del laboratorio y dice que hay una raya. Como todo se apunta y sabes con que chasis se ha rodado, se desecha el chasis o lo mandas al taller para que lo revisen. La raya desaparece durante unos días y luego vuelve a parecer. Otro chasis, y así... La raya puede ser de la película, del chasis, del laboratorio,... Porque un negativo cuando sale de cámara pasa por muchos sitios: primero por un sala donde se juntan los rollos, por un tren de revelado que tiene doscientos mil rodillos (en cámara solo pasa por dos rodillos y ventanilla), una vez revelada la película pasa por un montaje de laboratorio... Saber si una raya es antes de revelado es difícil. Los laboratorios dicen que lo saben pero no sé como...

AP: ¿Y el sonido? ¿Cuando suena mucho la cámara? ¿Qué se hace?

RS: Hay veces que si que suena. La cámara tiene unos rodillos y arrastra un película, todo eso vibra y hace ruido. Hay chasis y motores también que hacen ruido, que pueden hacer ruido. Las cámaras con el paso de los años se van desajustando a todos los niveles y se va notando en el ruido de la propia cámara. Los de sonido, que son muy exigentes, y me parece bien, a veces son poco comprensivos con la situación de rodaje. Ahora los actores están muy cerca de cámara y, casi siempre y lógicamente, también el micro. Y un micro a 1.50 o 2 metros oye la cámara. Porque además el tipo de sonido que se hace hoy coge muchos ruidos. ¡Me han llegado a decir que se oían mis pantalones al andar, no mis zapatos...

AP: Porque cuando suena la cámara te lo cien a ti como ayudante de cámara. ¿Hay alguna manera de minimizar el ruido...?

RS: Hombre con la técnica que hay ahora, con filtraciones... Es más un trabajo de sonido. Que sonido quiera tener de primeras un buen sonido, sin ruidos externos me parece bien pero nos siempre se puede.

AP: Y esto de poner mantas encima de la cámara...

RS: Si el ruido no sale por el chasis, el ruido sale por el objetivo. El parasol hace de trompeta, es un órgano.

JS: Resuena. Has comentado que los actores ahora se acercan más a cámara, a pesar de todo se trabaja más con teleobjetivos que con grandes angulares. Mas que antes. ¿Aún así se sigue cerrando el objetivo?

RS: Sí, en líneas generales sí.

JS: Se acercan y cierran objetivo con lo que el campo de visión y la profundidad de campo cada vez menores...

RS: Yo al segundo o tercer día ya sé la línea que va a llevar la película a nivel de objetivos. Normalmente de 50 para arriba.

JS: Muchas gracias, Ramiro. Ha sido muy interesante hablar contigo.