

# Aitor Mantxola

“Si pudiera rodaría siempre en 70 mm. y proyectaría las películas también en 70mm. Nos estamos olvidando de lo que es fotografía en un mundo en el que todo vale, todo es gratuito, sin premisas, sin intenciones”



**Fruto de sus estudios cinematográficos en tierras norteamericanas, muchos de sus trabajos los ha efectuado fuera de España. Muestra en sus planos, sobre todo en las películas de más fuste fotográfico, profundas influencias pictóricas. Actualmente se encuentra rodando *La casa de mi padre*, del director Gorka Merchán.**

**¿Quién marca la pauta en la estética de una película, el director o el director de fotografía?**

Hay directores que lo tienen todo bien claro, que dominan el aspecto visual, que saben contar una historia con la cámara. Hay otros cuya pasión es la dirección de actores y prefieren que sea el director de fotografía el que se ocupe de la estética o de la narración visual. Con otros se trata de una colaboración, de una construcción conjunta.

**¿Consideras que has experimentado una evolución desde que empezaste hasta la fecha? ¿Evolución técnica, estética...?**

Sin duda. Si no fuera así, esta profesión, esta forma de vivir, dejaría de ser atractiva, necesaria, vital. Cuando somos niños necesitamos saber el porqué de todo aquello que nos rodea. Observamos, preguntamos, investigamos. Y ése es el espíritu que ha de estar vivo cuando nos hacemos mayores, tanto en esta profesión como en la vida misma.

**¿Cuáles son tus influencias o referentes?**

Consciente o inconscientemente todo aquello que percibimos nos influye. La

pintura, la fotografía, la escultura, la música, la literatura, el teatro, los colores, los olores, los sonidos, en definitiva toda la realidad que nos rodea. En pintura De La Tour, Rembrandt, Caravaggio, Wright de Derby, Vermeer, Picasso, Velázquez, Goya, Zuloaga, Kandinsky, Pollock, Balerdi, Zumeta, etc. Directores de fotografía: Stanley Cortez, Gregg Toland, Boris Kaufman, James Wong Howe, Henri Alekan, Storaro, Jordan Cronenweth, Conrad Hall, Roger Deakins, Chris Menges, Bob Richardson, Zhao Fei, Juan Ruiz Anchía. En España, Juan Carlos Gómez es un gran experto en tecnología digital. Unax Mendia, un excelente director de fotografía que seguro nos va a dar muchas sorpresas. En el plano personal, evidentemente lo que más me atrae y motiva es participar en aquellas películas en las que la fotografía es un personaje más que participa directamente en la narración de la historia.

**Y en cuanto a profesionales con los que has trabajado y que te han marcado de alguna manera...**

Todas y cada una de las experiencias son enriquecedoras. Aprendes siempre, y no sólo de los directores, sino de toda la gente

El tratamiento visual de *Skin deep* comienza con colores saturados, vestuario con colorido, y paulatinamente, sin que el espectador lo advierta, se va desaturando secuencia a secuencia, y al final los colores están casi totalmente desaturados.

**FILMOGRAFIA**

De la carrera de Aitor como director de fotografía, hemos seleccionado aquellos títulos que, en su criterio, tienen un tratamiento más elaborado técnica y estéticamente.

**La rebelle (2005)**

Se rodó en Haití en formato MiniDV, concretamente con una Canon XL2. No se llegó a estrenar en cine, fue directamente a DVD.

Había la posibilidad de hacerla en 16mm pero en Haití no hay laboratorios y los transportes son muy poco fiables. De modo que, junto al director, Sacha Parisot, decidimos hacerla en MiniDV.

Era una película de adolescentes y se buscaba que la fotografía fuera un tanto moderna, que entrara por los ojos. No es una película en que la fotografía sea un personaje más.

**Skin deep (2003)**

Es una historia que empieza como una fiesta. Una pareja va a comer a casa de otros amigos y, de repente, aparece una persona muerta. Todos sospechan todos de todos, habiendo siendo amigos desde la infancia.

Sacha Parisot y yo nos conocíamos desde en 1977. En este caso unimos esfuerzos y coprodujimos la película. Rodamos cerca de San Francisco, California, y curiosamente nos llevamos las cámaras de EPC: Oscar Pérez nos ayudó prestándonos las cámaras.

Lo más interesante fue la relación con Sacha. Teníamos poco dinero, no llegaba a medio millón de dólares, de modo que la



planificamos muy bien. La localización principal era una casa y luego la casa de los invitados, que estaba al lado. Estuvimos cinco semanas planificando la película en la localización y luego la rodamos en tres semanas de cinco días laborables. Teníamos fotos digitales de todos los planos que íbamos a rodar, plantas, ensayos con los actores... Fue un rodaje de gran comunión entre todos (maquinistas, eléctricos, actores...), todo el mundo estaba muy ilusionado con la historia y, al ser una casa apartada donde trabajábamos y residíamos, estuvimos muy unidos. Había días que hacíamos 25 planos, muchos de ellos complicados, con travellings, iluminación muy trabajada... Pero todo fue posible porque estuvo muy preparada en preproducción. Se rodó en súper 16mm, con formato 1,66:1, y luego la escaneamos a 2K. La posproducción se hizo en Molinare con Pepe Cruz.

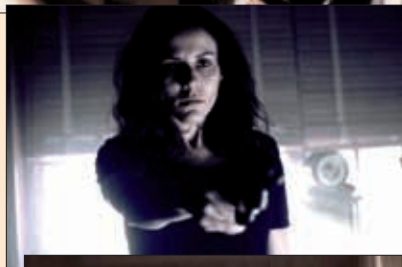
El tratamiento visual que apliqué a la historia consistía en empezar con colores saturados, vestuario con colorido, pero paulatinamente, sin que el espectador lo advirtiera, se fue desaturando secuencia a secuencia de modo que al final teníamos los colores casi totalmente desaturados. Pero, repito, el espectador no debía ser consciente de esa progresión, sólo si se colocan consecutivamente fotogramas de distintas secuencias se puede percibir esa desaturación.

Otra clave fue el cambio constante de tiros de cámara. Rodando en una misma localización, la casa, nunca se repitió la misma posición de cámara. Cada plano está contado desde un punto de vista diferente, y éste fue el mayor desafío de la película.

A Sacha le encanta trabajar con los actores: teníamos el combo y nunca lo sacamos. Me dejaba a mí contar la historia visualmente y él estaba siempre pendiente de los actores. Esto se agradece mucho, pues en otras películas ves que el director está a 20 metros, metido en una sala, y los actores están solos.

### Arderás conmigo (2002)

Fue dirigida por Miguel Ángel Sánchez y es, junto con *Alas de mariposa* y *Todas hieren*, una película a la que, por el carácter dramático de la historia, incluso tenebrista en ciertos aspectos,



le he dado ese aspecto mediante la luz y la cámara. En este tipo de películas sí se trabaja profundamente la luz, la moldeas, y haces que la luz cuente cosas, no como ocurre en las comedias o el cine romántico.

En este caso la fuente de inspiración fue la pintura: me planteé hacer una coctelera en la que mezclar a Caravaggio y Hopper, y ver qué salía de ahí. Esos haces de luz limpios de Hopper con el tenebrismo y claroscuro de Caravaggio. Para los planos cortos estudié mucho los cuadros de Rembrandt, esas caras subexpuestas en los tonos de piel.

### Lisboa (1999)

Dirigida por Antonio Hernández, la mayoría de la película está rodada en exteriores. Sí trabajamos mucho en preproducción a fin de mantener la continuidad, porque hay secuencias largas. Creo que rodamos en siete días la misma secuencia en exteriores. Es la secuencia en la que aparece Federico Luppi y se junta toda la familia después de un accidente al lado de un pantano. En esos exteriores quería recrear una luz dura, que no fuese plana en las caras, que tuviese volumen.

Empezamos a rodar con sol, al día siguiente había nubes, luego otra vez sol... Fue muy tenso en ese sentido, pero el resultado fue maravilloso, estuvimos todos muy contentos, y

que participa en cualquier fase de una producción, actores, guionistas, músicos, técnicos, etc. Si hay alguien a quien tenga que hacer referencia en este sentido, por su profesionalidad y su humanidad es Pepe Cruz. Yo me siento muy tranquilo cuando le tengo al lado.

### Trabajas mucho fuera de España...

Estudié en Los Angeles y San Francisco, hice muchos amigos allí y me llaman bastante: es muy agradable trabajar con amigos, caso de Sacha Parisot, con el que he hecho dos películas.

### Durante un rodaje, ¿trabajas con una o varias emulsiones en función de las circunstancias?

Las exigencias de la producción hacen que trabajemos de la manera más rápida posible. Para ello nos vemos obligados a escoger a veces emulsiones diferentes para una misma producción. Hay veces que hubiera usado una sola emulsión, como es - o mejor dicho, era- la Kodak 100T, incluso



A Mantxola le encantaría participar en películas en las que poder usar como referencia la fuerza de las imágenes de Robert Capa (arriba) y la perfección técnica de Ansel Adams (derecha y abajo)





AUTODESK® INFERNO®



AUTODESK® FLAME®



AUTODESK® FLINT®



AUTODESK® FIRE®



AUTODESK® SMOKE®



AUTODESK® LUSTRE®



AUTODESK® TOXIK™



AUTODESK® 3DS MAX®



AUTODESK® COMBUSTION®



AUTODESK® MAYA®



AUTODESK® MOTIONBUILDER™

mereció la pena haber tenido paciencia y esperar para rodar cuando se debía. A veces nos olvidamos de eso en el cine, de ser paciente, tener el equipo preparado y esperar el momento. No había una estética preconcebida. Al ser una road-movie es la naturaleza la que manda. Controlas el contraste, la hora del día para ver donde poner la cámara, es una pelea contra la naturaleza.

### Mi día de suerte (1998)

Es una comedia rodada en Puerto Rico y trabajé en los laboratorios DuArt de Nueva York. Me llamó directamente el director, Santiago Pumarola, porque me había recomendado Juan Ruiz Anchía, al que se lo agradeceré eternamente. Fue un rodaje excepcional en la colaboración entre director y director de fotografía, también a nivel personal. La dificultad radicaba en la colocación de la cámara, pues al estar en el Trópico el sol cae rápidamente y cambia la temperatura de color de una forma tan drástica que no hay etalonaje que lo pueda corregir.

### Todas hieren (1997)

Dirigida por Pablo Llorca, se rodó en 35mm y en formato 1,66:1. Fue cuando salió la Kodak Vision 500T e hice pruebas de forzado para conseguir más contraste, incluso llegué a 1600 ASA, y al final decidí hacerla forzada a 1000 ASA, incluso los exteriores. Y estoy muy contento del resultado: tiene unos negros potentes, está todo expuesto para trabajar a luz 40 en el laboratorio, que te daba unos negros impresionantes, y en este sentido fue un trabajo muy motivador, bonito. En general, lo que hago son pruebas muy extensas de laboratorio, negativo, exposición, a fin de tomar mis notas, de forma que cuando voy al rodaje sé perfectamente dónde estoy para poder disfrutar de la iluminación. Estoy particularmente contento de un plano en el que entra el actor en la habitación, llega a la ventana y tiene +6 en la cara y luego va a la cama y allí está en -2,5, y todo en un mismo plano. Es decir pasamos de una cara quemada, prácticamente, y luego subexpuesta al límite. Jugué mucho con los límites por arriba y por abajo en esta película.

### Rigor mortis (1996)

El planteamiento inicial era tomar la línea de *El tercer hombre*, es decir, expresionismo total, y en blanco y negro. Luego entró en la producción Sogepaq,



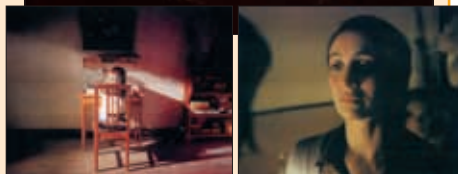
La pintura de Yves Klein sirvió de inspiración a Mantxola a la hora de usar un sólo color en las composiciones.

con una aportación importante, obviamente con la condición de que si

hiciera en color. El director y coproductor, Koldo Azcarreta, y yo llevábamos meses trabajando en el proyecto y se nos vino el mundo abajo. Así que durante semanas estuvimos buscando fórmulas para darle la vuelta al planteamiento, y casualmente estando en el museo Reina Sofía, viendo una exposición de Yves Klein, di con la solución. Así que cogí el teléfono, llamé a Koldo y le dije: "vamos a hacerla en color, pero con tonos muy saturados, tal como hace Klein, pero sin mezclarlos, que cada color tenga su espacio: cuando trabajemos con un naranja todo vaya en ese tono, y cuando elijamos el azul sea todo azulado."

### Alas de mariposa (1991)

Fue mi primer largo. Además de cuadros de Hopper y Caravaggio, como te he comentado antes que me sirven de referencia para películas de este corte, le mostré a Juanma Bajo Ulloa



La pintura del inglés Joseph Wright (imagen de arriba) sirvió como paradigma a los planteamientos fotográficos de *Alas de mariposa*.

cuadros de un pintor inglés, Joseph Wright de Derby, que tiene unos cuadros de interiores muy en la onda de Caravaggio, expresionistas. No terminé la película, hice el 80% del metraje.

### Resto de la filmografía

- Sucios y soberbios (2006)
- El juego de la verdad (2004)
- La mirada violeta (2003)
- Gente pez (2001)
- Amor, curiosidad, Prozak y dudas (2001)
- Aunque tú no lo sepas (2000)

**"Juan Carlos Gómez es un gran experto en tecnología digital y Unax Mendia, un excelente director de fotografía que seguro nos va a dar muchas sorpresas"**

en interiores, exponiendo a un diafragma T.4 y por encima de luz 32. Me encantaría participar en producciones en las que pudiera usar como referencia la fuerza de las imágenes de Robert Capa y la perfección técnica de Ansel Adams.

### ¿Qué ópticas te gusta utilizar?

Casi todas son válidas, son herramientas que tenemos a nuestro alcance para poder conseguir el efecto visual que creamos oportuno en cada historia.

**En el ámbito digital, vivimos momentos de gran trasiego técnico, tanto en las cámaras, con la consolidación del HD, como en los sistemas de postproducción con la llegada del Intermediate Digital.**

### ¿Cómo se ve esta carrera tecnológica desde el punto de vista del usuario?

Como ocurre con las ópticas, lo que sucede con todos estos nuevos medios técnicos es que tenemos más herramientas para poder conseguir la fotografía deseada para cada historia. No es mejor ni peor. Es diferente, y ello contribuye a que los directores de fotografía lo tengamos más fácil, siempre y cuando lo utilices para conseguir aquello que pretendes, con seguridad. Si no se puede convertir en todo lo contrario, herramientas con tantas opciones que lo único que consiguen es aumentar las dudas y las inseguridades.

### ¿Existe una diferencia significativa entre 4K y 2K como para que la industria se plantee en breve una actualización de los equipamientos?

Es el precio a pagar en cualquier tipo de carrera tecnológica. Ya no es como antes, cuando las herramientas duraban para

**"Me gusta el formato 2,35:1. Por desgracia, no siempre se usa como un lenguaje diferente, como una manera diferente de usar los encuadres para contar la historia"**

siempre. El mundo informático en todas sus aplicaciones exige una renovación constante para estar al día.

#### ¿Has rodado en HD?

Sí, es una opción más, no tan mala como algunos dicen ni tan buena como cuentan otros. Trabajando bien se puede conseguir una factura muy decente, sorprendente, pero como decía antes, las herramientas deben de estar al servicio de la historia.

#### ¿Y en HDV?

Para proyectar en cine aún le falta calidad, pero también depende de la historia: si es una película en la línea del 'cinéma vérité', muy de calle, puede ser válido. Pero si la calidad visual es importante y utilizamos ese soporte para ahorrar dinero, ése no es el camino. El truco está en que el contenido tenga la fuerza suficiente para que no te des cuenta de las menguas técnicas. Precisamente yo tenía un proyecto de una película, que al final se truncó, para rodarla con HDV en el barrio de la Latina. La idea era 'robar' la realidad de la calle, recordando un poco a De Sicca o Rossellini.

#### ¿Eres partidario de escanear toda la película si el presupuesto lo permite?

Soy partidario de no escanear nada si no es necesario. Soy partidario de trabajar la luz, el encuadre, el laboratorio fotoquímico, etc., la fotografía, en definitiva, en rodaje y no depender de la postproducción. Porque no se puede, sino rodaría todo en 70 mm. y proyectaría las películas en 70 mm. Nos estamos olvidando de lo que es fotografía en un mundo en el que todo vale, todo es gratuito, sin premisas, sin intenciones. Nos estamos olvidando de contar historias, de la narrativa, de transmitir y compartir emociones. Y no digo que no deba de existir el cine comercial y de entretenimiento, porque considero que es necesario, pero me preocupa que cada vez haya menos sitio para el cine de autor.

**"Me siento feliz con el 1,66:1, compone muy bien, aunque por desgracia está casi en desuso. El 1,85:1 es un invento que intenta acercarse al 2,35:1 y que se queda a medias: compone fatal"**

#### Cuando te presentan un proyecto, ¿qué elementos buscas para embarcarte en él: un director, una historia, una productora...?

El guión y el director, sobre todo. Quién la produce y en qué circunstancias. Quiénes son los actores que van a dar vida a los personajes, etc. Todo va unido y es esencial, clave para el resultado final de la historia.

#### ¿Cuáles son las herramientas de trabajo en las que más te apoyas y que consideras fundamentales?

Lo más importante es el factor humano. Todas las personas que van a estar involucradas en el proceso de principio a fin. Con gente sincera, honesta y profesional sólo queda disfrutar lo que hacemos, con la seguridad de que todo está donde debe de estar.

#### En cuanto a formatos de pantalla, se advierte un crecimiento en el uso de panorámicos...

Me gusta el formato panorámico 2,35:1. Por desgracia, no siempre se usa como un lenguaje diferente, como una manera diferente de usar los encuadres para contar la historia. También me siento feliz con el 1,66:1, compone muy bien. Por desgracia está prácticamente en desuso. Todo lo contrario ocurre con el 1,85:1, el formato estándar actualmente, un invento que intenta acercarse al 2,35:1 y que se queda en medio. Compone fatal, es una pena.

EFECTOS  
VISUALES

KINESCOPIADO

ETALONAJE  
DIGITAL

TITULOS  
DE CREDITO

ASISTENCIA  
EN RODAJE

*Kincine*

C/GIBRALTAR, 25 BAJO  
46006 VALENCIA  
Tlf. 00 34 96 380 02 56  
Fax. 00 34 96 380 48 47  
info@kincine.com