

José Luis Alcaine. Una vida de arte, oficio e innovación en la dirección de fotografía.

Jose Luis Alcaine. A life of art, craft and innovation in cinematography

Dr. Guillermo López Aliaga
Dr. Vicente Javier Pérez Valero

Centro de Investigación en Artes (CíA)
Universidad Miguel Hernández de Elche, España

guillermo.lopeza@umh.es

<https://orcid.org/0000-0002-7106-7267>

vperez@umh.es

<https://orcid.org/0000-0002-6051-7760>

Resumen:

Diálogo con el célebre director de fotografía José Luis Alcaine, uno de los profesionales más laureados y respetados de la cinematografía española. Formado profesionalmente en la Escuela Oficial de Cinematografía, comienza su prolífica carrera a finales de los años sesenta, pasando a convertirse desde ese momento en el responsable de la fotografía de gran cantidad de obras clave en la historia del cine español. En sus más de ciento cincuenta películas ha trabajado a las órdenes de directores tan célebres como Vicente Aranda, Víctor Erice, Carlos Saura, Pilar Miró, Manuel Gutiérrez Aragón, Bigas Luna, Fernando Trueba o Pedro Almodóvar, entre muchos otros. Además de su espectacular trayectoria profesional en la industria cinematográfica, Alcaine es considerado uno de los mayores conocedores de esta disciplina artística por su extenso y riguroso estudio de la luz durante décadas, tanto en el campo del cine como en la pintura. Un apasionante recorrido por este oficio, la dirección de fotografía, una de las artes cinematográficas más complejas y cautivadoras, a través de las opiniones y experiencias de uno de sus principales artistas.

Abstract:

Dialogue with the famous cinematographer José Luis Alcaine, one of the most awarded and respected professionals in Spanish cinematography. Professionally trained at the Escuela Oficial de Cinematografía, he began his prolific career at the end of the 1960s, becoming from that moment onwards responsible for the photography of a large number of key works in the history of Spanish cinema. In his more than one hundred and fifty films he has worked under the orders of such famous directors as Vicente Aranda, Víctor Erice, Carlos Saura, Pilar Miró, Manuel Gutiérrez Aragón, Bigas Luna, Fernando Trueba and Pedro Almodóvar, among many others. In addition to his spectacular professional career in the film industry, Alcaine is considered one of the greatest connoisseurs of this artistic discipline due to his extensive and rigorous study of light over decades, both in the field of cinema and in painting. An exciting journey through this profession, cinematography, one of the most complex and captivating cinematographic arts, through the opinions and experiences of one of its main artists.

Palabras clave:

Fotografía; Películas; Historia; Cinematografía; José Luis Alcaine

Keywords:

Photography; Films; History; Cinematography; José Luis Alcaine

1. Introducción

José Luis Alcaine es uno de los directores de fotografía más laureados, reconocidos y respetados de nuestra cinematografía. Desde sus comienzos capturando imágenes y experimentando en un laboratorio fotográfico de Tánger, a comienzos de la década de los sesenta, ingresa en la Escuela Oficial de Cinematografía donde se forma profesionalmente y titula, empezando a colaborar en numerosos cortometrajes de jóvenes directores egresados de este mismo centro. A lo largo de su carrera ha participado en más de ciento cincuenta películas, trabajando a las órdenes de los directores/as más célebres de nuestro cine, entre los que destacan algunas personalidades insignes como Vicente Aranda, Víctor Erice, Carlos Saura, Pilar Miró, Manuel Gutiérrez Aragón, Bigas Luna, Fernando Trueba o Pedro Almodóvar, entre muchos otros.

Tras una etapa formativa y de aprendizaje en el campo del cortometraje, su primer proyecto como director de fotografía en una producción cinematográfica lo encontramos en *Javier y los invasores del espacio* (Guillermo Ziener, 1967). Desde este momento, la carrera profesional de Alcaine en la industria cinematográfica española tuvo un ascenso fulgurante, pasando a convertirse en un indiscutible referente en las producciones realizadas en esos años. Podemos encontrar incontables muestras de su arte en el manejo de la luz en gran parte de la historia del cine español a lo largo de las décadas de los setenta, ochenta, noventa y dos mil.

Durante estos años desarrolla su actividad profesional realizando la dirección de fotografía de títulos tan emblemáticos de nuestro cine como *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976), *El sur* (Víctor Erice, 1983), *Tasio* (Montxo Armendáriz, 1984), *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán Gómez, 1986), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988), *Amantes* (Vicente Aranda, 1991), *Jamón, jamón* (Bigas Luna, 1992), *La pasión turca* (Vicente Aranda, 1994), *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004), *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006), *Los amantes pasajeros* (Pedro Almodóvar, 2013), *La reina*

de España (Fernando Trueba, 2016) o *Madres paralelas* (Pedro Almodóvar, 2021), entre muchos otros.

En cuanto a los reconocimientos y premios obtenidos a lo largo de su prolífica carrera, ha estado dieciséis veces nominado al Premio Goya a la Mejor Dirección de Fotografía, galardón que ha conseguido en cinco ocasiones (*El sueño del mono loco* (Fernando Trueba, 1989), *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1992), *El pájaro de la felicidad* (Pilar Miró, 1993), *El caballero Don Quijote* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2002) y *Las 13 rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007)). Asimismo, ha sido condecorado con distinguidos galardones como el Premio Nacional de Cinematografía (1989), Premio de la Academia Europea a la mejor Fotografía (2006), Medalla de Oro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (2011) y la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2017).



Imagen 1. José Luis Alcaine durante la realización de la entrevista.
Fuente: elaboración propia

Defensor incondicional de la credibilidad y verosimilitud en la utilización de la luz en la construcción fílmica, José Luis Alcaine es el ejemplo perfecto de fusión entre el arte –desde la investigación hasta su propia obra–, la experiencia y la profesionalidad que ha cultivado durante décadas, y la

continua búsqueda e innovación en los recursos y herramientas en la dirección de fotografía cinematográfica.

Durante un diálogo de tres horas, Alcaine compartió con nosotros un viaje por su dilatada trayectoria en la industria, relatando experiencias y anécdotas de la creación de algunos de los más importantes títulos en la historia del cine español, así como sus teorías y conocimientos sobre una disciplina artística fundamental en la creación de cualquier obra cinematográfica, la dirección de fotografía.

2. Los inicios en el cine.

¿Recuerdas cuál fue la primera vez que tuviste contacto con el cine, no todavía como profesional, sino a nivel personal? ¿Cuál es tu primer recuerdo?

Recuerdo sobre todo las charlas de cine con mi padre. Él pertenecía todavía a la cultura oral, había nacido en 1909 y su cultura no era, como la que conocemos ahora, sobre imágenes. Pero sí era un gran aficionado al cine y en cada comida que hacíamos en casa contaba una película. Ese fue mi primer contacto con el cine: las películas contadas oralmente a través de la visión de mi padre. Y lo que es curioso es que después, con el tiempo, yo pude ver las películas que entusiasmaban a mi padre y eran exactamente igual que él me las había contado. Él había conseguido una cosa muy difícil, transmitir fielmente de forma oral la imagen de películas como *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931), de forma que ante de verla ya la conocía y resultó ser tal cual él me la había descrito.



Imagen 2. El actor Peter Lorre en *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1921).
Fuente: https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=875960

¿Cuál fue la primera película que viste? ¿Recuerdas qué sentiste?

Al ser mi padre un entusiasta del cine, conseguía películas en 16 mm para proyectarlas en casa para mi hermano y para mí, por lo que me crié con el cine de Charles Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd, básicamente. Es un cine que está poco estudiado desde el punto de vista creativo, porque parece que las escuelas de cine huyen de estudiar a estos maestros del cine cómico, que eran magníficos y contaban historias en imágenes perfectamente.

¿Cuáles podría considerarse que son tus influencias o referencias en el campo cinematográfico?

Principalmente mis influencias vienen del cine de los años en los que uno se crió, básicamente en blanco y negro, el color fue posterior. Fue lo mismo que me ocurrió como director de fotografía, que primero realicé tres películas en blanco y negro y después pasé al color para no volver más al blanco y negro, más que nada porque la industria tampoco volvió. Curiosamente ahora se vuelve a revalorizar el cine en blanco y negro. Pero a nivel de espectador, como a cualquier chico de mi edad, las películas que realmente me entusiasmaban eran las películas del oeste. Pero, al mismo tiempo, hay que tener en cuenta

que las películas del oeste, que ahora están un poco dejadas de lado, entusiasman a muchísima audiencia.

¿En qué momento descubriste la dirección de fotografía como profesión? ¿Fue a la vez que el cine o posterior?

Fue un poco posterior, pero casi a la vez que el cine. Todo eso se lo debo también a mi padre, que era un gran aficionado a la fotografía, compraba muchos libros de fotografía. La historia de mi padre es sorprendente, porque ni siquiera terminó primero de primaria, pero de repente descubrió los libros y vivía para los libros, ya fueran de fotografía, ajedrez o radiestesias. Yo estaba encantado porque leía todos esos libros, me empapaba de ellos y de las cosas interesantes que contenían. Existe un libro español en dos tomos titulado *Una historia del cine*, escrito por Ángel Zúñiga en 1948, que era un crítico de cine y corresponsal de La Vanguardia en EEUU, que trataba el cine hasta 1948. Ese fue uno de los libros que compró mi padre. Estaba ilustrado con muchas fotografías y contaba cómo eran las películas y cómo se hacían. Me gustaba tanto que me lo leía repetidamente, tal y como hacen los chicos jóvenes, me empapé completamente de él. Es algo que transmito en las *masterclass* que imparto con frecuencia: No minusvaloréis la cultura cinematográfica del cine pasado, tanto del cine mudo como del cine de los años treinta o cuarenta que ahora parecen lejanos, porque es un gran cine y puede dar pie a muchas formas de hacer cine. Y creo que es necesario tener esto en cuenta porque, además, mi gran diferencia con otros directores de fotografía es mi cultura cinematográfica. Si me llama Brian de Palma o Almodóvar yo puedo hablar de cine con ellos de tú a tú, estando ellos enterados de todas estas cosas. Tanto es así que Pedro Almodóvar dice de mí que soy un erudito, no solo un director de fotografía (que es un decir) pero esto es muy necesario para que nos abramos paso en esta profesión, que es muy técnica y de cultura [cinematográfica], también. Porque hay una tendencia en las nuevas generaciones a creer que solamente es la técnica, pero no, hay una gran proporción de cultura.

3. Fundamentos culturales, técnicos y artísticos de su fotografía.

¿Podrías decirnos qué directores de fotografía actuales se acercan a tu forma de trabajar?

Es posible que ahora los directores de fotografía actuales se acerquen más a mi forma de trabajar, pero hasta ahora ninguno lo había hecho. Las generaciones que se han venido sucediendo estudian el cine, no es mi caso, yo hace ya muchos años que estudio la pintura. Me interesa más la pintura que el cine, y eso tiene una influencia notoria en mi trabajo y me aleja del resto de directores de fotografía, los cuales están muchas veces más pendientes de la última película que se ha hecho de tal o cual forma. Esto me parece bien, pero yo no concibo estar pendiente de la última película para hacerla de la misma forma, se preste o no se preste al tema, pero es lo que se lleva ahora. No lo concibo para nada, cada película debe tener su concepto de imagen sin dejarse influenciar por la moda estilística de ese momento. Esto tiene que ver más con el mundo de la publicidad, porque tienen que romper y hacer cosas distintas, pero nosotros no estamos en eso, para nada.

¿Qué le debe la dirección de fotografía (y el cine) al arte, en general, y a la pintura en particular?

El cine le debe todo al arte y a la pintura. Yo parto de una idea que se debe asumir, pero no se dice prácticamente nunca: la pintura, desde el principio, es cine. Desde las pinturas de las cuevas de Altamira a toda la historia de la pintura, lo que se nos trata de contar son historias desde la imagen, que es lo que está haciendo el cine. Lo único que ha aportado este último, distinto a la pintura, es el sonido ya que ha habido creaciones en películas que no se hubieran podido concebir sin un cierto tipo de sonido, elemento que es completamente nuevo. Pero en imagen, la pintura siempre ha sido una especie de cine o el cine una especie de pintura, que dura una hora y media o dos horas y que es cambiante, pero viene todo del mismo lugar, de contar con imágenes.

Yo siempre he pensado que no estaría mal que en las escuelas, en primaria y secundaria, hubiese una asignación destinada a la imagen, que tratase sobre la pintura, la cultura, la televisión, la publicidad, el cine, todo lo que

comprende la imagen, para que los estudiantes aprendiesen a usarla y analizarla, porque ahora mismo se centran en la escritura y en la literatura y lo que realmente hacen los jóvenes sin cesar a través de los dispositivos móviles, no nos engañemos, es la comunicación a través de imágenes. Por supuesto, no es cuestión de dejar de enseñar la escritura y la literatura, pero también incluir la imagen.

Con toda tu experiencia atesorada a lo largo de los años, ¿ha habido un cambio en los procesos de preproducción entre tus primeros años y hoy en día? ¿Se preparan mejor las películas? ¿Hay más recursos?

Hay más recursos, pero no es que se preparen mejor o peor, son conceptos distintos. Anteriormente casi no se preparaban las películas, pero estábamos encima por *motu proprio*. Yo he terminado películas un sábado y he empezado otras un lunes, por ejemplo, y la localización se había hecho el domingo anterior, porque las productoras se negaban a pagar dinero por preparar las películas. Se adaptaba la preproducción a los días libres que tuviera la semana anterior, así que se podía localizar o ir a ver los decorados un domingo. La verdad es que esto no ocurre hoy en día, hay una previsión y tiempo de preparación más amplia, no llega a ser, evidentemente, el del cine norteamericano, pero es un tiempo mayor que en mis primeros años.

De tu filmografía, ¿qué película sintetiza con mayor fidelidad tu concepción de arte en el cine?

Si hablamos de arte, cada película tiene un concepto distinto y, por lo tanto, se apunta a una visión del arte distinta: No se puede decir que esta es mejor o peor. El concepto de hacer una película como *¿Quién puede matar a un niño?*, o la última de Almodóvar, *Madres paralelas*, no tienen absolutamente casi nada que ver. O *Belle Époque* y una película como *El Sur*, no tienen aparentemente nada que ver. Pero sí tienen que ver en un concepto generalizado de mi cine. Yo trataba de concebir la fotografía, desde el principio de mi carrera, aunque me costaba mucho trabajo, para que no hubiera casi sombras. Sin embargo, en la fotografía que se hacía hasta un cierto momento

en el cine, había siempre sombras y, además muy definidas, porque los aparatos estaban provistos de lentes *fresnel*, una lente lupa que sirve para dirigir mejor la luz, haciéndola muy puntiforme y creando sombras muy definidas en las paredes, cosa que me parecía horrible porque eso no existía en la realidad. Pero la gente lo aceptaba porque era blanco y negro. Y eso fue lo que hizo que, para los directores de fotografía, costase tanto trabajo el paso del blanco y negro al color. La fotografía en blanco y negro provenía del teatro y estaba creada por aparatos puestos encima del decorado, colgando, dirigidos hacia el decorado y los actores, haciendo que cada aparato iluminase un elemento, una mesita, un sillón al fondo, etc., y eso creaba, para mí, una especie de falsedad lumínica. Pero como era blanco y negro, que no existe en la realidad, el público aceptaba esa luz tan extraña, porque consideraban que era la luz del blanco y negro y subconscientemente era otra dimensión, otro mundo. Por eso los pasábamos tan bien viendo películas en blanco y negro. Nunca ha habido tantos espectadores como en la época del blanco y negro, jamás en la historia de la imagen. ¿Por qué? Porque de alguna manera era una forma de ver otro mundo que no veían a su alrededor. Tanto es así que ese mundo dio origen, por cierto, al *Surrealismo*, porque este no existiría como arte si no hubieran aparecido las películas de blanco y negro, permitiendo al mundo creativo empaparse de ellas, el mundo que creó el *Surrealismo*.

4. Cambios técnicos en la dirección de fotografía.

En cuanto al apartado técnico, a lo largo de tu carrera has rodado con película y en formato digital. ¿Cómo has vivido el proceso de trabajo en cada uno de estos sistemas y la evolución de uno a otro?

Ahí nos metemos en tiempos pasados y tenemos que hablar de la película, tenemos que hablar de las proyecciones, que eran generalmente muy malas. Ahora que las películas antiguas se remasterizan y se ven en las plataformas, están bastante bien, correctamente positivadas, con buen contraste y densidad, pero eso era raro de ver. Porque cuando yo empecé a hacer cine, de cada película se tiraban cinco copias, que recorrían toda España durante cinco años. Imagina lo que podía ser una copia en celuloide proyectada durante cinco años en diferentes cines del país, quedaba hecha una porquería. A partir

del estreno en las salas de Madrid y Barcelona, comenzaba la decadencia de las películas, empezaban a estar en mal estado, faltaban fotogramas o se rayaban, cosa que no ocurre ahora. Pero, aparte de eso, de estas cinco copias, técnicamente ninguna productora tenía el control sobre esas películas, a excepción del laboratorio, por lo que una copia podía salir verde, otra ligeramente desenfocada, porque no contactaba bien, y eso pasaba a la proyección. Esto era un suplicio. En cuanto salías de Madrid e ibas a un cine de verano a la costa, la película estaba completamente destrozada, y eso, por suerte, no ocurre ahora, porque se han tenido que renovar todos los cines con proyectores digitales, con buena calidad, por lo que la diferencia entre ver la película donde hayas hecho la posproducción, y verla en cualquier cine digital, es mínima, no hay apenas diferencia. Por lo tanto, creo que el digital, en ese aspecto, ha ganado ampliamente al sistema de celuloide. Evidentemente, cuando ibas a Cannes, que estaba todo controladísimo, y se llevaba una copia excelente bajo el brazo, la proyección era muy buena. Aún así, en los grandes estrenos de Madrid, la proyección podía ser muy mala por una razón muy simple. Los cines no tenían renovados sus proyectores, no renovaban sus pantallas, a veces grises y llenas de polvo y podían estar mal concebidos, como el Capitol, que proyectaba con dos proyectores porque no tenían la capacidad suficiente para una sola bobina. Tenían dos proyectores sincronizados, de forma automática o a mano. Pero, aparte de esto, el exhibidor le decía al proyccionista que nada de poner la lámpara a 220 voltios, mejor a 150 o 160 voltios, porque de esta manera se ahorraban una cantidad de lámparas importante ya que, con ese voltaje reducido, podían durar casi eternamente. Y una lámpara podía costar muy cara.

Ya hablando del trabajo en rodaje, ¿qué ventajas o inconvenientes aporta el formato digital?

Yo me incorporé al formato digital en 2008 en la serie *Doctor Mateo* (César Rodríguez Blanco, Ángeles Reiné, Jaime Botella, Enric Folch, Manuel Tera, Álvaro Fernández Armero, Joaquín Mazón, 2009), con unas cámaras digitales de primera generación, no muy buenas, pero para cine lo hice posteriormente con la Arri Alexa, una cámara estupenda que igualaba casi al celuloide, había

muy poca diferencia. Ahora, las cámaras Arri, Sony o Red, empiezan a ser realmente estupendas, y son más cómodas de manejar que la película. Ten en cuenta que las películas en las que trabajo actualmente, desde hace dos años o tres, desde *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar, 2019), trabajo las películas *in situ* en el momento en el que estoy rodando. La película sale etalonada de mis manos y solo son necesarios tres o cuatro días de postproducción para igualar algún detalle que se haya quedado. Ya no se necesitan esas tres o cuatro semanas, por lo menos, que necesita la postproducción digital normal. Pero aparte de esto, como yo no llevo la cámara, estoy constantemente en el monitor principal (el mío, porque el director tiene su monitor y ve la película por otro lado) trabajando en la imagen por lo que, al acabar de rodar el plano, este ya sale perfecto para proyectar el día del estreno, ya no necesita ninguna corrección y se puede montar. Tanto es así que, *Madres paralelas* (2021) la acabamos de rodar un jueves, a eso de las siete de la tarde, y el viernes a la misma hora Pedro Almodóvar tenía su película montada y completamente etalonada para poder pasarla en pantalla. Le faltaba la sección de sonido, pero la sección de imagen estaba terminada.



Imagen 3. Las actrices Penélope Cruz y Milena Smit en *Madres Paralelas* (Pedro Almodóvar, 2021)

¿Cómo se realizaba el proceso de etalonaje químico y qué se podía modificar con respecto a la imagen tomada?

Había realmente muy pocas posibilidades de cambio, porque, al fin y al cabo, lo único que se podía hacer era aclarar u oscurecer la imagen, es decir, dar más o menos luz y, por otro lado, dar más o menos color, azul o naranja. Es con lo que se jugaba, no había más. Pero en el momento en el que empecé a hacer películas de color un poco más seriamente, empezó en algunos sitios, y yo lo hice bastante, a pre-velar el negativo, lo cual le daba una cierta densidad a la película que podía ser de gris, para que se impresionara sobre ese gris, como un fondo de pintura. Conseguí muy buenos resultados, pero era bastante arriesgado porque había que pasar la película dos veces por los mecanismos de la cámara. Había que tener una cámara solo para velar la película con una cartulina gris o de un color determinado, como hice en alguna película con una de color sanguina para dar un tono rojizo a la película, como utilizan los pintores en ocasiones. O, como en *Retrato de familia* (Antonio Giménez Rico, 1976) utilizar un tono más bien frío, azul, porque era un tema de una familia en la Guerra Civil y le daba una pátina azulada, incluidas las sombras. En ese momento, en España, esta técnica solo la aplicaba yo. El laboratorio se negaba a hacerlo. Una vez se ofrecieron a hacerlo y metieron la pata, lo hicieron fatal porque no sabían cómo hacerlo y sentían que me estaba metiendo en su terreno.

¿Qué fuentes de iluminación se utilizaban en los 70 y 80 y qué diferencia existe con las actuales?

Se utilizaba mucho la luz dirigida con *fresnels* y también los cuarzos, una fuente de luz bastante potente, pero su pérdida de energía en calor es brutal, casi el noventa y cinco por ciento de la lámpara, y provocaba que quemaran las gelatinas constantemente, con lo que representaba mucho gasto. Yo estaba tratando de encontrar otra fuente de luz y se me ocurrió que podían ser los fluorescentes, que en ese momento no se empleaban en cine para nada. Empecé a utilizarlos en una película de Jaime Camino, en Barcelona. Tenía que poner una luz encima de una mesa que tenía su complicación, pero realmente era una luz de fluorescente, y fuimos el *gaffer* y yo a una ferretería

a buscarlas. Lo que nos costó trabajo (no ese día que lo hicimos todo con fluorescente) fue igualar el color con respecto a las otras luces, por lo que tuvimos que utilizar filtros para igualar. Después hubo una búsqueda para encontrar fluorescentes a 3200k o a 5600k. Finalmente encontramos los Lumilux de Oxram. A partir de ahí comencé a utilizar los fluorescentes en mi trabajo, aunque muchos me decían que era de locos, pero tenían dos enormes ventajas. La primera es que, comparado con los cuarzos, los fluorescentes no daban calor. Los actores estaban encantados. La segunda es que, al tratarse de una luz amplia (que yo siempre buscaba), esta molestaba menos a los ojos de los actores que un aparato dirigido. En lo sucesivo me acostumbé a trabajar con fluorescentes y, en esa época en la que trabajaba más fuera de España que aquí, no encontraba fluorescentes fuera, así que tenía que ir a Francia, Italia y Estados Unidos con un baúl lleno de fluorescentes. Después, la gente fue aprendiendo y apareció KinoFlo, como cinco o seis años después de que yo los introdujese (habían estudiado mis películas). Ahora los fluorescentes forman parte de lo que se llama *package* del cine. Todo el mundo lleva fluorescentes porque tienen multitud de aplicaciones. Ya es una luz muy usual en el cine. Otras ventajas que tenían los fluorescentes es que, con respecto a otras fuentes de iluminación, se podía *dimme*ar con un sistema que mis *gaffers* y yo ideamos, y la luz no "sufría" cambios de luz ninguno, conservaba todas sus propiedades, mientras que, a un cuarzo, si le metes una resistencia, puedes bajar o subir, pero cambia su temperatura. También cabe destacar que los fluorescentes que nosotros utilizábamos no tenían "flickeo", como sí los HMI, lo que era una ventaja a la hora de seleccionar la obturación en cámara. Hoy en día todas esas ventajas las tienen las fuentes led, añadiendo, además, que se puede variar la temperatura de color y que se pueden controlar con el teléfono, ¡es la repera!

5. José Luis Alcaine: una visión, una actitud.

Entrando en concreto en alguna de tus películas, ¿que significó para ti ganar el Goya por *El sueño del mono loco* de Fernando Trueba?

Me sorprendió un poco porque no era una película para premios (aunque no hay ninguna película pensada para premios). No me parecía una fotografía muy extraordinaria, pero gustó mucho. Yo no soy muy partidario de la fotografía de películas de género porque, generalmente, consiste en una fotografía prevista por el espectador, sabe que cuando ve oscuridades o sube la música de modo amenazante (no solo entra la luz), va a ocurrir algo y eso no me hace gracia. Por eso, en las películas de más o menos género que he hecho como *¿Quién puede matar a un niño?*, *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *Intruso* (Vicente Aranda, 1993) o por la que me preguntas, *El sueño del mono loco*, que son películas con una tensión dramática fuerte, trato de huir completamente de la fotografía de las películas de género. No quiero que se prevea lo que puede pasar, solo mostrar una fotografía normal y que, de repente, ocurra lo imprevisto y que sorprenda. Para mí, creo que tiene su valor, aunque la fotografía de género tiene su valor y su público, y si tiene espectadores es bueno siempre, pero eso pertenece a lo que espera el espectador y para eso va al cine. Pues bien, hay que dárselo.



Imagen 4. Jeff Goldblum y Liza Walker en *El sueño del mono loco* (Fernando Trueba, 1989).

Mirando hacia atrás sobre tu trayectoria, ¿estás satisfecho con tu trabajo? ¿has disfrutado de él?

Sí, evidentemente. ¡Si no, no estaría aquí a esta edad! Date cuenta que, de mi generación y de la generación anterior, ya no queda nadie trabajando, porque pienso que no disfrutaban bastante lo que estaban haciendo. Yo disfruto muchísimo. Se me ha preguntado alguna vez, hasta para terminar alguna película porque el director no podía, si quería asumir el papel de director y no he querido nunca porque lo paso bien en el rodaje, disfruto el rodaje. Un director hace una película cada año o dos años, y yo puedo hacer tres, cuatro, incluso cinco películas al año y he estado disfrutando de lo lindo rodando constantemente, y eso es muy difícil hacerlo como director. Por encima de todo, tienes que aprender a disfrutar de lo que estás haciendo.

Referencias bibliográficas

International Movie Data Base. (s.f.) Filmografía José Luis Alcaine.
<https://www.imdb.com/name/nm0003900/>

Internet Encyclopedia of Cinematographers. (s.f.) José Luis Alcaine AEC.
<http://www.cinematographers.nl/PaginasDoPh/alcaine.htm>

Llinás, F. (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca española / Instituto de Cinematografía y de las artes Visuales / Ministerio de Cultura.

Ramírez, A. (enero, 23, 2022) "José Luis Alcaine, leyenda del cine español: 'Las películas ya no dejan huella'"
https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/premios-goya/2022-01-23/entrevista-jose-luis-alcaine-cine-huerfano_3362249/

RTVE. Días de cine. (s.f.) Entrevista completa con José Luis Alcaine.
<https://www.rtve.es/play/videos/dias-de-cine/entrevista-completa-con-jose-luis-alcaine/6267438/>