



CRIATURAS, FANTASÍA Y EFECTOS ESPECIALES CINEMATOGRAFÍCOS

ENTREVISTA A MARÍA LUISA PINO

GUILLERMO LÓPEZ ALIAGA

Y

FRAN MATEU

1. INICIOS Y TRAYECTORIA PROFESIONAL

G. López Aliaga y F. Mateu: ¿Cómo accedió al mundo del cine?

M. L. Pino: Mi padre trabajaba en los estudios CEA¹ de aquí de Madrid, en la calle Arturo Soria, y bueno, no he nacido allí, pero casi; desde que era pequeña iba y recogía las flores del jardín. Luego, cuando ya iba al colegio, pasaba por delante del estudio, porque el colegio estaba dos calles más abajo. Mi padre fue ubicando allí a parte de mi familia. Entonces, ¿cómo llegué allí? Pues porque no quería estudiar. Yo a los 16 años dije que ya no quería estudiar, y como tenía primos allí, concretamente una prima que estaba en montaje, pues pensé que yo también quería dedicarme al montaje, pero no tenía ni idea de lo que era. Aunque lo que sí sabía es que el montaje estaba un poco apartado del frenesí de los rodajes; y mi padre nunca, tanto a mi hermana como a mí (mi hermana también estuvo montaje) hubiera intentado que estuviéramos en otro departamento que no estuviera un poco alejado del mundo del cine. Los montajes estaban en los estudios de cine, pero no íbamos a los rodajes. Sí, tenía amigos montadores y mi padre habló con ellos. Mi hermana empezó antes y de aprendiz. Así fue como empezamos. Yo creo que estuve como un año y pico aprendiendo. No quiere decir que aprendas en un año y pico, pero digamos que sin cobrar nada y dando las gracias porque te dejaran estar en montaje; mirando cómo pasaba la película por la moviola y poniendo numeritos con tinta china en el final de la película. Los numeritos eran el número de la claqueta e iban del uno al infinito; y si se cortaban los trozos que no valían sabías dónde encontrarlos por la numeración. Lo que hacíamos primero era eso. Así accedí al mundo del montaje. Mi padre estaba en decoración, era dibujante, y bueno, así es como empecé.

G. López Aliaga y F. Mateu: Usted estuvo en la disciplina del montaje cinematográfico hasta finales de los ochenta; pero a principios de aquella

¹ Siglas de “Cinematografía Española Americana”, tratándose de unos estudios que estuvieron situados en Ciudad Lineal (Madrid) desde 1932 hasta 1966.

misma década inició su andadura en el área de los efectos especiales de maquillaje. ¿Qué le llevó a dar ese paso en dos parcelas tan aparentemente inconexas?

M. L. Pino: Yo ayudaba a mi padre haciendo títulos cuando estos eran urgentes. Él los dibujaba y se los llevaba a casa (a lo mejor algún fin de semana), hacía el esbozo de cada letra y yo el “relleno” con tinta china. Entonces tendría 12 o 13 años, pero el mundo de los efectos especiales no tuvo nada que ver con esto. Fue cuando empecé a hacer películas de habla inglesa y conocí a mi ex-marido (Colin Arthur), en una película en Almería, y él estaba en el mundo de los efectos especiales y maquillaje. Fue en el western

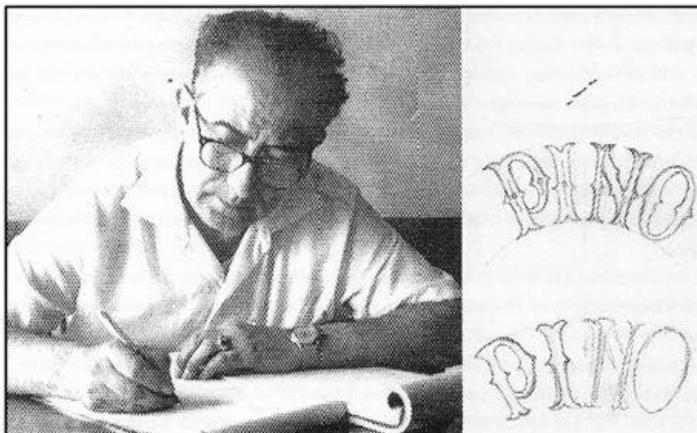


Imagen 1. José Pino dibujando letras.

Fuente: María Luisa Pino

Charley-One-Eye (Don Chaffey, 1973), donde yo estaba en montaje y él en maquillaje y efectos especiales. Era un compañero más, pero luego lo volví a encontrar en alguna película de Ray Harryhausen, donde cada uno seguía en su departamento y coincidíamos por los pasillos o a la hora de comer. Con el tiempo, pues nos veíamos de vez en cuando en películas, un día me dijo que me fuera a México a un rodaje, pero le dije que yo no podía irme allí, ya que era española, mis padres conservadores, y no podía irme así como así. Por aquel entonces, ya habíamos salido bastante, así que le dije que, si quería que fuera a México, nos teníamos que casar. A mí me daba igual casarme que no. Sinceramente, nunca he tenido esa idea de muchas chicas de aquella época, de que el futuro era casarse. Pero veía que casándome podía salir y hacer lo que quisiera. Y fue así cómo empecé en los efectos especiales, o cómo empecé a cabalgar entre el maquillaje, los efectos especiales y el montaje. Si me salía alguna película estando ya casada, y me interesaba trabajar en ella, regresaba a España. Si no, iba con Colin. Y bueno, empezamos a entrelazar; y, de pronto, un día me di cuenta de que, si seguía en montaje, pues ambos íbamos a estar muy poco juntos, ya que él era muy internacional y yo medianamente internacional. De no haber dejado el montaje, no hubiéramos estado nunca juntos. Entonces empecé otra vez a aprender desde abajo. Igual que aprendí de montaje, empecé... no a llevar cafés (siempre decimos en el cine “empecé llevando cafés”, pero no los llevas), sino ayudando para ver qué se necesita, etc. En efectos especiales, por tanto, empecé igual.

G. López Aliaga y F. Mateu: ¿En qué consisten exactamente los efectos especiales de maquillaje y en qué se diferencian respecto al maquillaje más tradicional?

M. L. Pino: De maquillaje tradicional no he hecho nada, o prácticamente nada; y los efectos especiales de maquillaje vienen a ser, sobre todo, lo que hay que desfigurar. Es decir, poner guapo a alguien no son efectos especiales, pero ponerle feo o viejo sí que lo son. Lo que yo conozco, o lo que he visto más, ha sido a partir de la escultura. Tienes que hacer algo en alguien, convertirlo en un monstruo o en un animal, y tiene que ser a partir de la escultura. Se modela en barro aquello que se tenga que hacer; si es para una persona, hay que tomarle medidas, hacer un molde de su cara, de su cabeza, de su cuerpo, etc. Sobre eso, tenemos que modelar la transformación y, sobre esta, se vuelve a hacer otro molde y se sacan los positivos con dicha transformación en *foam rubber*, que es un látex especial (aunque ahora debe haber otros, porque yo lo dejé hace

tiempo). Es un látex muy mórbido, y para añadir en una cara, por ejemplo, es lo que se usaba, a partir de esto, en el exterior de la cara o lo que fuere, tendremos la escultura que se hizo previamente.

G. López Aliaga y F. Mateu: ¿Cuál es su parte favorita de los efectos especiales de maquillaje?

M. L. Pino: Mi parte favorita es la escultura. Yo en cine no he hecho escultura, pero sí que he ayudado. De hecho, Colin, mi ex, realmente llegó al mundo del cine porque era escultor. Cuando se hacen películas grandes, donde se necesita mucha gente, se “tira” mucho de los escultores, que son los que modelan.

G. López Aliaga y F. Mateu: A la hora de elegir entre replicar algo real, como una parte del cuerpo humano, o crear una criatura fantástica, ¿usted qué prefiere?

M. L. Pino: Nunca tuvimos que recrear un cuerpo humano. Se hace un molde de una persona y ya está hecho. Crear es cuando tienes que modelar para hacer la apariencia que nos piden, y esto es más divertido, lo prefiero, sin duda. La terminación de la criatura fantástica lleva mucho más trabajo, pintar, añadir pelo, en fin... Todo ese tipo de cosas.

G. López Aliaga y F. Mateu: ¿Qué equipo técnico se necesita para trabajar en una película con efectos especiales de maquillaje de todo tipo (criaturas, animatrónicas, prótesis, casquería, etc.)?

M. L. Pino: Siempre tengo que poner de ejemplo *La historia interminable* (Wolfgang Petersen, 1984). Es la película donde he visto más técnicos dedicados a los efectos especiales. Solo en nuestro departamento (efectos especiales, animatrónicas, etc.) ya éramos alrededor de 30 personas, más o menos. Además de escultores, había un señor que solo hacía ojos, porque teníamos ojos de todos los tamaños: desde muy pequeños hasta los más grandes, que eran para el dragón Fújur, que aquí en España se llamó Fújur. Y este señor era tornero y no había hecho nunca cine, pero lo necesitamos porque los ojos los hacíamos acrílicos, algunos los hacíamos con líquido y hacíamos moldes; y otros los hacía él partiendo de bloques acrílicos que comprábamos y torneaba. Y este señor solo hacía eso. También había dos pintores, pero pintores de cuadros, y lo único que hacían era pintar los ojos de todas las criaturas; y los pintaban de dentro afuera, siempre por el revés y con todo tipo de pinceladas. Estos dos chicos, que eran alemanes, se pasaban todo el día haciendo eso. También estaban aquellos que hacían los moldes de escayola, es decir, los escayolistas. Nosotros nos llevamos a un español, que era muy bueno y que habíamos conocido en alguna película (no recuerdo en cuál, tal vez en *Conan, el Bárbaro*, que es anterior). Aparte, había otros seis o siete escayolistas, porque hacíamos muchos moldes. Por ejemplo, el cuerpo de Fújur medía entre 10 y 12 metros, y a cada parte del cuerpo le tuvimos que hacer un molde para después hacer la réplica en *foam rubber*, por lo que los escayolistas estaban todo el día haciendo moldes (y yo me ocupaba después del *foam rubber*). El pelo de Fújur era de mohair y se compraba en madejas grandes, y después lo teníamos que teñir de color blanco rosáceo. Para eso, teníamos una zona



Imagen 2. María Luisa Pino sobre el dragón Fújur.

Fuente: María Luisa Pino

del estudio donde estaban dos o tres personas tiñendo mohair todo el día y colgándolo de unas cuerdas para su secado. A mí me recordaba un poco algunas calles del Marruecos que conocí hace mucho, todo lleno de madejas, etc. Yo estuve en *La historia interminable* dos meses dibujando escamas que iban a ser para Fújur. Las escamas del cuerpo eran de diferentes tamaños. Estaba con otra chica haciendo eso; las dibujábamos en seda, luego les poníamos una especie de goma para que tuvieran un poco de consistencia, las pegábamos y las pintábamos. ¿Qué pasó? Que el primer director que hubo para *La historia interminable* no gustaba y decidieron que había que cambiarlo. Y de la noche a la mañana, este hombre desapareció. Cuando llegó el nuevo director, Wolfgang Petersen, vio las escamas y dijo que no las quería, que las quería como son actualmente, es decir, PVC pintado a mano. En fin, otro tipo de escamas. Y esos dos meses de trabajo se fueron a la porra. Afortunadamente, Petersen solo cambió eso. La cabeza de “perro” de Fújur ya estaba modelada y aprobada por el anterior director, pero cuando supimos que venía el director nuevo y podía desechar el trabajo de dos meses, Colin decidió dar la escultura por terminada y le hizo el molde de escayola el día antes de que apareciera Petersen. Con el molde no sabes lo que hay debajo, y así se ocultó lo que ya estaba hecho de Fújur, para que el nuevo director no lo viera y no pudiera decir que no le valía. Petersen, era un director que sabía lo que se traía entre manos, llegó y le dijeron que aquel era el dragón; pero no lo vio porque estaba cubierto con una masa de escayola, y dijo: “Vale, vale...”, y siguió caminando.

G. López Aliaga y F. Mateu: ¿Recuerda algún proyecto cuyo resultado no haya tenido nada que ver con los diseños propuestos?

M. L. Pino: En el departamento de arte de *La historia interminable*, precisamente, había unos cuatro o cinco dibujantes importantes. Hacían dibujos que todas las semanas nos enviaban. Al principio, Fújur era un dragón chino, el Comepiedras... todavía conservo los *storyboards* y no se parece en nada, ya que no se definía el personaje. Era roca, pero con los ojos no se le veía prácticamente, y con un fondo de rocas no se le hubiera visto. ¿Esto qué quiere decir? Que cuando llega el momento de hacer los personajes, aunque el dibujo sea muy bonito hay muchas cosas que no van a funcionar. En el caso de Fújur, los fines de semana se reunían las grandes cabezas de la película, que eran cinco o seis (departamento de arte, producción, nuestro departamento, etc.), y el director de arte y Colin decidieron que un dragón chino no era identificable para una película que querían que les gustara a los niños. En aquella época se pensaba así, hoy no lo sé. Entonces, ambos pensaron en algo que se pareciera a un perro, porque la mayoría de los niños tienen perro, han tenido perro o saben lo que es un perro. Y por eso, todo el mundo lo llama el “dragón perro”, y es que, efectivamente, la idea era que pareciera un perro; y, de hecho, las fotos que teníamos en rodaje eran algunas del director de arte, que llevó a su perro también, aunque no hacía falta copiarlo (todo el mundo ve que es un perro). Por ello, Fújur no tenía nada que ver con los primeros diseños del dragón chino. Luego hay

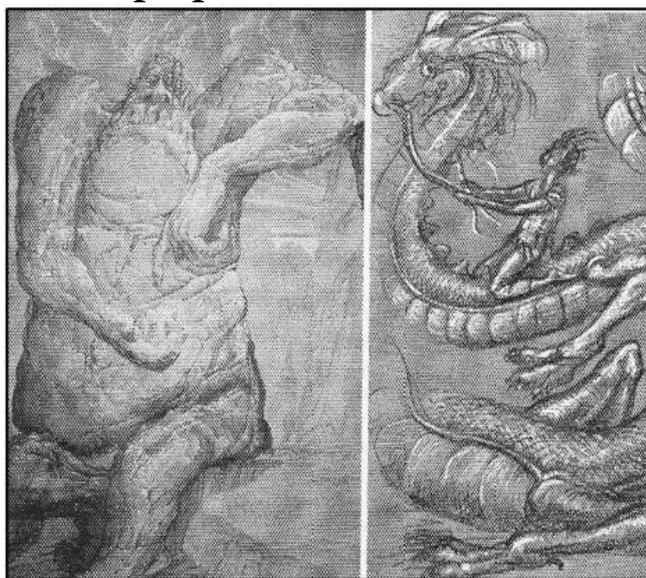


Imagen 3. Boceto del departamento de arte para el Comepiedras y el dragón Fújur. Fuente: María Luisa

otros motivos, ya que una cosa es el dibujo y otra es cuando tiene que ir una persona dentro, o tiene que moverse y tiene las tres dimensiones. Con esta misma película, también había que hacer personajes que queríamos que los niños entendieran. Hicimos el molde a varias personas, y sobre estos se modeló en barro el personaje. Gente del equipo que tenía niños pequeños los llevaron un domingo al estudio, como si los llevaran a un parque de atracciones, a que vieran lo que habíamos hecho (aún en barro, sin terminar). Entonces, votaron los niños lo que más les gustó y es lo que se hizo. A fin de cuentas, era una película que iba a ser para ellos.

G. López Aliaga y F. Mateu: De entre todas las películas en las que ha trabajado en efectos especiales, ¿hay alguna de la que guarde un mejor recuerdo respecto a todas las demás, al margen del resultado final?

M. L. Pino: En efectos especiales hicimos *Haunts of the Old Country* (Keith Melton, 1993) en Escocia, en el castillo donde ruedan las películas de Harry Potter. Había un niño al que convertimos en perro, había una bruja... y cosas así. La película era un cuento que se hizo para un parque de atracciones de Estados Unidos. Lo que más me gustó era cómo nos llevábamos todos. En el rodaje éramos “todos a una, como Fuenteovejuna”. Es algo que también comento en mi libro.² Todo el mundo ayudaba. En efectos especiales, la cámara tiene que estar contigo porque hay muchas cosas que no puedes ocultar, pero la cámara sí que puede (con una sombra, etc.). Cuando algo no se puede arreglar ni en maquillaje, desde la cámara es importantísimo que te digan: “No te preocupes”. Eso pasaba en esta película. Había problemas, porque había que hacer cosas muy difíciles, y en aquella época no se podía borrar con el ordenador, pero desde cámara siempre ayudaban. Los españoles no nos ayudamos. Cada departamento es su reino, por lo menos cuando yo trabajaba, y no atiende a otros problemas. En *Haunts of the Old Country*, con equipo inglés y americano, todos nos ayudábamos; pero los españoles tenemos otra manera de ser, somos muy individualistas. El mundo del cine es una orquesta: hay un director y todos tienen su momento de gloria, pero todos tienen que estar unidos, y si no están unidos, mal rollo.

G. López Aliaga y F. Mateu: ¿Con qué director le gustaría volver a trabajar en efectos especiales de maquillaje?, ¿y con cuál no volvería a repetir?

M. L. Pino: Con Wolfgang Petersen, por ejemplo, nos llevábamos bien. Lo que pasa es que él estaba en su rollo y tú estabas en el tuyo. Normalmente, es gente que sabe el dinero que hay invertido y no pide caprichos. Y no me habría importado volver a trabajar con Ray Harryhausen, que era un encanto. Aunque oficialmente no era el director, era quien mandaba en efectos especiales y guardo un cariñoso recuerdo de él. Quien me cayó gordo, y si alguien lee mi libro lo sabrá, fue Charlton Heston, que dirigió una película en la que yo estaba en montaje. Cuando estaba aprendiendo montaje, estábamos en los estudios Sevilla Films, unos estudios muy grandes con jardines también muy grandes. En los montajes de aquella época, la película era inflamable. Entonces, el montaje se hacía en pequeñas casitas en medio del campo (pertenecientes al estudio de cine). Yo estaba en mi casita de montaje, que tenía un jardincito, y había otra casita de montaje al lado, y otra a continuación, todas separadas porque la película se inflamaba. De pronto, un día apareció Charlton Heston y se sentó en mi jardín, que era parte del jardín del estudio, y yo me quedé anonadada porque eran mis principios. Me atreví a salir de mi casita, porque él estaba sentado en mi jardín, y le saludé en un inglés que supongo que no me entendió; y no me contestó. Yo me quedé un poco parada y volví dentro. Al día siguiente, era la hora de la comida y Heston volvió a venir a mi jardín. Él cogía la comida que había para los extras. Los actores tienen unas dietas importantísimas y normalmente comen en el estudio, pero no comen en la cola de los

² MARÍA LUISA PINO, *Detrás de la claqueta*, Ediciones Área 51, 2015.

extras. Él se iba a la cola de los extras, aunque por lógica él tenía sus dietas para ir a comer a los mejores restaurantes (como *Mayte Commodore*). Heston llegaba con huevos cocidos y una ensalada, que se la daban en un tupper. Yo volví a salir y me atreví a decirle si me daba un autógrafo, pero no me contestó tampoco. Entonces corté con él para siempre; y le odié. Años después, trabajé en la película *Marco Antonio y Cleopatra* (Charlton Heston, 1972), donde él era actor, director y productor. Entonces, tenía que hablar con él y él conmigo, aunque no sabía quién era yo. Nunca querría volver a trabajar con él. Volviendo a la pregunta, sería imposible volver a trabajar juntos, estos nombres que os he dado, ya no están entre nosotros...

G. López Aliaga y F. Mateu: A día de hoy, ¿se siente más técnico de montaje o más técnico de efectos especiales de maquillaje?

M. L. Pino: Pienso que soy más de efectos especiales que de montaje, aunque por tiempo he estado lo mismo en un lado que en el otro; pero me siento más de efectos especiales. Además, es algo más amplio, es decir, te involucras en muchas más cosas.

2. FILMOGRAFÍA DESDE LOS EFECTOS ESPECIALES

G. López Aliaga y F. Mateu: ¿Fue en la película *La leyenda de Bill Doolin* (Lamont Johnson, 1981) donde trabajó por primera vez en efectos especiales de maquillaje?, ¿recuerda cuál fue el primer efecto que tuvo que hacer?

M. L. Pino: En *La leyenda de Bill Doolin* yo estaba recién casada y era “la señora de”, cosa que me fastidiaba enormemente porque, de pronto, me encontré en un mundo de gente del cine en el cual yo era solo “la señora de”; pero no era un técnico de cine porque estaba de acompañante. Por eso, en *La leyenda de Bill Doolin* realmente yo no hice nada de maquillaje, aunque le echaba una mano a Colin con los bigotes y las barbas, poniéndolos en orden. Como estaba tan aburrida, me dieron un papelito de una señora que llevaba una niña de la mano y me vistieron de época porque había que decir alguna palabra en inglés. La película era en México y hacía falta inglés y español. Más que efectos especiales, aquello era más bien maquillaje de barbas y este tipo de cosas. Sin embargo, en *Furia de titanes* (Desmond Davis, 1981) empecé a ayudar un poco más porque teníamos a Medusa, que le cortaban la cabeza y se movían las serpientes. Yo creo que lo primero que hice en efectos especiales fue ir a una carnicería a comprar carne para ponérsela a Medusa en el cuello cortado. Si eso son efectos especiales, posiblemente fue lo primero que hice: ir a una carnicería en Italia a que me vendieran carne... sanguinolenta (risas).

G. López Aliaga y F. Mateu: *Furia de titanes* (Desmond Davis, 1981) es todo un clásico de la historia del cine. ¿Qué recuerdos guarda de Ray Harryhausen?

M. L. Pino: Recuerdo que en *El viaje fantástico de Simbad* (Gordon Hessler, 1973) tuve que estar una semana en el plató, con la moviola, porque Ray tenía que ver una secuencia donde Simbad pelea con unos esqueletos. Parte de la secuencia la habían rodado anteriormente y era Simbad moviendo la espada, lo que teníamos en la película y que poníamos en la moviola. Y, por otro lado, se estaba rodando a los esqueletos que subían por una escalera luchando contra Simbad. Ray miraba en la moviola los movimientos de las espadas y controlaba a los esqueletos para que los choques de espadas coincidieran, es decir, una labor de chinos, seguro que hoy en día no se haría así. Durante esa semana, recuerdo que Harryhausen era muy amable. Se acordaba de mi nombre, pero yo no era nada más que una ayudante de montaje que bajaba con mi

rollo de película rodada; y Harryhausen me decía: “Para adelante”, “para atrás”, “bien, María Luisa, gracias, luego vuelvo”, etc. Después, en *Furia de titanes*, ya habíamos coincidido en dos o tres películas aquí en España, en montaje. Como me acababa de casar, Harryhausen le dijo a Colin: “Enhorabuena, la has hecho ya una señora”. Eso



Imagen 4. María Luisa Pino junto a Ray Harryhausen en los años noventa. Fuente: María Luisa Pino

en inglés está bien, pero en español suena raro; pero claro, lo dijo en inglés, en el sentido de “ya era hora” (porque nos conocíamos desde hacía muchos años). Harryhausen era un tipo encantador y afable. He estado en su casa, en Londres. Me acuerdo de una de las veces que fuimos allí, porque estaban hablando de hacer un museo de él, hace ya muchos años, y lo primero que me dijo fue: “Oye, ¿sabes hacer té?”. Me llevó a la cocina, pero yo no sabía hacer té, sino café. Y al final lo tuvo que hacer él, para tomarlo mientras hacía dibujos con Colin. Aunque Harryhausen era americano, también era muy inglés.

G. López Aliaga y F. Mateu: *Conan, el Bárbaro* (John Milius, 1982) ha pasado a la historia como otro gran clásico. Si bien en esta película usted trabajó en el departamento de montaje, ¿qué ingredientes cree que tiene esta obra para haber alcanzado tanta repercusión en el mundo del cine?

M. L. Pino: No tengo ni idea de por qué *Conan, el Bárbaro* es un clásico. Para mí, es una película en la que estuve muchos meses trabajando. A John Milius lo vi apenas tres minutos, ya que montaje es el “departamento escondido”. Había una especie de secreto en aquella peli, que nos involucraba, aunque nunca lo supimos hasta que fuimos a Estados



Imagen 5. María Luisa Pino en el montaje de Conan, el Bárbaro. Fuente: María Luisa Pino

Unidos. El secreto que más tarde descubrimos, se refería a que, durante el rodaje en Almería, no querían que se fueran montando secuencias completas, no querían que se trabajara mucho según se rodaba y a los montadores les decían que no había prisa. No sabíamos por qué y nos extrañaba mucho. De todos modos, una película como *Conan, el Bárbaro* en montaje da tanto que hacer, que un montador al final decidió ayudarme a mí, que estaba de ayudante de montaje, pero necesitaba mucha ayuda. Al principio éramos muy pocos, cuatro o cinco: una ayudante mía, el primer montador, el segundo, que vino después... Lo único que llevábamos al día era la preparación de la película para que se montara, pero se montaba muy poco. Al montarse muy poco, John Milius no tenía nada que poder ver, pero no hubiera venido tampoco a montaje, porque

estaba muy ocupado con el rodaje. Cuando llegamos a Estados Unidos, nos enteramos de que Milius tenía un contrato de equis semanas de rodaje y equis semanas de montaje. Creo que llegó a estar viniendo a montaje no más de tres o cuatro semanas, no recuerdo cuánto. Como había muy poco montado, empezó a decir: “Esto me gusta”, “aquello no”, etc. De pronto, de la noche a la mañana, nos dijo: “El lunes ya no vengo”. Se había terminado su contrato, y quien vino fue Dino De Laurentiis, que era el que quería montar la película a su gusto, porque el dinero era suyo, y sabía mucho cómo invertirlo para recuperarlo con creces. John Milius era un tipo estupendo, pero los directores se encariñan con su trabajo y a lo mejor una película que solo necesita dos horas, se queda en cuatro. El metraje que teníamos de la película era de miles de metros. Era para haber montado tranquilamente cinco películas. A Milius no le dio tiempo prácticamente a ver nada montado ni a opinar. Llegó Dino De Laurentiis y ya no se separó de las moviolas. Por eso, cuando se estaba rodando en Almería, desde producción, a montaje nos decían que no había prisa y que nos fuéramos a jugar al golf. Dino De Laurentiis siempre supo lo que quería, dejar la película montada a su gusto, no al del director.

G. López Aliaga y F. Mateu: Varios años después, volvió a trabajar en este universo narrativo en *El guerrero rojo* (Richard Fleischer, 1985). ¿Qué recuerdos guarda de aquel rodaje?

M. L. Pino: En *El guerrero rojo* (*Red Sonja*) hicimos un monstruo de látex y poliuretano inspirado en uno de los diseños de Ron Cobb, un dibujante extraordinario que también estuvo en *Conan, el Bárbaro*. Este monstruo estaba constantemente dentro del agua, ya que vivía en una especie de foso alrededor de un castillo, y cuando se acercaba alguien que no era de su agrado, saltaba y atacaba. Como estaba en el agua, la espuma de poliuretano empezó a absorber agua y cada vez pesaba más. Llegó un momento en el que había que sacarlo con una grúa (cuando se podía). El plató era una caverna, un foso, y había una plataforma hidráulica que subía y bajaba. Cuando había que hacerle algo al monstruo, ya que se le abrían las costuras de tanta agua, subían la plataforma y los que estábamos en efectos, tres personas, nos lanzábamos como locos, a pegar y arreglar todo lo que se le había caído o abierto. Y claro, cuanto más peso cogía con el agua, peor; y cada vez estaba más deshecho. Recuerdo que llegó un momento en el que todos los días había que sacar al monstruo en la plataforma a flote, intentar que se secase para el día siguiente y pegarlo bien. Y llegó un momento en el que Dorothy (madre de Colin) y yo teníamos tanto pegamento en las manos, que no nos lo podíamos despegar, y cuando nos íbamos por la noche al hotel o a cenar, decidimos ir, elegantísimas, con guantes de cabritilla, y era porque no podíamos despegarnos el pegamento de las manos. La gente nos miraba, como diciendo “estas mujeres están locas”. Cuando terminó el rodaje en Roma, se hizo una cena y coincidió con el cumpleaños de Richard Fleischer, que ya era un señor muy mayor. A los italianos se les ocurrió hacerle a Fleischer una especie de tarta grandísima de decoración, pero grandísima. Cuando se la llevaron, de pronto salió de dentro una chica semidesnuda. El hombre se quedó parado, medio sonrió y se fue para otro lado; no entendíamos por qué habían hecho aquello. Y allí se terminó la tarta, la chica se tuvo que ir porque nadie le hizo caso. Es una anécdota que a mí me impresionó, no entendía cómo se podía ser tan ordinario.

G. López Aliaga y F. Mateu: Respecto a su participación en *Allan Quatermain y la ciudad perdida del oro* (Gary Nelson, 1986), ¿recuerda alguna particularidad sobre el rodaje de esta película?

M. L. Pino: Lo que más recuerdo son los leones, que me encantaban. Estuvimos en Victoria Falls. Sharon Stone es una señora muy agradable, claro que entonces tampoco era tan conocida, pero bueno. Richard Chamberlain sí que era ya conocido, y era muy

“normal” y muy educado. Recuerdo que lo pasamos bien en el rodaje de aquella película. Hicimos alguna criatura que otra, y teníamos un equipo muy majo de diez o doce personas. Lo único que me molestaba es que había mucha diferencia de clases y en África eso se nota mucho y te coge de improviso. O sea, los negros comían en una zona, los blancos comían en otra, había negros con cierto estatus, como el actor James Earl Jones, que comía con los blancos, etc. Los negros no querían venir con los blancos, y los blancos tampoco querían ir con los negros. Aquello fue lo que más me molestó.

G. López Aliaga y F. Mateu: Y poco tiempo después, trabajó con Steven Spielberg en *El imperio del sol* (1987). Usted llegó a comentar que Spielberg no era ni cercano ni lejano. ¿Le habría gustado que estuviese más encima del trabajo que llevó a cabo en efectos especiales?

M. L. Pino: Dije que Spielberg no era ni cercano ni lejano porque sabías que estaba allí, le reconocías porque tenía el gorrito americano y las gafas; y estaba allí y decía lo que tenía que decir y punto. En este caso estábamos en maquillaje, poniendo sangre, disparos, vendas, etc. Éramos muchos, y había un equipo de efectos que nosotros no tocábamos. Lo de la lejanía de Spielberg era porque si no, la gente le incordiaba. Había muchos extras, de Trebujena, de la parte de Jerez, y gente en general que intentaba acercarse a él intentando pedir un autógrafo o lo que sea, y esto es imposible de llevar porque te distrae del trabajo. Él se ponía las gafas y la gorra, y tú si no clavabas los ojos a la persona, prácticamente no te diriges a ella, era su modo de evitar pelmas. Lo recuerdo como un tipo normal, solo que buscaba su “truco” para que no se le incordiara.

G. López Aliaga y F. Mateu: Años más tarde, se estrenó *La historia interminable II. El siguiente capítulo* (George Trumbull Miller, 1990). ¿Qué supuso para usted participar en este proyecto?

M. L. Pino: Wolfgang Petersen tenía pedigrí y la prueba es que ha hecho bastantes películas importantes en Estados Unidos. Y George T. Miller, creo recordar que era australiano, pues no sé si ha hecho muchas cosas, pero en su momento pues era un director, bien, pero, ¿sabéis lo que ocurre? Que las segundas partes nunca suelen ser mejores porque el productor dice: “Qué bien, he ganado tanto dinero con la primera, que con esta voy a ganar el mismo y más, pero voy a coger a un director que me cueste menos”. Y esa es la historia. En aquel momento, George T. Miller era un buen director, pero no era Petersen. Con Miller tuvimos un trato normal y trabajamos más deprisa. Con *La historia interminable* estuvimos trabajando un año y medio en Múnich, pero en la segunda parte estuvimos un año, o sea, todo fue más corto y había menos dinero.

G. López Aliaga y F. Mateu: Con *La grieta* (Juan Piquer, 1990) se alzó con el Goya a los mejores efectos especiales. ¿Qué le supuso este hito y qué recuerdos guarda de trabajar con Piquer?

M. L. Pino: En *La grieta*, curiosamente, no estábamos afincados en España, sino que estábamos fuera en rodajes (aunque teníamos casa aquí). Los monstruos de la película se hicieron en los bajos de mi casa, junto a unas seis o siete personas; y cuando estaban terminados, Piquer se los llevaba a un estudio que tenía no muy lejos de aquí. Para la película hicimos varios monstros y estuvimos muy implicados en los efectos, pero de criaturas; y el Goya se lo llevaron los efectos en general (acuáticos, de fuego, decoración, criaturas...), así que fue un Goya en conjunto. Ganar el Goya nos hizo ilusión, pero es como una lotería, nunca te lo esperas. Además, con Piquer se trabajaba muy bien porque era una persona que sabía lo que quería y sabía el dinero que tenía, y no te pedía cosas para las que no había ni dinero ni tiempo.

G. López Aliaga y F. Mateu: Nos consta que el rodaje de *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997) no fue un camino de rosas. ¿Qué efectos

especiales de maquillaje tuvo que llevar a cabo en aquella película?, ¿encontró alguna dificultad?

M. L. Pino: En *Abre los ojos* hicimos la deformación de César (interpretado por Eduardo Noriega) que, por un lado, tenía una careta que le tapaba la deformación de su cara cuando salía a la calle. Esa careta la hicimos tomándole un molde de la cara y la careta se pasó a PVC. Por otro lado, a él le poníamos muchas cicatrices en su cara, cuando no llevaba la careta, y este trabajo (pequeñas piezas) estaba hecho con látex (*foam rubber*), hilos, pelo... y eran cuatro horas de maquillaje de prótesis entre tres personas. Fue un estrés total y absoluto, sobre todo porque estas secuencias se rodaron en la terraza de la Torre Picasso (junto al paseo de la Castellana) en julio o agosto. Hacía un calor tremendo. Todas aquellas prótesis estaban pegadas, y cuando habían dado las 12:00h de la mañana y seguían allí con aquel calor, se empezaban a despegar por el sudor de la piel. Si se despegaba el látex intentabas solucionarlo, pero una vez que se empieza a despegar, cuando lo vuelves a pegar se comienzan a notar los bordes del final, ya que solo son partes de la cara, no toda completa. Y aquí está la incomprensión de los equipos españoles: había falta de cooperación, en este caso, sobre todo de cámara y de maquillaje normal, que era otro equipo que no tenía nada que ver con nosotros, pero sí que podían echar una mano. La persona que llevaba ese maquillaje quería que le enseñáramos a poner las prótesis para ponerlas su equipo, pero para alguien que no lo ha hecho nunca es complicadísimo. Le dijimos que no, porque si era algo complicado para nosotros, imaginaos para alguien que no lo ha hecho nunca. Es algo que no debió gustarle mucho (que le dijéramos que no) e hizo que su equipo no ayudara. Pobre Amenábar... también sufrió, yo creo que sufrió porque sabía lo que pasaba.



Imagen 6. María Luisa Pino junto a Alejandro Amenábar y Eduardo Noriega en "Abre los ojos". Fuente: María Luisa

G. López Aliaga y F. Mateu: ¿Y cómo fue trabajar con un director que conocía desde que era un joven estudiante?

M. L. Pino: Amenábar había estado aprendiendo con nosotros cuando estudiaba. En el rodaje, él estaba en su lugar; tened en cuenta que era la segunda película importante que hacía y lo llevaba como podía, porque sabía que teníamos problemas, pero no podía hacer nada. Yo creo que para él también fue complicado. Para hacer la deformación de César, él venía al estudio que teníamos en Paracuellos y todo bien. Lo difícil fue el rodaje por las circunstancias; y ya os digo, porque los españoles somos como somos. Es una película de la que Colin quiso irse y yo le tuve que frenar. Le dije: "No podemos hacerlo, aunque solo sea por Alejandro, no podemos irnos y dejar esto así". Pero una noche a las 3:00h de la madrugada, en pleno rodaje callejero, Colin cogió su maletín y dijo que se iba, y no sé cómo me las apañé para que se quedara.

3. REFLEXIONES FINALES

G. López Aliaga y F. Mateu: ¿Qué opinión le merecen los efectos especiales digitales actuales?, ¿cree que a la larga los efectos digitales harán

desaparecer los efectos artesanales?, ¿o serán capaces de convivir en armonía?

M. L. Pino: A mí me gustaría que no se impusiera lo digital, porque yo soy de otra época (risas). Es que lo digital es perfecto, y la perfección en la vida real no existe. Al ver una película con todo digital queda perfecta, y eso es un aburrimiento. A mí me gusta que haya defectos, que haya problemas. ¿Que se conviva con lo digital? De acuerdo. Si hay una persona que la tienes que colgar y digitalmente te borran la cuerda o el cable, pues estupendo. Pero que un monstruo sea perfecto, no me gusta. Creo que, además, te lo crees menos; y este tipo de efectos que lo crean todo, hasta te quitan lugar a tu fantasía. Y yo creo que es necesaria tu propia fantasía. Por ejemplo, el *stop-motion* es de toda la vida y sabes que los personajes se mueven de un modo diferente, y tiene su encanto. Yo creo que lo tradicional y lo digital conviven y seguirán conviviendo.

G. López Aliaga y F. Mateu: A lo largo de su trayectoria profesional en el campo de los efectos especiales de maquillaje, ¿cuál ha sido uno de los mejores consejos que le han dado?

M. L. Pino: A la hora de hacer una criatura o un monstruo, lo más importante, lo primero que se debe hacer, sobre el esbozo de la cara, es poner un par de ojos. Es lo más importante, es lo que le va a dar vida. Una vez decididos los ojos y el tamaño, se colocan en el barro y, a partir de ahí, se empieza a dar forma a todo. Ese es mi consejo para los efectos especiales de criaturas.

G. López Aliaga y F. Mateu: Finalmente, y mirando hacia atrás, ¿está satisfecha con su trabajo en general? Podría decirse que ha tenido una vida de película...

M. L. Pino: Qué voy a decir... ¿que he tenido suerte? Pues posiblemente sí, pero eso lo veo ahora, que os conozco a vosotros un poco y os gusta oír estas cosas, pero en su momento, como prácticamente nací en el mundo del cine, pues para mí era algo normal. Pero sí, he tenido suerte; he tenido suerte de estar donde he estado. Y un consejo para los que quieran hacer algo de esto: “Trabajar, trabajar, trabajar”. No hay horarios (yo no sé si los hay ahora). Si cobras, bien. Si dejan de pagarte, te aguantas. Trabajar es lo que se necesita. Y ayudar. Y bueno, ya que estamos en España, un poquito más de cooperación y ayudémonos más unos a otros.