

Una entrevista con Daniel Goldstein, pionero del sonido cinematográfico español, 2011

Patricia Hart
School of Languages and Cultures
Purdue University
phart@purdue.edu

Palabras claves: cine español, cine bajo Franco, tecnología y fascismo, sonido cinematográfico en España, diseño sonoro español

ABSTRACTO:

Esta entrevista con el renombrado pionero del sonido cinematográfico español es de 2011. Aquí Goldstein narra su larga colaboración con Ricardo Steinberg, y comenta el pasado, presente y futuro del sonido cinematográfico en España. Incluye muchas anécdotas sobre sus colegas profesionales, y también sobre sus colaboraciones con directores como Carlos Saura, Manuel Gutiérrez Aragón, Luis García Berlanga, Julio Medem, Alejandro Amenábar, José Luis Cuerda y Adolfo Aristarain. Este proyecto fue subvencionado por la Purdue University, y está dedicado a Antonio Illán y Leopoldo "Polo" González Aledo.

Pregunta: Háblame sobre tus comienzos en el campo del sonido cinematográfico en España.

Respuesta: Básicamente, digamos que a principios de los años ochenta, más que introducir el registro del sonido directo, lo que hicimos era reintroducir la técnica. En España, como en todos los países la progresión fue más o menos parecida hasta el momento

ya de la Guerra Civil y todo lo posterior fue como que se detuvo en el tiempo. Entonces, en España de pronto el sonido directo en el cine desapareció. El sonido directo no existió durante 30 años. Entonces hubo un par de gente que empezó a hacer algunas cositas a final de los setenta.

¿Serían estos Gilles Ortion y otros franceses?

No, Gilles Ortion empezó en la época nuestra, casi a la vez que nosotros. Digamos que en España en esos treinta años se hicieron algunas cosas, pero evidentemente, el sonido directo era muy malo, entonces los pocos intentos que se hacían luego chocaban con que los resultados no fueron buenos. Entonces la gente no quería volver a hacerlo. Era una época cuando había que demostrar la validez del directo más que nada, porque había perdido el protagonismo dentro del sector. No era contemplado dentro de un esquema de rodaje, y la gente hacía treinta años que no hacía este tipo de trabajo. Los mismos profesionales no reconocían esa labor dentro del rodaje. Entonces, fue más complicado porque cuando nosotros llegamos, hubo que recuperar el espacio del técnico de sonido dentro del plató, dentro del mundo del rodaje. Entonces allí creo que Ricardo Steinberg y yo fuimos los primeros, juntos con Carlos Faruolo, que es otro técnico que vino aquí desde Argentina. Incluso creo que empezó dos o tres años antes que nosotros, me parece. Por allí debe de estar. Y poco más. Había algún técnico español que se fue acoplado, pero fue bastante complicado, primero porque no sólo había que convencer a los directores, y evidentemente, a los productores, sino que aparte en España no había equipamiento. Existía una especie también de monopolio donde había un par de empresas alquiler de cámaras y si no le alquilabas el equipo de sonido a la empresa donde alquilabas las cámaras, había problemas.

¿Se puede saber el nombre de la compañía?

Yo ni me acuerdo cómo se llamaba. La verdad es que han pasado muchos años. No sé si existe todavía. Pero en Madrid, por ejemplo, había una o dos, nada más, que tenían cámaras, y, claro, de pronto llegamos unas personas que queríamos un tipo de equipamiento que no tenían—como mucho, por cumplir, tenían un material mínimo. Digamos que lo que cambiamos Ricardo y yo, básicamente, aparte de introducir esto del sonido directo es que queríamos trabajar con técnicos propios y queríamos trabajar con equipamiento propio. Simplemente no por otro motivo sino porque lo que había en el mercado era obsoleto o insuficiente. Allí sí que marcamos la pauta de tener equipo propio con lo cual generamos una serie de problemas de este tipo. Hubo que ir rompiendo, con lo cual estábamos obligados a hacernos, desde entrada, una filosofía de autónomos—cosa que hace 25 años absolutamente era una locura, tener gente en nómina, et cétera. Básicamente nos costó mucho este principio.

Después venía toda la cadena. O sea, el respeto en el rodaje. Supongo que Ricardo (Steinberg) te habrá contado, cuando más o menos, después de unos años —cuatro o cinco, más o menos— encontramos nuestro hueco en directo y aquí se empezó a hacerlo como algo más habitual. Entonces nos dimos cuenta de que lo que seguía fallando era el resto del proceso de sonido. Así que nos fuimos implicando en el resto del proceso. El siguiente paso ya fue meternos en la edición de sonido.

Básicamente en los primeros años fue conseguir que se registrara en directo y que el directo, digamos, suplantara a lo que se hacía habitualmente, que era un doblaje de todo el producto. No había prácticamente nada de sonido directo.

¿Sólo había un sonido de referencia?

Sí, inclusive el sonido de referencia era bastante malo, y tampoco todo el mundo lo hacía. Algunos lo hacían, pero básicamente era una mera referencia para luego doblar la película entera.

La evolución fue progresiva también en las condiciones generales, no sólo de rodaje, y la parte industrial fue mejorando. Las cámaras se quedaron obsoletas, los equipos de rodaje, la iluminación, todo era lo mínimo que había. A medida que se fueron introduciendo nuevos equipamientos de rodaje, de mecánica, de grúa, de iluminación, básicamente en aquella época costaba mucho menos hacer un doblaje. En un doblaje, es hacer los diálogos, y hacer unos efectos sala. Practicamente, era un señor que hacía los efectos sala y se hacía él soundtrack. Ponía los fondos, y ya estaba casi todo cubierto.

¿Te refieres a Luis Castro?

Luis Castro era, en ese momento, el único, o de los pocos que había que hacía efectos sala. Creo que era el único, por lo menos en Madrid. Y nada, algún montaje de banda de moviola con magnético, pero lo mínimo, unos fondos, unos coches, lo mínimo que requería el montaje, y con eso se iba, porque también es verdad que luego a la hora de mezclar las condiciones eran bastante limitadas.

Tampoco podías ir con un montaje de veinte bandas porque no había dónde montarlo. Las mesas eran limitadísimas, eran manuales, en esa época. Evidentemente en aquel entonces, ir con seis u ocho bandas ya era una locura, pero en el fondo no es nada porque iban dos de directos nada más, una de Foley, dos o tres de efectos especiales y una de música. Entonces, más o menos eso era el planteamiento básico.

En los rodajes, por suerte, hemos empezado muy bien porque mi primera película, donde yo conocí a Ricardo, fue *El amor brujo*, de Carlos Saura.

Esto se llama entrar por la puerta grande.

Claro. Ésta fue mi primera película en España. Cuando yo llegué a España no hacía nada de cine; estaba dedicado al teatro musical y ópera y tal. Bueno, siempre quería volver a hacer cine, que es lo que había estudiado en su momento, y tuve la posibilidad con Saura de hacer *El amor brujo*. Como yo no conocía a nadie, pues la productora conocía a Ricardo de alguna cosa anterior, y vino como microfonista. Allí lo conocí, y a lo largo de la película, como ya veíamos que teníamos la misma sintonía, prácticamente al final de la película ya éramos socios. Ya montamos un poco todo lo demás.

Debió ser una película difícil, como hubo actores no-profesionales, sino músicos y bailaores.

Ésa era la película que yo quisiera volver a hacer, realmente, porque en el género musical, España no se hacía prácticamente nada. Se rodó en directo, con los medios de esa época, claro. Después ya Carlos Saura sigue haciendo una serie de cosas. Con las tecnologías de ahora es diferente, pero en ese momento era una locura. Fue una película muy grande, un plató enorme, un equipamiento grande, toda una cosa que no era habitual en España. El problema que tú dices era que había que grabar todo en directo. No se podía grabar nada previamente entonces porque estábamos trabajando con flamencos, entonces es imposible también que hagan playback. Fue una película muy interesante, que fue la primera, con lo cual todo fue un poco complicado. Ahora lo que yo hago realmente con el tiempo es lo que siempre quisiera es hacerle a aquella película: la posproducción que no tuvo en su momento porque los medios eran lo que había en ese momento. Fue una película muy difícil, con lo cual, a partir de allí fue como muy fácil entre comillas a partir a cosas importantes. Estuvimos Ricardo y yo trabajando

con Gutiérrez Aragón, entonces en un nivel ya digamos de primera línea de la realidad que había en aquel momento en España. Pero nos dimos cuenta con *El amor brujo* de lo que habría que hacer, y fue a partir de la siguiente película que había otro elemento que era la edición de sonido. El editor era otra figura que había desaparecido. Digamos en España no llegó ni a existir prácticamente.

¿Montaba el sonido el mismo montador de imagen?

Prácticamente el control total de la película lo tenía el editor de imagen. En España los responsables eran el director, el productor y el editor. Ese último era el responsable de montar la imagen, montar el sonido, hasta controlar todos los procesos de laboratorio, y truca y todo. Todo lo hacía el montador. Era el en que el director depositaba toda su confianza, junto con el técnico de mezclas . Pero lo que no había en España era un responsable de sonido con otros medios, con otra cabeza con otros tiempos, entonces fue complicado, y nos fuimos metiendo en esto. Y allí fue donde también por coincidencia y por afinidad en ese momento nos asociamos también con Pepe Salcedo el montador, y compramos una moviola. Eran todas locuras en ese momento, grandes para lo que había. Por lo menos estábamos con alguien que entendía un poco más, que defendía un poco más el sonido, e intentamos empezar a participar en lo posible. Hasta que habrán pasado unos cuatro o cinco años que empezó a surgir la edición digital. Entonces, esto fue como un mundo que se abrió de pronto, un mundo que fue rechazado, evidentemente en España de entrada. Otra vez fuimos los primeros en meternos en otro lío, que era utilizar esos equipos que todavía no eran profesionales, eran versiones beta porque básicamente eran para músicos. Apostar por utilizar eso para la edición en cine, y en España era muy atrevido. Esto significó otra bronca más, porque cada cosa significaba un conflicto con algún area.

El rodaje era un conflicto con el director de fotografía o con producción para que entendiera los tiempos o para que respetara ciertas condiciones mínimas de rodaje que se habían perdido. Al director de producción le valía todo. Claro, y luego nos encontramos con el muro del montaje. Eran, básicamente, prácticamente editores, grupos familiares inclusive donde la mujer y los hijos también participaban dentro de la edición—unos hacían más cargo del sonido que otros, ¿no? Claro, fue meternos en otro sitio donde también nos generó bastantes problemas y bastantes enemigos.

¿Con los dobladores?

No. Básicamente era en ese momento quien se nos puso todo en contra eran todos los editores. Claro, fue como meternos en su terreno, como una invasión. Nos miraban y decían, “los chicos estos del sonido directo ¿qué hacen aquí en la sala de montaje?”

Te digo, todo lo que hemos hecho y todo lo que seguimos haciendo todavía no era por meternos donde no nos llamaban sino porque la idea era mejorar lo que había. No inventamos nada. Pretendíamos hacer lo que se estaba haciendo en todas partes en todo el mundo.

Claro, veníamos de países que, aunque eran tercermundistas, no habían tenido ese paro en el tiempo, con lo cual, con mejor o peor calidad, nuestros procesos eran más o menos lo que hacían en todos lados. La figura del editor de sonido en Argentina yo lo conocí de niño, en México y todos lados eran normales. Aquí el sonido directo parecía una novedad cuando era una cosa que existió siempre. Entonces fue luchar, más que nada contra el sistema, digamos que había de trabajo.

Inclusive las primeras películas que llegamos a montar con sistemas digitales fueron ciertas producciones donde había un poquito más de medios. Fuimos prácticamente los primeros en irnos a mezclar fuera de España, en Inglaterra. Eso también

generó que mucha gente de aquí se quejara, pero aquí no había medios. Entonces por lo menos podíamos ir a Pinewood, a donde íbamos. Podías llevar quince bandas o podías llevar veinte, o podías hacer otra cosa. Pero inclusive en Inglaterra me acuerdo de una de las primeras pelis que hicimos con digital, y todavía el sistema digital no lo aceptaban. Entonces me acuerdo en Pinewood era llegar con nuestro ordenador con todo y decir que esto no se podía hacer, que era imposible en Pinewood y tirarnos dos días repicando todo a magnético porque al cabo ellos defendían la industria, el sistema que tenían, y tenían que sacarle partido todavía unos cuantos años más. Pero luego a la realidad está que ahora es impensable cualquier producción que no esté a digital. No lo digo sólo en audio, sino también en la imagen, pero bueno, aquí se tomaba como que lo digital era el enemigo de lo establecido y después se dieron cuenta de que no había enemigos. Como mucho, si a algo iba a afectar era la imagen y toda la edición digital, con lo cual el siguiente proceso fue directo. Nos metimos en montaje, luego los estudios, una vez que veían que teníamos una capacidad de editar un poco mejor o superior a lo que se venía haciendo, veían que nos teníamos donde mezclar, porque no había estudios que se adaptasen a eso, nos aceptaban.

En ese momento había un estudio que se llamaba Sincronía que era el único que tenía el primer equipo así de Dolby DAC que había en España. Entonces nosotros nos volcamos e hicimos muchas películas allí. Luego en un momento, EXA era un estudio que también apostó un poquito por nuestros métodos. Entonces nos volcamos y trabajamos con ellos. Fuimos los primeros en irnos, pero también fuimos los primeros en volver cuando vimos que los estudios habían puesto un mínimo de condición de trabajo. Y no nos hemos vuelto a ir.

Por ejemplo, una de las cosas que digo es que fuimos los primeros que empezamos a hacer los Foleys fuera. Esto nos significó también alguna enemistad que otra, pero porque se trabajaba diferente, se trabajaba de una forma mucho más

abierta que era como lo que queríamos. Trajimos técnicos franceses a hacer Foley aquí.

Pierre Gamet hacía directo, y él venía mucho a rodar aquí. El fue de los que venían de fuera antes inclusive de Gilles Ortion, Pierre Gamet para algunas cosas ya empezaba a venir. En ese tiempo cuando empezamos nosotros, a la vez empezó Gilles Ortion que también era un defensor del directo, e hizo mucho por defenderlo y por crear escuela. La prueba está que todos nuestros discípulos y microfonistas todos son jefes de sonido. En el ínterim apareció Sergio Bürmann como microfonista nuestro que estuvo cinco o seis años con nosotros cuando empezamos a editar, también prácticamente todos los cinco o seis ayudantes que tuvimos ahora ya son jefes—Pelayo Gutiérrez, Nacho Royo. Pelayo es muy majo. Todos empezábamos y todos estábamos aprendiendo, porque era muy nuevo para todos. Y ahí está. Está Pelayo, está Nacho, están todos los chicos que están trabajando ahora, está Sergio.

Luego viene el tema de los estudios. Ya te cuento la última fase.

En los últimos años, EXA montó su estudio nuevo, e hizo una apuesta a partir de allí. Entonces, prácticamente todas las películas las mezclamos allí porque era el estudio donde más cómodos nos sentíamos y donde mejores instalaciones había.

Así en líneas rápidas y generales un poco fue eso. También fue muy duro porque siempre era entrar en conflicto con nuevos estamentos. Entonces era ir abriendo la brecha y en eso sí que hemos sido diferentes, haciéndolo mejor or peor, pero siempre hemos sido los que hemos ido abriendo el surco un poco y los demás ya venían. Eran muchos años de trabajar de una forma determinada con unos principios, unos criterios determinados e intentar imponer otro fue bastante complicado, más siendo extranjero.

¿Crees que el oído español estaba malacostumbrado?

El oído español tenía un problema, y tiene el problema todavía. Evidentemente que tantos años de doblaje los ha estropeado. Pero ojo, que en esa época se hacía bastante buen doblaje para los medios que había. Entonces, una vez que uno asume el doblaje que está...no es que yo iba contra el doblaje. Inclusive, una cosa que la gente siempre se confundía de mí es que yo no defiendo el sonido directo a muerte. Yo defiendo un buen sonido.

Como todos sabemos, ahora muchísimas, por no decir la mitad o más, de las películas que se ven de fuera están dobladas, y ahora están muy bien dobladas. Entonces, yo defiendo lo que con Ricardo defendíamos en su momento, que era el directo. El directo era la única herramienta que teníamos de salvar un tipo de calidad de sonido. Pero no era porque el doblaje aparecía nueva, era por el mal doblaje, que era el que se hacía, y más cuando empezó a usar el directo, que luego, claro, cuando querías hacer un doblaje, como lo hacías con ciertas normas que no encajaban, el doblaje siempre quedaba mal con respecto al directo. La diferencia se notaba mucho, entonces, claro, el director quería que la doblaras entera porque cantaba mucho el doblaje. Entonces, no digo que estuviera en contra del doblaje. Un buen doblaje, bien hecho, es tan válido como el sonido directo, porque es parte de una herramienta lógica, vamos.

Tú trabajaste en *Todos a la cárcel*, ¿no?

Sí. Con Gilles. Era una cosa típica. Pues, no sé si era la primera película en que Berlanga usaba el sonido directo. Yo creo que fue la primera. Entonces, fue por un lado un desafío también para Gilles, porque, claro, él estaba en contra de esa forma de trabajar de Berlanga, donde todo lo doblaba en posproducción. Y Berlanga, como todos bien sabemos—lo queremos, y lo respetamos—tenía su forma de trabajo, y para él, el directo también era un problema, porque lo condicionaba, no

técnicamente, pero artísticamente porque a él le gustaba reescribir los textos después. Berlanga era el que más, pero había unos cuantos que hacían lo mismo, y claro, entonces al directo no le servía entonces el directo. Las primeras que hicimos con Gilles era mucho sufrir porque Berlanga intentaba doblar mucho después. Claro, también tuvimos que doblar muchísimo, aunque valía prácticamente todo el sonido. Encima con lo complicado que era Berlanga con todos esos planos secuencias que montaba Manuel Cora .

Supongo que fue muy difícil con esos espacios grandes de la “cárcel”

Claro, era muy difícil. Para Gilles, fue una película muy complicada de trabajo. Hizo muy buen sonido, nosotros lo montamos, hicimos el montaje solamente de sonido, la edición completa, pero Berlanga también quería doblar muchas cosas, y fue de las primeras donde, bueno, José Luis ya aceptó el directo. Incluso le gustaba, porque también, le imposibilitaba lo que a él le gustaba hacer después, que era juntarse con los actors en la sala de doblaje , y, digamos, reescribir, de alguna forma, los diálogos.

Pero, ¿había algún problema de sincronización?

Claro, pero lo que pasaba era que él, como Fellini, como muchos otros, no sólo en España, el sincro le daba igual. Y a Fellini le daba igual. Claro, lo que el buscaba eran personajes, buscaba imágenes, así me acuerdo de Fellini, pero había otros. A José Luis lo que le importaba era eso, el personaje, y después, daba igual. No existía para el ese problema. Con lo cual, claro, nos rompía todos los esquemas pero bueno, era José Luis y así lo quería, y bueno, luego lo fue aceptando el directo poco a poco y después ya lo siguió usando, el directo, en sus últimas películas. Pero ésa fue de las primeras, así, complicadas. Encima cuando ve José Luis que nos

daban un Goya de sonido por esa película, era bastante gracioso. Él lo usó como un experimento, un poco impuesto también en ese momento por la productora, porque ya los tiempos de posproducción había que acotarlos un poco, y entonces el directo tiene esa ventaja que acotaba.

Pero, bueno, ya no recuerdo ahora mismo muy bien la verdad qué porcentaje dobló o no dobló. Eso no lo recuerdo ya. Pero fue de las primeras así, complicadas en cuanto a la aceptación, que ya, claro, si Berlanga ya hacía el directo es como que ya todo el mundo ya empezó también a respetarlo un poco más.

Pero, volviendo a la pregunta de lo que me decías del oído del español, es un problema. Antes, se doblaba mejor, y después, eso también generó una deformación que hay en otros países también, pero que en España especialmente, porque el espectador se acostumbró a esto. Intentamos aquí explicar a la gente, a los estudiantes que esos doblajes que se hacían, que hacen todavía en cine, deforman el oído. Donde están los diálogos super-fuertes, por encima de todo, entonces el nivel de atención del público baja, tú puedes estar hablando y comiendo palomitas, y el diálogo lo vas a oír igual. Entonces, ese nivel de concentración con respecto a la pantalla que exige normalmente una película, con sus diálogos, con la dificultad de lo que por momentos entiendas o no entiendas, pierdas una palabra, o no la pierdas, que es la vida misma, no, cuando alguien se gira, se va, viene, se aleja...Ha costado muchísimo cambiar esa mentalidad.

Por eso, el directo que nosotros hacíamos para lo que se venía haciendo, lo poco que se hizo en los años anteriores, fuimos como la gran figura , y yo lo tengo siempre apuntado que el gran elogio que siempre recibíamos con Ricardo de algunos profesionales, que hacemos un sonido directo que parece doblado, que se entendía todo.

¿Qué tiene de malo querer entender los diálogos?

Entonces, el mayor elogio era ese, que se parecía al doblado. ¿Por qué? Pues, porque se entendía. Entonces, también es verdad que los primeros intentos del sonido directo eran bastante malos. Entonces, el sonido malo es malo para el espectador. Tampoco puedes generar todo lo contrario, un exceso de esfuerzo al espectador por entender lo que se dice, ¿no?

Una película que no fue vuestra fue *Ópera prima*, que tenía un sonido directo que fue muy fresco, pero muchas veces no se entendían los diálogos.

Ése fue el gran problema, y surgió otro problema aparte, la de la calidad del sonido directo. Conseguíamos eso, tener los diálogos un poco en un plano más importante de lo que quizás nos hubiese gustado, pero sabíamos que teníamos que ir como acostumbrando el oído. Pero surgió otro problema después: los actores. En aquel entonces, muchos actores—los mayores más o menos ya no, porque tenían experiencia, son gente de teatro que más o menos tenía una dicción correcta,—pero había toda una camada de nuevos actores que realmente lo hacían fatal, que no tenían ninguna preparación en ese aspecto, y claro, la gente empezó a oírlo, como realmente se hablaba, y no había forma, no se entendía nada. Hubo también unos años, de verdad, que hacíamos el directo pero que no había más remedio que doblar porque no se le entendía lo que decía. Entonces también, fue un poco el problema, claro, porque había un doble trabajo para el productor y todo el mundo decía “¿para qué voy a usar el directo si luego tengo que doblarlo”? Intentamos rescatar todo lo posible y minimizar la influencia del doblaje. Entonces, prácticamente siempre lo hemos logrado, salvo en productos muy especiales. Nuestro doblaje se reducía a una mañana, dos, de corrección de doblaje. Y no más. Entonces fue un margen más o menos pequeño y fue aceptado.

Y ¿Cómo se trabajaba con los actores, cómo se les hizo entender que su actuación iba a brillar más con el directo?

Con algunos bien, y con la mayoría muy mal, claro, porque también era otra intromisión a que tampoco estaban acostumbrados, así que fueron distintos sectores que fuimos rompiendo, el actor no estaba acostumbrado a que viniera uno de sonido y le dijera algo o le pusiera un micro. Por ejemplo el rechazo a usar radiomicro. No querían. Ciertos actores no querían poner radiomicro, hasta no hacerte caso. O si tú le venías y sugerías que hablara un poco más fuerte porque no se le entendía, lo tomaban como una agresión más que como un comentario a favor. Entonces, hubo que pelear bastante y todavía hoy hay toda una serie de actores jóvenes que normalmente, y no te digo que siempre, pero que no tienen preparación actoral.

Me han dicho que muchos hablan en “susurroundsound”

Claro, yo lo entiendo que ellos, en los tonos medio-bajos, dominas más lo que dices, controlas más la expresión. Claro, otros tienen una técnica, como saber cantar, entonces, claro, los actores que no tienen esa técnica se encuentran mucho más cómodos hablando en un tono medio bajo. Igual eso, en buenas condiciones de rodaje, no pasa nada. Pero, en malas condiciones de rodaje, fue una de las cosas donde hubo que luchar mucho, con las localizaciones, con que nos respeten, con que nos incluyan como equipo en la previa localización para poder todavía tener un margen de cambiar. Que un técnico de sonido pueda decir que ese decorado no valga y que se cambie, eso fue también fue una guerra muy grande. Entonces, teníamos actores que hablaban entre comillas “mal,” en entornos malos también. Era muy complicado. Entre el ruido del sitio, las condiciones de rodaje, que

las grúas hacían ruido, las cámaras no eran insonorizadas, el actor hablaba bajo, realmente que para los técnicos que estábamos en esa época, era bastante complicado. Era un resultado lógico, ¿no?

Incluso, teníais una técnica innovadora para el momento, que era hacer un *wildtrack* de toda una escena, para no tener que doblarla luego después.

Claro. Nosotros llegamos al punto de que vimos que en ese momento y hasta el final de estuvimos con Ricardo, preferíamos, y todavía yo prefiero un mal *wildtrack* en directo que un doblaje, porque los doblajes se hacían mal. Simplemente porque sabíamos que después que ese doblaje iba a cantar, no iba a funcionar. Entonces, empezamos una técnica, con todo el tema de los *wildtrack*. La verdad es que poco a poco fuimos consiguiendo que lo hagan, y, ante la duda, preferíamos hacer *wildtrack*, o llegó un momento que yo, prácticamente con Ricardo empezamos a grabar todos los ensayos.

Buena idea.

Claro, porque siempre hay palabras, hay cosas que podíamos rescatar. En cierto. Ya, todo esto fue fluyendo, y nos íbamos coincidiendo con ciertos ayudantes de dirección, con cierto equipo que ya te conoce, entonces por ejemplo ya con la complicidad del equipo y del ayudante, y el director, los últimos ensayos lo hacíamos como si fueran rodados y ya lo grabábamos, pero poniendo el micro donde queríamos, aunque se viera por cuadro, pero nos servía como una especie de *wildtrack*. Entonces, si veíamos que entre lo que teníamos grabado del principio y las tomas que se habían hecho eran más o menos parecidos, ya lo teníamos hecho. Si a lo largo de las tomas, ese diálogo había cambiado, o había sido modificado, luego al final pedíamos un nuevo *wildtrack*. La verdad que eso, al editarlo nosotros

mismos—que fue el gran cambio fue poder editar nosotros— porque como grabábamos nosotros, prestamos atención especial a ese material. Podríamos revisar todas las tomas, todas las frases, todos los ensayos. Nos hacíamos con mucho más material que un montador habitual podía manejar en su moviola y con eso íbamos rescatando y pudimos realmente sacar mejores resultados del directo, porque teníamos toda la posibilidad de manipular desde los ensayos hasta los *wildtracks*, hasta las tomas. Y minimizábamos el doblaje, que era lo que se intentaba hacer, porque todavía se hacía mal. Pero ya no, porque inclusive hasta el día de hoy yo lo veo, ya no estoy en el directo, pero veo cuando viene gente a hacer cosas. El problema del mal doblaje no es una cuestión ya de técnica. Ahora la técnica es muy buena y más o menos en todos los estudios están equipados lógicamente. El problema del doblaje es una cuestión ya que viene desde la dirección. Salvo excepciones, el director y el actor no querían doblar. El venir a doblar es como una molestia. O sea, seis meses u ocho meses más tarde, están en otra cosa, y cuando vienen a doblar, creen que en media hora lo van a conseguir. Entonces son muy pocos los que logran, y dependiendo si son cosas dramáticas, mucho más. Cuando son cosas más ligeras no es tanto el problema. Pero claro, un doblaje bien hecho requiere de la misma concentración y del mismo tiempo y de la misma preparación del actor que hubo en su momento en la realidad del rodaje. Entonces, claro, si un actor no viene con esa mentalidad, si un director no tiene esa mentalidad, si el director no hace su trabajo de dirección y lleva al actor al mismo punto donde lo llevó en ese momento, que es un poco un buen doblaje, la recreación de lo que se ha hecho sale mal. Cuando se hace esto, se consigue un buen doblaje. De hecho, no tenemos nada contra eso, contra un buen doblaje. Yo no tengo ningún problema con un buen doblaje.

¿Se hace de otra forma fuera de España?

Es una cuestión de seriedad. Hemos tenido unas experiencias también nosotros con América. Allí, en el momento en que un actor entra en una sala de doblaje, él está trabajando, y es exactamente igual que un día de rodaje. Es una cosa que aquí no hemos conseguido. “Bueno, voy a doblar.” Como que vienen, y encima que les exiges mucho tiempo, se genera una cosa más de “colegueo”, en vez de la seriedad del trabajo que vienes a hacer. Se intenta minimizar, y si no sale a la tercera, pues dejamos el directo, que está mejor. Normalmente es bastante complicado conseguir ese “feeling,” ese punto, lo mismo que tenía el actor en el rodaje.

Volviendo al tema del rodaje, un actor, más o menos con preparación, con una escuela, sabe lo que es un radio-micro, ha hecho prácticas, sabe como usar a favor ese micrófono que tiene, porque inclusive lo sabe usar dramáticamente, sabe cuando hablar bajito, porque tienen un micro, y sabe cuando no, hay todo un juego, una técnica. Supongo que hay alguien que se lo está enseñando a algún actor, pero fuera de España es bastante habitual. Por eso cuando hemos trabajado con Ricardo, *Remando al viento* fue de las primeras cosas que hicimos, con actores ingleses y esto. Era otra cosa. Era maravilloso.

Y los actores de hoy en día, ¿vienen y preguntan dónde van a estar los micros, qué tipo son, etc.?

Desde hace algunos años no hago directo, pero al final, en general, ya sí cuentan con uno porque saben que uno va a favor, y que es una ayuda para ellos. Entonces , al contrario. Normalmente, ya el actor cuenta contigo, o sabe que si tú vas y le dices algo es porque hay algún problema. O si estás muy pesado con el tema del radio-micro, entiende, o le explicas que no hay otra solución que usar radio micros por las condiciones del plano, con el rodaje, entonces, ahora sí hay más complicidad con el

actor. En general, , en los últimos años, no hemos tenido tantos problemas. Si te miran, independientemente de lo que diga el director, te miran por si tú le das el “ok,” ya pues, yo creo que eso ha cambiado en general. No es lo que pasaba al principio, evidentemente. Sigue habiendo cosas. Todavía no es ese punto del actor inglés o un actor americano que conoce perfectamente la técnica del rodaje. Habitualmente no. El actor experimentado, sí. Pero también en el cine hay muchos actores nuevos. En general, en los últimos años, no he tenido problemas prácticamente con nadie. También existe otra cosa. Ahora uno tiene mejores condiciones de rodaje, pero antes, tú hacías una grabación de directo, y sabías que de allí, iba a peor. De allí a que llegara al cine, el sonido iba degradando, por los distintos pasos que había, y las malas condiciones que había en cada uno de los pasos. Hoy día, realmente sabes que cuentas con una lógica posproducción, que los sistemas de reproducción son más fiables, que el digital está en los cines, realmente, estamos más tranquilos. Eso nos permitió a nosotros ser menos pesados en el rodaje. Yo recuerdo los últimos rodajes. Ya no éramos los más pesados, silencio absoluto, que corten diez calles, porque ya empiezas a controlar, sabes dónde puedes corregir las cosas en posproducción. Y muchas veces recuerdo que pasaba un avión, y yo no decía nada, y me quedaba todo el mundo diciendo:

—¿Está o no está?— y yo decía

—Esto vale.

Porque ya tenías tu diálogo, y las frases donde no me afectaba el avión que la podíamos salvar. Y también eso sirve para que nos relajemos un poco y suavicemos un poco el trabajo. Yo me sentí mucho más libre haciendo directo en el momento en que empecé a editar el sonido.

A mí me han contado una anécdota sobre Gilles Ortion, que un día en el rodaje pasó un avión, y Gilles dijo

“corten.” Entonces, Medem le despidió diciendo, “En mi plató, nadie más que yo dice ‘corten.’”

Esto era habitual. Una cosa que también aprendimos es no cortar nunca. Yo nunca he cortado un plano, salvo que esté pactado con el director antes de empezar. Normalmente, uno se encuentra con el directo, o lo que sea, en las charlas que teníamos, y siempre llegábamos explicábamos esto. Yo le entiendo también. O sea, yo entiendo que en determinados momentos, puede haber pasado un avión, o puede haber otro problema. Pero el momento, dramáticamente, actoralmente, era lo mejor que se sacó el director, entonces esto hay que respetarlo también. Pero no sólo Medem. Otros directores. Normalmente no cortamos nunca un plano. Como mucho, le puedo hacer una seña que no me está sirviendo, pero una seña, un código interno que tenemos entre yo el ayudante de dirección, o el director, si me está mirando, pero yo jamás cortaría un plano, porque entiendo lo otro. Y si este plano después había que doblarlo, pues lo doblaríamos lo mejor posible. Pero también entiendo eso, no, que no me creo con esa potestad de poder cortar un plano sólo por el sonido, digamos. Pero eso fue una guerra también en muchos momentos.

¿Qué le aconsejas a un joven que esté empezando hoy en día? Unos me han dicho, por ejemplo, que aprendan a estar invisibles en el rodaje.

Eso es bueno. Eso va también con la forma de ser de cada uno, ¿no? Yo tengo mi teoría de invisible. Hay otros que les gusta ser más protagonistas. Entonces, supongo que esto tiene que ver con el carácter de cada uno. Yo intentaba ser lo más invisible posible. Por eso, una de las cosas que hicimos con Ricardo, y personalmente lo potencié todo lo que pude, era la figura del microfonista. Si no existía la posición de técnico de sonido, la

figura del microfonista no existía. O sea, cualquier chaval que pasara por allí, que cogiera el micrófono, usaba el micrófono. Entonces, profesionalizar al microfonista fue una de las cosas que nos preocupamos mucho con Ricardo. Por eso exigíamos que fuera gente nuestra, que no era el primo de no sé quién o no sé cuánto. También creo que eso ha funcionado muy bien porque para mí, también viendo un poco lo que pasa fuera, el que está en ese metro cuadrado digamos entre la cámara y el actor es el microfonista. Entonces yo siempre he dicho que prefiero hacer una película con un buen microfonista y un mal técnico de grabación diez veces. Porque un buen microfonista me va a salvar el plano. Y un técnico de grabación tiene que ser muy bruto para no grabar por lo menos con las condiciones mínimas que se oiga. Que después lo podemos salvar en posproducción. Siempre fui muy defensor del microfonista profesional, un tío que entienda de ópticas, entienda de iluminación, que tiene que tener un “feeling” con el actor, para saber cuándo ser invisible y cuándo no. Allí fue la idea, y apareció Sergio Bürmann con la formación digamos de uno a nuestro criterio. Entonces, yo sí siempre he estado muy lejos de la acción. Yo soy el que más lejos está de la cámara. Hay otros técnicos que siempre están al lado de la cámara. Lo que pasa es que ya yo no sé lo que es bueno y lo que es malo. A mí me gusta ser el más invisible. En general, yo creo que todos debemos ser lo más invisibles posible, para que entre el actor y la cámara haya ya la menor cantidad de elementos que lo pueda dispersar, ¿no?

¿Me puedes hablar un poco más de Sergio? ¿Tiene que memorizar el guion?

Básicamente, más que memorizar el guion, es una cuestión intuitiva. Y en eso, como en todo, como con cualquier habilidad, los hay que la tienen y que no. Sergio, lo que de entrada aprendió a ser muy intuitivo, o sea, a mirar al actor y saber si allí va a decir

lo que tiene que decir, o si va a decir otra cosa, o si lo que tenía que decir por allí se lo dijo por otro lado, entonces el microfonista tiene que ser eso, intuitivo, con respecto al actor porque también hay que dar esa libertad, más cuando se trabaja en un tipo de cine donde las cosas no están muy atadas, cuando también el propio director va cambiando los diálogos, van cambiando la puesta en escena, entonces no son cosas tan formales como en otro tipo de rodaje, ¿no? donde no hay ni un storyboard. Ahí se está creando en ese momento la secuencia, con lo cual, lo mejor que para mí que tenía Sergio en ese momento era eso con respecto al actor, que era muy intuitivo y prácticamente no lo pillaban. Otra, que al venir de gente de cine de toda la vida, se conocía los plató, conocía todo perfectamente. Con lo cual, su comunicación con el resto del equipo era muy fluida, muy cómoda, muy agradable, muy de buen rollo, y eso le permitía moverse dentro del plató. Aprendió muchísimo evidentemente, aprendió de óptica, aprendió de iluminación, por ser también de familia de directores de fotografía. Eso le permitía tener un diálogo con cada uno de los equipos y defender ese metro cuadrado que hicimos nosotros muy bien, pero desde el conocimiento. No desde la prepotencia, que es otra cosa que a veces pasaba, ¿no? Entonces él, y otros que han venido después, ya están más formados en esto. Una persona tiene que saber lo que está haciendo, tiene que tener un ojo en lo que está haciendo la cámara y otro ojo en el actor. Es eso lo que le da la habilidad.

Hablando de esto, de la prepotencia, Veo que das clases con la ESCAE (Escuela de Cine y Actuación de España). ¿Cómo están los alumnos en términos de preparación? Alguno me ha dicho que pueden ser prepotentes.

Sí, pero yo creo que es en general. No sé si me estoy haciendo mayor, pero la gente joven en general, hay como, no sé si es una

prepotencia, pero yo me acuerdo en el principio del ECAM (Escuela de Cine de la Comunidad de Madrid) y otras escuelas donde hemos estado dando clases, ya no tanto en sonido pero me acuerdo que en dirección el gran problema era que todos querían dirigir, y cuando se establecían los ejercicios, algo del primer año, ya no hablo del tercer año o del cuarto año, los ejercicios típicos de quién escribía, yo me acuerdo de la postura de algunos que se negaban a dirigir algo que no hubieran escrito. ¿no? y era un cosa que me preguntaba ¿de dónde han salido?, que no saben siquiera de qué va el oficio. Hay una palabra que me gusta mucho usar, que es “el oficio.” El oficio de las cosas. Entonces, lo que no lo hubo durante muchos años. Ahora ya hay donde empezar a estudiarlo—tampoco hay tantos—es enseñar la mente del oficio. Yo creo que hay un oficio “director.” Independientemente de todo, hay saber hacer unas labores determinadas. Entonces, siempre hubo como una falta de respeto y preparación a ese oficio. Pero en todas las áreas, la gente más o menos llegaba por distintos caminos, a veces familiares, a veces a través de amistades, o lo que sea , y todos hemos vivido que pasar de meritorio a auxiliar en cuatro películas a jefe de departamento. Que no le quito la valía a quien la tenga, pero había un gran desconocimiento de todo el oficio, y de los procesos propios del departamento que estaba ejerciendo. Entonces, yo, lo que más intento cuando damos cursos es enseñar el oficio. Intentar quitarle toda la cosa de glamour, y que aprendan realmente el oficio y que se impliquen en conocer a los demás departamentos. Tú puedes ser muy bueno, pero tienes que conocer el resto. Por eso en los cursos que damos, que son cortos, 20, 40 horas, doy por sabido que la parte técnica la saben, porque son para gente que ha estudiado antes la parte mínima, lo que es un micro, lo que es un registro, que los conocimientos mínimos los tienen, y lo que hago es como un repaso de todos los procesos del rodaje a la copia de exhibición, para que no sólo vean sus problemas, sino que entiendan los problemas de los demás. Entonces allí es un

poco lo que yo creo que funciona y lo que no se enseña habitualmente en las escuelas de cine. Es como un repaso a los oficios de sonido dentro de todo, entonces allí hablamos de todo. Claro, en 40 horas tampoco puedes hacer mucho más, pero sí, de la realidad, sin contar batallitas, evitamos todo eso. Desde lo práctico. Les damos la información lo mismo que puedo estar contándote a ti o a un ayudante. Que tengan contacto con la realidad. Intentamos llevarlos a los sitios reales, a los laboratorios reales, y aparte porque hay toda una generación que viene ahora, entre comillas, formadas y deformadas un poco por el vídeo. Y mientras que todavía quieren hacer cine, el cine tiene todavía unas ataduras, unos sistemas más tradicionales, industriales, que tienen que saberlo. Entonces básicamente me centro un poco en eso. Yo les veo las caras cuando entran en un laboratorio. Les parece que esto ya es historia, y claro, les digo no, que para llegar al cine, tienes que pasar por todo esto. Esto es lo que menos enseñan en las escuelas.

Por ejemplo, trabajasteis en el primer largometraje de Alejandro Amenábar. Se contaba un mito que era un chico que estaba estudiando en CCII en Madrid, pero los profesores eran tan brutos que le suspendieron dirección en el mismo semestre que hizo una película que ganó un Goya.

Alejandro era un chico que estaba haciendo cortos, hacía “making” para una productora, y su guion estaba allí dando vueltas un montón de tiempo, *Tesis*, y por circunstancias, pues, José Luis Cuerda, y nosotros estábamos trabajando con él en otras cosas nos dice, “oye, hay un chico que me cae muy bien y allí fue donde en una reunión así informal en el estudio o en un bar dijo, “y ¿si lo producimos nosotros?” y fue allí donde nos juntamos nosotros con Ricardo y con Emilano Otegui, con José Luis Cuerda, y montamos la productora para producir esa película que,

inclusive con unas condiciones atípicas también en ese país, que era una especie de cooperativa, ya que los jefes de equipo estaban asociados al proyecto. Entonces, si salía mal, cobrábamos el cincuenta por ciento, y si salía bien, pues cobraríamos el resto. Y allí fue donde empezó realmente la relación con Alejandro. Y aparte donde entre comillas todos pasamos a ser productora también. Bueno, después ya seguimos por suerte bien, e hicimos otras pelis. Pero sí, pasaba eso. No sé exactamente si aprobó o no aprobó. La leyenda es esa. Y al año, terminó ganando el Goya a mejor director. Y sigue siendo uno de los directores más importantes que tenemos todavía aquí en España, ¿no? Entonces fue una experiencia que también nos sirvió para aprender mucho, para meternos en producción y dejé el sonido. Bueno, yo había estado con Ricardo, nos separamos, yo estuve algunos años de director de producción en una productora y él seguía haciendo sonido. Yo hacía el sonido de las películas que producíamos, y después ya de forma libre. Me dediqué a la producción, y ahora sigo de director de producción de un estudio de sonido.

Quisieras extenderte un poco más en lo que estás haciendo ahora?

Bueno yo ahora básicamente lo que he hecho es un poco también conseguir el sueño que teníamos hace mucho. Hemos ido consiguiendo cosas. Siempre hemos intentado tener un estudio, en buenas condiciones, ideales por lo menos para nosotros, y bueno, nunca se dio, hubo algunos intentos, pero nunca llegaron a culminar, y bueno, yo estaba dedicado también a la posproducción de sonido y conocí a esta gente, que es una empresa que se dedica al mundo del doblaje para televisión hace muchos años. Formamos Best Digital. Entonces, querían ampliar la parte de cine, y entonces me proponen que montemos un departamento de cine, y dirigirlo, entonces, hicimos una apuesta y apostamos tres años por esto, y bueno, creo que tenemos el

mejor estudio ahora mismo que hay en España para cine. Estamos intentando siempre estar a la última, siempre intentar a defender las tecnologías, el digital, el 3-D, bueno, todo lo que hay ahora y dar un marco un poco a los colegas, yo ya me retiré digamos del sonido. Entonces, cuando empecé esto, aparte por una cuestión de competencia desleal, avisé a todos los colegas que a partir de ahora tienen que ser mis clientes, ni competencia, y bueno, estoy trabajando prácticamente con todos. Todos los que eran colegas, competencia, todos han pasado por aquí. Y estoy contento. Estamos con esta fase de movilizar esto, que no es fácil, en la época que estamos pasando, pero bueno, bien. Y con el tema que me gusta mucho también que es la enseñanza, en la medida en la que podamos. Hay ahora un gran proyecto a nivel universitario, vamos a ver si lo conseguimos.

¿Tenéis muchos meritorios?

Ahora con la crisis pasa al revés, con la crisis hay como exceso de gente y no hay trabajo. Hay gente de sobra, digamos, en todas las áreas. Falta trabajo. No, aquí lo que intentamos a diferencia de los demás estudios es que no obligamos a nada, no hay personal fijo, entonces, justamente respetando el de sonido que viene, dejamos que cree su propio equipo, su propio staff, y mezclan ellos con su propio staff. Yo solamente doy el servicio técnico, logístico, de producción a nivel coordinación, y de asesoramiento, está también el tema de laboratorios, nuevos materiales como hay ahora distintos formatos, allí sí me sigo metiendo y participo un poco más en los proyectos, y mantener el contacto con la gente que viene, los productores y todo el mundo. Pues básicamente estamos en esa fase y en la fase también de la enseñanza y algunas coproducciones, incluso la coproducción que hemos empezado con Latinoamérica, a generar proyectos con Latinoamérica.

Con Adolfo Aristarain, por ejemplo.

Con Adolfo, por ejemplo. En su momento hemos hecho algo, y entonces en la parte producción me gusta ver proyectos que puedan servir para los dos sitios e intentar levantarlo aquí o allí. Estamos en eso.

¿Te gustaría comentar alguno de los premios Goya, o las nominaciones?

De nominaciones, creo que tenemos once. Goyas, tres. La gente cree que tenemos más Goyas de los que tenemos. Pero muchas nominaciones. No, nada puntual. Hay películas que han marcado, porque han marcado, evidentemente, así como *El amor brujo* en su momento marcó un inicio. En su momento, *Remando al viento* marcó puntualmente. Era la primera coproducción anglo-española, casi. Se trabajaba con actores internacionales. A nosotros, lamentablemente, la película después no tuvo el recorrido que tenía que tener, pero para nosotros fue también un aprendizaje nuevo.

Inclusive, demostramos con esa película en su momento ... porque la gente se pensó que es peli se hizo fuera. La misma gente del sector cuando la vio pensó que, o Gonzalo se fue a Londres, o que trajo a todos los técnicos. Y cuando vieron que eran los mismo técnicos de siempre, pero que bien dirigidos, con una estructura más o menos lógica, respondían de otra manera. También significó bastante en su momento esa película. Fue como demostrar que se podía hacer las cosas mejor que la media que estábamos haciendo en ese momento, ¿no? Entonces, hay películas que sí, puntualmente, van marcando, evidentemente. *Tesis* en su momento, y después toda la carrera juntos con Alejandro, también marcó otra forma de poder trabajar, y de demostrar lo que se podía hacer. Que también Alejandro siempre

defendió el que se podía hacer aquí con gente de aquí, con medios de aquí.

Entonces, Alejandro es una persona que sabe muy bien cómo trabajar cada uno de los pasos de hacer cine...

Alejandro para mí es un pequeño geniecito que sabe lo que quiere. Te puede gustar o no lo que haga, pero lo tiene clarísimo. Lo sabe contar y es muy coherente, en lo que te dice , con lo que hace, y con lo que termina haciendo. Claro, eso te da mucha seguridad de trabajo a todos los que estamos detrás y es el típico ideal de director que quisiéramos todos—alguien que lo tenga claro. Una persona que duda mucho, que tiene de todo mucho miedo, claro, esa inseguridad la transmite a todo el equipo, evidentemente. Entonces es como el director ideal para el trabajo. Y con conocimientos. Con muchos conocimientos del área de sonido especialmente.

¿Otros directores que también merecen una mención?

Pues esto de decir nombres, siempre se olvida de alguien y queda mal. Por suerte, creo que hemos trabajado casi con todos los directores de primera fila hasta un momento dado. Entonces, cada uno tiene su estilo. No recuerdo sinceramente malas experiencias. O sea, me puedo estar más de acuerdo con uno o con otro, pero no hemos tenido por suerte malas experiencias porque generalmente, no hemos trabajado con la gente que no aceptaba una forma de trabajo serio. Así hemos evitado un par de veces a reuniones a ver cómo estaba el “feeling,” y no hemos cerrado el trato. No hemos hecho la película.

Realmente, prácticamente no hay películas de serie B en toda la lista de cosas en las que has trabajado.

No, por suerte no. Y bueno, lo que hemos hecho durante quince años es mucho nuevo realizador que hacía el cine aquí. Entonces, hemos trabajado con los clásicos, digamos, de una época, pero siempre, intentando estar siempre con los nuevos proyectos. A mí me gusta mucho trabajar con gente nueva. Por eso me gusta mucho trabajar con la enseñanza, porque me gusta mucho trabajar con los directores jóvenes. A mí me dan la marchita, esa, que me pide el cuerpo, que con otros directores ya más asentados ya no lo encuentro. Cuando revisamos nuestra lista de películas, yo creo que es el sesenta por ciento de nuevos realizadores. Gente muy joven siempre.

**¿Quieres comentar un poco el tema de las subvenciones?
La gente de la calle se queja mucho de que gasten el
dinero del contribuyente en la cultura.**

Lamentablemente toda nuestra era está muy politizada. Nostros estamos también identificados como un sector político. Entonces, yo entiendo. Creo que están manipulados políticamente. Ni son tantas las subvenciones, porque hay otras áreas, otras industrias que están muchísimo más subvencionadas que el cine, con muchísimo mayor cantidad de dinero que la nuestra, En general, cuando se hace una mínima política lógica, el dinero vuelve, o sea, hay películas españolas que empiezan a funcionar. Entonces, hay una forma de retorno digamos de esa ayuda, cosa que con otras industrias siempre es a fondo perdido. Es cultura, con lo cual, en el fondo, tiene que estar ayudada de alguna forma aquí, y en todas partes del mundo. No tenemos ni la mitad de la ayuda que hay en otros países. Yo lo veo muy manipulado todo el tema de la ayuda. Ahora, sin entrar en cuestiones políticas, nos está haciendo mucho daño, y nos puede llegar a hacer mucho más para los tiempos que vienen. En parte, es culpa nuestra porque no hemos sabido separar eso. Entonces sabes, la gente piensa, si es cine, es de izquierdas automáticamente. Y esto nos va a

generar bastantes problemas. Pero también yo soy un defensor del cine de productor. Cuánto más cine hago, más entiendo también que no puede haber sólo un cine. También quizás hemos abandonado un poco. Pero tampoco se está dando la posibilidad que surja porque eso dependería de ministerios que son como de Hacienda, o como son industrias que tampoco están apoyando. Pero yo sí entiendo que es una industria . Y como el resto del mundo tendría que ser de iniciativa más privada en un porcentaje, con ayudas puntuales a ciertas cosas, o a ciertos proyectos. No todo el cine tendría que estar subvencionado. Pero, para que así sea, hay que ayudar a la otra parte, para que la iniciativa privada pueda aportar. Para que un invertor pueda aportar y que le sea rentable. Para que ciertos beneficios fiscales ayuden a creer en que la gente invierte en esto. Para que a la industria nos liberasen de ciertas tasas a la hora de equipamiento o a la hora de instalación, que es mucho más caro que en el resto de Europa para nosotros. No es tanto como se dice, pero sí también es verdad que defendiendo el cine de productor. Porque en definitiva, nos guste o no nos guste, esto es un producto lo que hacemos. Y un producto que no tiene sentido si no hay alguien que lo consume. Entonces, sin ponerme en la otra punta del sistema americano puro y duro, también es verdad que creo que se ha olvidado eso un poco durante algunos años, y hemos vivido mirándonos el ombligo, y que mi historia vale, pero tu historia a quien le interesa , nadie se preguntó nunca nada de esto. Entonces también hemos tenido culpa de perder un poco el interés porque tengo que hacer un producto que la gente va y paga, durante dos horas para pasarlo bien. No tiene porque ser comedia ligera. Pero me refiero a que tiene que ser un producto que quieran consumir y que salgan agradecidos y que paguen a gusto como cuando uno va a cualquier otro tipo de espectáculo o lo que sea. Con lo cual también es verdad que hemos rodado muchísimo material que no le interesa a nadie, que tenía cero posibilidad comercial, y que, dadas las circunstancias se podía

hacer, encantado porque dio trabajo a mucha gente, pero no creo que sea el objetivo. No sé cómo encontrar ese punto intermedio. Quizás estamos haciendo más películas que las que podemos consumir. Quizás es una realidad, que tengamos que asumir, y que en vez de hacer 120 películas tengamos que hacer 60, pero que tengan realmente un mercado, y que tengan una continuidad. Son momentos convulsos para todos y especialmente lo nuestro más todavía porque estamos dentro de la industria del ocio. Digamos que es lo primero que se resienta a la hora de una crisis en las economías familiares.

Coméntame un poco el tema de las descargas ilegales.

Claro, sumamos una forma diferente también que hay, de lo que entendemos por cómo se ven los materiales. Todo el mundo del internet un poco descontrolado que tenemos ahora, creo que de alguna manera tenemos que enfrentarlo, no sé cómo todavía. Vino todo junto: vino la crisis, la aparición del acceso a la información, a los materiales, a las descargas, a que todo el mundo pueda tener el producto sin ningún control. Evidentemente que nos está destruyendo, como le pasó a la industria del disco. Ahora está en plena crisis el cine, que ya veremos hasta donde llega o no. Están empezando a atacar al libro, que es lo que viene ahora, es el problema de las editoriales ahora. Yo no soy, ni he sido nunca pesimista. Por eso yo, cuando empezó el tema del vídeo, el rodaje en HD, en soportes electrónicos, yo puedo querer al cine en 35mm como una cosa romántica, pero no me niego a los nuevos formatos. Lo que creo que siempre hemos dicho con Ricardo: el hombre cuenta historias, desde la prehistoria, ¿no? Entonces, yo quiero participar en contar esas historias desde un área determinada. El soporte a mí me está dando un poco igual. O sea, a mí, que las películas terminemos viéndolas todos en casa o en salas donde manden por satellite, o venga por un disco duro...a mí me da lo mismo. O

sea, me gusta el cine porque nací en el cine, en lo fílmico, pero es una cuestión más anecdótica, y de romanticismo que práctica. Por eso no me da miedo cuando los chicos preguntan “pero ¿hay trabajo?” porque trabajo más o menos vamos a tener siempre, porque las historias habrá que seguirlas contando. Para contarlas, hará falta quien ilumine, un actor, alguien que haga el sonido, uno que lo edite. ¿En qué soporte? No tengo ni idea cómo se acaba. No soy pesimista, pero sí entiendo que es un momento de absoluto cambio, de absoluta revolución técnica, económica, y que va a generar grandes convulsiones. Y que de pronto pues eso, descubramos que tenemos exceso de producción para lo que podemos exhibir o que tenemos que pelear más. Yo creo que va a ser mucho más importante la pelea de dónde se exhibe que cómo las hacemos. Porque más o menos cómo las hacemos, ya sabemos cómo. O podemos llegar a arreglarlo. Ahora mismo hay un cuello de botella que, por más películas que hagamos, no hay donde exhibirlas. Porque la exhibición está totalmente controlada por las majors. Son sus propias salas, y nos encontramos peleando con una película de autor por la misma pantalla que EL SEÑOR DE LOS ANILLOS. Yo allí sí que veo un gran problema.

Eso lo podría resolver en parte una legislación que obligara a los cines a exhibir producto nacional unos cuantos días al año.

Claro, pero para todo eso habría que tener una voluntad y alguna cosa que ojalá vayamos encontrando. Pero a mí me da mucho más miedo ahora lo que le pasa a mucha gente que con mucho esfuerzo, con ayuda, sin ayuda, hipotecando su casa como sea, que consigue hacer una película, y luego se encuentra con que no tiene dónde exhibir esa película. Creo que esto es lo que está pasando ahora. Entonces se mal-estrenan, evidentemente no tienen ningún tipo de repercusión, la gente no se entera, es una ruina para quien la produjo, entonces me preocupa más eso. Si

tenemos que meter cien películas españolas más cuatrocientas películas extranjeras en un circuito que ya no es nuestro, porque inclusive, antes existía un circuito B, digamos, de estreno A y B. Entonces tú podías acceder a un circuito más minoritario, pero que te garantizaba cierto flujo de la película. Ahora mismo esto no existe. Estás peleando exactamente igual que una major por tu pantalla. Con lo cual allí sí le veo mucho problema, más difícil de solución. Pero se hace eso sólo con leyes serias y apoyos muy radicales, como con el cine francés en Francia, bueno. Yo tengo un circuito, que puedo defender esa película durante x tiempo, independientemente ya de decidir si la película me interesa o no me interesa, pero bueno, la posibilidad de que la gente llegue a saber que existe, cosa que ahora no sucede. Eso sí que a nivel general me preocupa más. Veo más fracaso en eso porque la gente se va buscando la vida, y termina haciendo las películas todavía, con más esfuerzo, o lo que sea. Pero luego, es un fracaso como anunciado. Si yo hago un producto y no tengo escaparate donde demostrarlo...Creo que uno de los graves problemas que podemos tener. Sí creo que el cine como espectáculo todavía tiene muchos años por delante. Tiene que cambiar mucho todo, para que la sensación que tenemos de estar en un cine a oscuras en un acto más o menos colectivo con pantalla grande, yo no creo que desaparezca, como vaticinio a mi parecer. Que se pueda reducir, que en vez de tener tres mil pantallas tengamos mil quinientas...No lo sé. Eso puede ser parte de la transformación. Y porque aparte, cada vez estamos poniéndole al espectador mejores condiciones en su casa. Entonces, evidentemente, que yo antes de ir a un mal cine, un minicine mal, prefiero verlo en mi casa. Y el sonido es lo más abandonado de todo. Entonces, yo puedo entender eso. Si tengo en casa un plano de 45 pulgadas, y entre el caso de verlo en un minicine mal, esto es quizá lo que no pueda sobrevivir. Pero mil espectáculos de cine como tal, yo creo que a eso le queda todavía muchos años. No creo que desaparezca. Desaparecerá el 35, o el soporte, pero el hecho,

como espectáculo no lo veo que desaparezca tampoco. Espero. Como el teatro ha resurgido, y como otras cosas.

El teatro está estupendamente en Madrid ahora.

Yo conozco un poco el área de teatro también. Uno de los elementos que salvó al teatro es que hay un circuito. Es la red nacional de teatros. Significa que yo, productor, hago el esfuerzo, con ayuda, o sin ayuda, pero tengo un producto y tengo una red mínima de explotación por toda España. Con unos mínimos costos yo puedo apostar por mostrar mi proyecto en toda España. Porque tengo poco coste. Entonces me dan las condiciones económicas para que de cada entrada que entre yo la vea directamente repercutida en la productora. Entonces yo, cuando hablo de la exhibición cine, en verdad yo no sé si es el sistema, pero algo tiene que haber. Tiene que haber un sistema paralelo, o alternativo.

Ahora se producen una series de televisión que tienen muchas de las mismas características del cine.

Claro, otro terreno que como industria hubiese sido fundamental, y aquí, desconozco los motivos, pero no funcionó. Y ahora parece que lo están descubriendo, que son las tivimuis, ¿no? La tivimui es un proyecto muy lógico, natural, donde se entra un poco de creación. Lo ilógico es lo que pasa en España, que un director haga un corto, y luego haga un largo. Es imposible. Para llegar a un largo en Estados Unidos o cualquier país, en la industria cuesta mucho esfuerzo. Hay que demostrar mucho que uno vale, y aprender el oficio, como yo también decía antes, y la escuela natural es la tivimui. Y aquí en España siempre se rechazó. Cuando había intentos hace años de tivimuis no interesaba ese producto. En Alemania es habitual, en Francia o cualquier país. En Estados Unidos es la gran industria. Aquí ahora tendría que

haber doscientas tivimuis, por ahí, y noventa películas. Tenemos una industria que es toda cinematografía. El sistema es el mismo, los profesionales son los mismos. Ahora se está empezando a hacer. Recién ahora se está haciendo lo que es una miniserie con enfoques ya más cinematográficos, con tratamientos más cinematográficos. Pero eso, hace veinte años no creo que hubiera. Cuando en Alemania se hacían diez películas al año, pero el resto de la gente vivía de las tivimuis y cosas de esta. Productos para la televisión, bien hechos, pero para la televisión. Y ahí uno aprende, crea escuela, y hasta también un público.

Bueno, también parte del problema de la distribución de cine en España es que la gente piensa, ante la duda, “en cualquier caso, terminarán poniendo cada película en televisión, así que para que voy a gastar dinero yendo a verla en el cine...” Todo parece ser coproducción con Televisión Española, y la gente sabe que, tarde o temprano, pasará por la pequeña pantalla...

Son muchos elementos, y la gente, por distintos motivos, pues siempre lo desechaba. También insisto en que hemos tenido mucha culpa, porque le hemos dado ciertos productos que aburrían a mucha gente, que les hemos echado de la sala.

¿Hacen falta más películas sobre la Guerra Civil?

Yo creo que ya está bien.

Aunque, este año, *Pan Negro* triunfó

Tienes razón. creo que se puede hablar mil veces de algo si está bien hecho. Si está bien hecho, está bien. Sea de la Guerra Civil o de lo que sea. Anda si no hemos hecho películas de la Segunda Guerra Mundial, y se siguen haciendo. Si es un producto que está

bien e interesa, y tiene un enfoque diferente. Yo no tengo problema con eso, pero que esté bien hecho. Si no, echas a la gente. El espectador de ahora es más exigente. Las nuevas generaciones que ya han consumido imagen desde que nacen, su exigencia ya de visual, sonora, de narrativa, ya es diferente, entonces exige más que lo que podía ser el año setenta u ochenta cuando estuvo todo nuevo, casi mágico lo del cine, ¿no? Más que nada el chaval de ahora ya la magia no la entiende. O lo atrapas y lo entretienes, o olvídate de él como espectador. Prefiere irse a casa con el videojuego. Entonces también es diferente porque tenemos que cambiar todo el chip y entender también que tenemos que contar con otros tiempos. El tiempo de lectura, el espectador de ahora lee más rápido que leíamos nosotros en la pantalla. Pues, todo eso tiene que haber.

Una última pregunta, ¿quiénes son los pioneros y líderes en cada rama de momento, los que no deben faltar en el libro?

- Sergio Bürmann es representante de toda la rama de microfonistas. Después como técnico, es de los que mejor directo hacen ahora mismo.
- En aquellos años, Enrique Molinero era el único que había. Estaba en Cinearte. Antes, tampoco había mucho que elegir. Hubo algunos años en los que daba vergüenza.
- Ricardo y yo hacíamos cinco o seis películas por año, pero modestamente, éramos los más importantes, estábamos en todo.
- Dani Fontrodona también fue alumno mío del ECAM. Yo sé que tiene su empresa *wildtrack*.
- Luis Castro ya murió, pero los que quedan son discípulos suyos, que compartían el momento.
- Antonio Bloch es muy importante. En la Academia está. Está en la comisión de sonido. Aparte está en activo. Sigue

haciendo muchos rodajes de directo de coproducciones. Sigue haciendo directos, y no sé si lleva tanto tiempo como nosotros, pero casi.

- Dani de Zayas es el principal de Andalucía.

Muchas gracias por su tiempo.

Para más información sobre Daniel Goldstein, aquí hay un enlace con la Internet Movie Database (IMDB)

<http://www.imdb.com/name/nm0326149/>

Esta entrevista se ha publicado para el uso libre, pero por favor, para citarla, use la atribución debida:

Hart, Patricia. "Una entrevista con Daniel Goldstein, pionero del sonido cinematográfico español, 2011. Purdue University Electronic Repository, 2014.

Para reproducir pasajes largos o la entrevista en su totalidad, por favor, pida permiso (que en toda probabilidad será concedido) a la autora:

Patricia Hart
phart@purdue.edu