

Una entrevista con el montador de sonido español Leopoldo “Polo” González Aledo, 2006

Patricia Hart
phart@purdue.edu

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

ABSTRACTO:

Ésta es una entrevista llevada a cabo en 2006 con el desaparecido montador de sonido cinematográfico, Leopoldo “Polo” González Aledo (muchas veces conocido simplemente como “Polo Aledo”). En esta conversación informal y alegre, Aledo describe sus comienzos en el cine, y su formación en la profesión. Como muchos de sus contemporáneos, más que nada fue autodidacta. Por el camino, relata anécdotas, algunas simpáticas y otras más serias, sobre directores de la talla de Luis García Berlanga, Emilio Martínez-Lázaro, Daniel Monzón, Julio Medem, Gracia Querejeta, Juanma Bajo Ulloa, Alejandro González Iñárritu, Fernando León de Aranoa, Álvaro Fernández Armero, Manuel Iborra, Alfonso Albacete, David Menkes, Miguel Bardem y Marcelo Pinyero. También habla de paso sobre actores Silvia Abascal, Candela Peñas, Gabino Diego, Jorge Sanz y Carmen Maura. Este proyecto fue subvencionado por Purdue University, y está dedicado a

Antonio Illán y el mismo Leopoldo “Polo” González Aledo, que, sin proponérselo, sirvió de inspiración y estímulo.

Madrid, julio ,2006

PREGUNTA: ¿Cómo empezaste en el mundo del sonido cinematográfico?

RESPUESTA: Estudié en la universidad, en lo que era Ciencias de la Información, allí en la Complutense, cuando ya había desaparecido la Escuela Oficial de Cine. Pero no llegué a acabar; lo dejé en tercero.

¿Antes de que Amenábar representase a sus profesores como pornógrafos asesinos...?

Sí, muchísimo antes. Y, empecé a trabajar en la televisión como ayudante de montaje de imagen en el año 75. Tenía 18 años. Estuve trabajando casi 20 años en la tele como ayudante y como montador de imagen. Y al final, como vi que no tenía ninguna posibilidad como montador de imagen porque había muchos montadores y estaba muy copado, cambié de dirección. Me gustaba la música, tenía un grupo, grababa mis propias maquetas, pues me decidí a trabajar en sonido porque era algo nuevo y que quizá era mejor para mí, me iba mejor para mí que montador de imagen.

¿Qué cantabas, qué tocabas? En fin, cuenta más.

Tenía un grupo. Yo componía, cantaba, tocaba la guitarra, y grabábamos en un cuatro pistas las canciones, y allí es dónde empecé yo con la técnica de sonido.

¿Cómo se llamaba el grupo?

“Polo y los Congelados.”

Muy ocurrente.

Muy de los ochenta. Después me compré un equipo de edición digital en el año 92. Y poco a poco, gracias al equipo, al cambio de formato del 35 al digital, pudimos entrar como montadores, porque antes en España no había montadores de sonido. Entonces se creó un poco en España esa figura y allí nos fuimos acomodando como pudimos ya.

La primera cosa grande que hiciste fue *Los peores años de nuestra vida*, de Emilio Martínez-Lázaro. Esa experiencia sí fue entrar y besar al santo, ¿no? Te llevaste un Premio Goya a la primera.

Sí, fue la primera

Vi esa película de estreno en un cine, y no me fijé mucho en el sonido, excepto que el diálogo era muy importante, e importaba mucho que se oyera. Quisiera saber si en España se acostumbraba entonces—o si se acostumbra ahora—hacer algo que es bastante común en Hollywood, según tengo entendido—a saber: organizar un pre-estreno para un público de muestra para ver si se ríen de las bromas, y si hace

falta dejar más tiempo para que las risas no “pisen” los diálogos siguientes.

No, no se hace nunca. Que yo sepa, no se hace nunca, además, esto lo he visto más en teleseries, este silencio porque te ríes, funciona o se aguanta en teleseries, pero en cine queda poco natural. Es como que de repente la gente hace algo para que haya un silencio. Pues, aquí, yo creo que esto no se ha hecho nunca, vamos, no lo sé. Desde luego, con *Los peores años*, no.

Cuéntame cómo ha sido montar esa película

Tuve mucho tiempo. Esa película, además, se montó en el ordenador y se pasó todos los sonidos a 35 mm y se mezcló como una película en 35 con sonido magnífico.

Es un sonido complicado, porque se pasa desde dentro de la casa a fuera, a la calle, desde la terraza, con las gallinas, al guateque, a la discoteca, al club de comedia, al rellano, etc.

Hombre, lo que pasa es que *Los peores años* tenía un sonido directo muy bueno. El sonido directo era de Gilles Ortion, que era el mejor. Para España era un innovador de sonido, cómo orquestraba, la fidelidad que daba por los micrófonos que utilizaba et cétera, entonces el noventa por ciento del mérito del sonido de *Los peores años* es de Gilles Ortion.

Junto con el “making of,” hay una secuencia muy simpática de Ortion, haciendo cantar a un gallo. Creo que murió poco después.

Pues, él era el mejor. El directo fue muy bueno. Se oían perfectamente los diálogos en todos los planos, no se dobló

mucho, y eran unas condiciones difíciles porque la casa familiar estaba en el centro de Madrid. Todo el sonido directo era muy bueno, entonces el montaje del sonido cuando el sonido directo es muy bueno tú puedes lucirte luego con los efectos. Se puede lucir con la música porque se entiende muy bien lo que es los diálogos, entonces no es una película ruidosa.

En esa película, todos los sonidos que están, significan.

Pero si las tomas de sonido directo fueran malas, sólo habría ruido, porque un sonido directo ruidoso lo ocupa todo. Entonces no hay nada que tú puedas añadir que signifique algo porque sólo hay “whoooooo” y las voces por debajo.

Explica cómo se rueda una secuencia con diálogos en un sitio con mucho ruido ambiental, como una discoteca, donde se empieza con mucho ruido, y entonces se necesita privilegiar el diálogo entre los protagonistas.

Hay un *playback* de la música. Entonces los figurantes hacen que están hablando. Normalmente, se escucha un *playback* para que la gente baile y coja el ritmo y clic, se corta el *playback*, y se empiezan los diálogos. Y entonces los actores saben que tienen que chillar para que luego eso se entienda cuando añadas la música buena, la definitiva.

Hay muchas escenas que están en el dormitorio de Alberto y Roberto (Gabino Diego y Jorge Sanz), y además del diálogo, hay sonidos que enfatizan la emoción que va como pelota de ping-pong entre los chicos. Por ejemplo, cuando Jorge Sanz le ha quitado una chica a Gabino

Diego, éste le tira un libro a aquél, junto con las palabras del diálogo. ¿Hizo falta resaltar o añadir sonidos?

Hombre, es como todas las películas, luego hay refuerzos con *foley*, con efectos “sala” y efectos especiales, pero creo que la base de todo el sonido de *Los peores años* está en el sonido directo, ¿no? No se habían hecho muchas películas en Dolby Estereo aquí en España. *Los peores años* era de las primeras que se hacían con cuatro altavoces, con un sistema Dolby y Tal.

¿Puedes explicar esto un poco más?

El Dolby Estereo eran cuatro altavoces, derecho, izquierdo, centro, y *surround*, y cuatro canales. Entonces sí marcaba una diferencia en cuando trabajabas en mono con un solo altavoz o cuando trabajabas en Dolby.

Entonces, el sonido directo siempre va a un altavoz, y tienes que rellenar el resto de la sala con los efectos especiales con los ambientes. Entonces, *Los peores años* sí era una película muy agradecida de trabajar porque era mi primera experiencia en un sistema Dolby.

¿Y los otros tres los añadiste tú?

Claro.

¿Qué ponías?

Sonidos de tráfico que se parecían al sonido directo, con algún que otro sonido grabados allí. Pero eso en el montaje de sonido en todas las películas es así. Hay una pista central, digamos, que es los diálogos, y todo lo demás es inventado, vamos.

Y, ¿de dónde lo sacas? ¿ De un archivo enorme de sonido?

Sí.

¿Lo compras? ¿Lo inventas? Desembucha.

Es comprado una parte. Hay archivos hechos de colecciones, y luego también tienes lo que se graba en el rodaje. En el rodaje estos se llaman *wildtracks*. Pistas salvaje. Se llaman así porque no tienen imagen; van libres.

¿Hay alguien que va allí a la busca y captura de pistas? ¿Un ayudante?

Sí, o el mismo técnico de sonido lo hace. Se para el rodaje, y dice, "vamos a hacer un wild track." En España está el técnico de sonido directo, con dos ayudantes. En posproducción está el montador de sonido que soy yo, que trabajo con un ayudante, y luego el mezclador coge todo lo que tú has hecho, y lo mezcla.

Entonces, tú eres el que inventa lo que va a acompañar a los diálogos. Bueno, pero hoy en día, no son sólo 3 pistas a llenar, ¿verdad?

No, hoy son 6. 3 y 2 son 5, más los graves... son 6. Es lo que se llama 5.1. Cuando veas 5.1 es 5 canales de audio (Izquierdo, Centro, derecho, Izquierdo surround, Derecho surround, y uno de subgraves. Five channels and one of low frequencies effects, el canal LFE. Se utiliza mucho en la música, y también en los efectos especiales.

Bueno, eso supone un salto adelante en el tiempo, pero con los ecos de los efectos subgraves

en nuestros oídos, podríamos hablar de tu trabajo en *El corazón del guerrero*, que es, por otra parte, una película magnífica, que me parece que fue injustamente ninguneada por la Academia. Tu trabajo allí se mereció todos los premios posibles.

Bueno, *El corazón del guerrero* es una película que pasó desapercibida por los cines. Daniel Monzón me parece un realizador muy bueno. Ahora, con *El robo más grande jamás contado*, se le está tomando más en serio. Parece que la idea transgresiva de robar el “Gernika” hacía más gracia a la peña de críticos que no una película de fantasía. En realidad, con un presupuesto que era una mínima parte de lo que tenía Courtney Solomon para *Dungeons and Dragons (Mazmorras y dragones)* el mismo año, y la peli de Monzón le da mil vueltas a la patochada de Hollywood. Bueno, se partía de nada. Eso. en EEUU es muy normal hacerlo con grandes equipos...

...y tardando quizá años...

... y aquí lo hicimos, bueno, también tardamos, pero éramos dos personas trabajando yo y mi ayudante, en la postproducción. Tenía muy poco sonido directo porque no había muchos diálogos. Yo creo que fue una película ignorada porque la gente pensaba que era una especie de *Conan* a la española. Fue un error de concepto de distribución. Entonces la gente no quiso ir a verla porque dijo, “jo, y ¿ahora voy a ir a ver yo *Conan* hecho en España? Va a ser una chapuza. Seguro que es una chapuza.” Y vamos, no tenía nada que ver con *Conan el bárbaro*.

***EL corazón del guerrero* era una película empapada en el Siglo de Oro. Más que un *Conan*,**

era más bien un *Licenciado vidriera*, o un *Quijote*.

Se equivocaron en mucha publicidad porque el cartel era muy bonito, pero era muy confuso. Todo el mundo se dio cuenta después, y dijo, “Joder, ¡qué error!” Conozco a mucha gente a la que le gusta mucho. Es casi una película de culto. A mucha gente le encanta.

¿ Y cómo llegaste a trabajar en *EL corazón del guerrero*? Se puso a trabajar Daniel Monzón, y se dijo, “quiero el mejor montador de sonido del mundo mundial?”

No, no, no. La verdad es que quería el mejor montador de imagen que era mi hermano, Iván. Y como mi hermano y yo siempre hemos trabajado juntos, pues ya. A Monzón siempre le gustó mucho el trabajo que hizo en *Tierra* de Julio Medem y entonces dijo, bueno, si hay que trabajar también con éste, pues trabajamos con éste y ya está.

En un principio era un trabajo que me asustaba mucho porque suponía hacer cosas que no había que hacer cosas que yo nunca había hecho. Efectos con sintetizadores y cosas muy grandes, ¿no? Los puentes levadizos, los leones, la Cripta. Bueno, salió bien. Probé y probé y probé cosas. Había cosas que funcionaban y otras cosas que no.

¿Con qué empezaste?

Empecé por orden. Toda la secuencia de la Cripta de los Mil Ojos. Yo le decía a mi ayudante, “Nunca saldré de la Cripta.” Llevaba diez días metido aquí con la Cripta y era imposible, nunca salía... Pero eso es tu trabajo. Cuando hay algo que no funciona, te dicen que

no, o tú mismo lo sabes, y lo repites hasta que al final funcione. Luego lo pasamos muy bien mezclando la peli.

Pero, cuando llega a tus manos, ¿toda la imagen está siempre montada?

Sí.

Así que, ¿te sentaste con tu hermano, Iván?

No.

¿Hablaste antes de montar con el director, Daniel Monzón?

Hablé con el director, con Daniel, sobre qué quería. Además, Daniel habla bien... gesticula muy bien con la boca. Entonces, cuando quiere imitar un ruido es fantástico. ¿Tú le has oído?

Pues, cuando hablaba con Daniel, me decía, pues, "aquí quiero que suene ¡iiiiiiiiicaaaaiigraaaahhhbloooffffuuussss!!" Y yo le decía, "¿qué hago? ¿Te traigo un micrófono y lo pongo aquí? Porque, tú dime cómo haces eso, y cómo lo hago.

¿Habrás jugado mucho a marcianos y cosas por el estilo?

Yo creo que sí. Le encanta. Pues un día había que hacer un *wildtrack* de un grito de cuando uno se quemaba o algo así, no me acuerdo. Entonces, venga, "¡acción!" Y el actor chillaba, "Ahh." Y Daniel decía, "no, no, no no. ¡Más!" El el otro, "Ahhh." Y al final, lo hizo Daniel, que gritaba como una perra atropellada por un

autobús. Se montó el grito de muestra de Daniel, y el otro no se montó. Este grito era único.

En fin, era una peli complicada. Estuvimos mucho tiempo mezclándola, y nos lo pasamos muy bien.

Y, ni se nominó para un triste Goya.

No. Pero es que ahora, en serio, todas las mejores películas de las que he hecho yo el sonido no están nominadas. Ninguna. *Tierra* no está nominada. Nunca la nominaron. *El último viaje de Robert Rylands* de Gracia Querejeta tampoco.

***Airbag*, de Juanma Bajo Ulloa tampoco cosechó nada. Pero, terminemos de hablar de *EL corazón del guerrero*. ¿Algo más?**

Me gustó mucho esa película. Aprendí mucho y le perdí miedo a los retos. Creo que me sirvió para eso. Ahora cada vez que dicen, “¿Tú podrías hacer...” yo digo “bah, no hay problema.” Yo hago lo que sea. No importa.

Debes ser muy querido como montador de sonido para los actores, porque se les oye muy bien. Estoy pensando en *El método*. O es mérito tuyo, o del técnico de sonido, o de los dos.

El trabajo del montador de sonido está muy a la sombra. El único que sabe realmente cómo trabajas es el que mezcla la peli, el siguiente a ti...

...porque te maldice si lo has hecho mal...

...se caga en tus muertos, o te quiere. A ver, si tú le haces el trabajo fácil, de manera que él pueda mezclar y la relación es fácil porque no está constantemente dándose cabezazos contra la pared, entonces te adora, y él es el que entiende que tú eres un buen montador de sonido, y nadie más. Los directores piensan que todo el mundo es montador de sonido, que todo el mundo puede hacer un trabajo cojonudo. Los actores no saben qué es un montador de sonido, directamente. Los montadores de imagen sí saben y lo aprecian porque a ellos les conviene tener un buen montador de sonido para que su película quede más vistosa, para que quede redonda.

Háblame de *El método*. ¿Cuál era el reto mayor con aquel proyecto en el que tan importante era oír cada palabra que pronunciaban los actores? Porque allí estaba reunida la flor y nata de la comedia española del momento, ¿no?

El trabajo mayor de *El método* era lograr limpiar el sonido directo, con reductores de ruido, con ecualizadores que las cámaras sonaban muchísimo. Ahora todas las películas se ruedan en digital. Pero la historia es que el sonido directo en *El método* tenía muchos problemas. El noventa por ciento del trabajo allí fue arreglar esos problemas. Cada vez que se movían, era mentira.

En *El método* sólo hay sonido directo cuando hablan. Todo lo demás es mentira. Es efecto sala, con fondos, foley. Entonces, el reto era esto, lograr que cuando pasaras de una frase de sonido directo a que un tío se mueve y coge algo que no se notara que es mentira.

Bueno, hay un solo “efecto,” digamos, que es cuando la cámara pasa desde dentro de la compañía, del espacio cerrado del test, hasta

afuera, donde se oye de golpe el viento estruendoso, y el ruido de la manifestación.

Sí. Todo el mundo decía que era muy exagerado, pero el director lo quería así—pasar de la manifestación dentro a la manifestación fuera. Tenía que acojonar. O sea, la idea era que pasar de dentro a fuera, que fuera, “¡ap!”, que te diera sensación de “¡joder! ¡qué brutalidad! ¿no? Están encerrados, y oímos cómo es el mundo de fuera, simplemente, porque la cámara pasa de un lado a otro.

Esto es verdad, en realidad, es el mayor efecto de toda la película.

Al final, también, hay un cambio de sonoridad cuando la cámara baja por lo que puede ser el Paseo de la Castellana, por los restos de la *mani*, lo que representa los restos de la relación entre los protagonistas, y de este voraz mercado laboral yupi de hoy en día.

Ah, allí sí había viento. Allí querían que no pasara ni un coche, que no hubiera tráfico, que fuera todo como la desolación absoluta, ¿no?

A mí me encanta *El método*. Me gustó mucho. Cuando una película es buena, aunque no tenga mucho trabajo de ruidos y tal, te lo pasas de puta madre. Es que no hay color. Cuando una película es un horror te aburres siempre. Llega un momento en que tienes que volver a ver una bobina y dices, boh, y no te ríes. Es verdad que después de verla muchas veces, descubres cosas siempre, cosas nuevas, ¿no? Uno que hay atrás, o un gesto que ha hecho el actor, diferente. Pero, cuando la película no vale nada, es que te da igual. No hay nada que descubrir.

Pasemos a hablar de *Princesas*. Desde el punto de vista del espectador, principalmente están las actrices principales, sobretodo, Candela Peñas. Creo que lo más importante, lo que más luce de la película, es su interpretación de “Caye,” la protagonista. También hay una actriz “revelación” muy buena, Micaela Nevárez, en el rol de Zulema. Entonces, lógicamente, habrá que oír muy bien cada palabra que pronuncian. Encima, hay varios escenarios: la peluquería, el rastro, la plaza, los interiores, bares, restaurantes, hasta los bajos fondos de la Casa de Campo un sábado por la noche... ¿Qué complicaciones supuso para ti montar esa película?

Pues, muy pocas, porque esa es una película en la que el técnico de sonido grabó muchísimos *wildtracks*—y bien, bien, bien. Entonces, todo es más fácil porque había voces de las prostitutas, el grupo en la plaza, cuando están en la Casa de Campo también. Las secuencias de la equilibrista también. Todo esto estaba grabado. No había que reproducirlo luego en un doblaje en una sala. Hay una cosa que yo siempre les pido a los técnicos de rodaje que es que graben un ambiente, aunque luego no sirva para saber cómo suena. A lo mejor ellos graban un ambiente y luego no te vale porque, yo qué sé, porque hay gente hablando, y no te interesa que la gente hable, pero tú sabes cómo suenan los sitios. Sabes cómo suena la sonoridad de la reverberación de un sitio o cómo suena si pasan coches o no pasan coches. Te puede parecer que todos los sitios suenan igual, pero aquí no suena igual que allí. Entonces, en lugar de tener que inventar desde cero, poner sonido a un sitio cuando ya sabes cómo suena es mucho más fácil. Luego, tú lo usas o no, pero sabes cómo suena. Y aquí, con *Princesas*, había mogollón de ambientes. Igual que en *Los lunes al sol*. También allí hubo mogollón de ambientes.

Ah, claro, también eres el montador de sonido predilecto de Fernando León de Aranoa.

Sabes cómo suenan los sitios. Sabes como suena la conservera donde trabaja la mujer porque lo graban. Ahora si tú vas a una colección de efectos, “Fábrica Industrial de...,” no es lo mismo. Entonces, si tienes una referencia, tú luego puedes añadir lo que quieras de sonido, puedes exagerarlo, puedes hacerlo más pequeño, pero por lo menos sabes cómo es.

Inconscientemente, el sonido correcto debe ser un factor importante para que la peli convenza o deje de convencer.

Como montador de sonido, tú no eres responsable de esto, afortunadamente, pero yo me empeño mucho en integrar los sonidos con la imagen. Creo que es lo que hago mejor. Procuero que todo lo que es mentira de sonido, que es cogido de aquí y allá, que te creas que es de la película.

¿Hay algo que recuerdes especialmente del montaje de *El arte de morir*?

Sí, en *El arte de morir* era muy graciosa. ¿La has visto?

Sí, tranquilo. No me vas a estropear la sorpresa-sexto-sentido. Yo ya he visto a gente muerta.

Lo más gracioso es que había un momento en que tenías que cambiar el sonido porque ya se supone que estaban muertos y el espectador no lo sabía. Entonces, había que utilizar un sonido falso, pero que no te dieras cuenta. O sea, que notaras que algo pasaba, pero que no sabías qué. Por ejemplo, los trágicos están

hechos con un sintetizador. Son muy neutros, y todo es como un colchón, y de repente, kis, kis, hay picos. Los perros, no sé qué, izas! ¡ying yingyingingíng!, y luego otra vez el colchón uahhhmm.

Hablemos ahora de tu trabajo con el trío, Alfonso Albacete, David Menkes y Miguel Bardem, juntos, revueltos, separados, o cómo quieras. A finales de los 90, fueron atómicos, frenéticos niños terribles. ¿Tenías que venir al trabajo con un kilo de carne picada cruda, un látigo y una silla de domador de leones?

Yo he trabajado con Miguel por un lado, y por otro lado con Menkes y Albacete en la última película que hicieron, pero nunca con los tres.

Ya ves, la última película de Miguel, *Incautos*, no es así extravagante, y la última película de Menkes y Albacete, *Entre vivir y soñar*, es una comedia romántica con Carmen Maura. No es nada ruidosa. Es más: el director no quería ni oír tráfico. La mitad del trabajo consistía en quitar los fondos de tráfico para meter otras cosas que eran como un París lontano, una musiquita, y tal. A mí no me gustaba mucho, pero yo qué sé, si él lo quería así, desde luego que lo hacía así.

Trabajas una vez con un director, y desde ahí en adelante, eres su montador de sonido predilecto. He aquí Martínez Lázaro, Medem, y un largo et cétera.

Bueno, no siempre. Yo creo que eso pasa mucho, ¿eh? Es una manera muy cómoda de trabajar para los directores. Conocen a alguien, no lo hace mal, pues vamos a repetir. Entonces, no es

tanto mérito personal como costumbre de trabajo. Yo creo que lo hace todo el mundo.

¿Hay algo que no hayas hecho que te apetecería hacer? ¿La animación, por ejemplo?

No, la animación no me dice nada, no me llama nada la atención.

¿Te limitas a hacer lo que el director te diga, o hay algún espacio para la creatividad? ¿Quieres ser más maestro?

Sabes que aquí en España el sonido ha sido siempre el niño feo, ¿no? Pero, es que es normal que no te hagan mucho caso. Lo que no puedes estar es toda la vida llorando porque no te quieren. Hay un momento en que tienes que saltar y hacerte mayor y no estar diciendo, “¡ay!, a mí no me quiere nadie! ¡Es que la imagen!...¡es que a mí...!” Vamos, te jodes y te aguantas ya está.

A mí la frase “Diseñador de Sonido” me espanta. Me parece de un niño a que no le quieren que va y dice, “¡pues yo soy Dios!” porque, como hay que ser un buen montador de sonido, y tienes que saber inventar cuando tienes que inventar. El director te dice lo que quiere, y tú tienes que añadir más de lo que tú sabes. Sobre todo es muy importante entrar, incorporarte, en la historia. A mí, hay un momento en el que cuando estoy trabajando en algo y funciona, de repente, estoy dentro de la peli. De repente, es como si me diera la vuelta y me viera en contraplano, ¿sabes? porque realmente me siento dentro. Realmente he conseguido entrar en la película. Y esas son cosas que tú inventas, o que te cuentan. Y hay como muchos matices de los que puedes crear sobre la película.

No eres un diseñador porque, en realidad, porque un diseñador empieza de cero. No hay nada, y tú tienes mogollón de cosas hechas. Eres como un costurero, un buen costurero. Pero, sí hay mucho que inventar, y es muy agradable, muy gratificante.

Si fueras diseñador de sonido, a lo mejor serías músico—cantautor, por ejemplo—y sobraría la imagen.

Yo creo que si se pudiera diseñar sonido, yo creo que YO no diseñaría sonido. Joder, diseñaría edificios; sería arquitecto. No haría ruido. Haría algo que tuviera sentido, pero diseñar sonido, no.

¿Diseñarías, entonces, un auditorio?

Claro, algo que tuviera sentido. Diseñar sonido es ilógico. Eso un invento americano de Ben Burtt, Walter Murch y todos esos. Es verdad, joder, que entre un sonido y otro, hay una diferencia enorme. Pero de ahí a “diseñar sonido,” vamos...

¿Te gustaría hablar con los directores sobre el sonido antes del rodaje?

A veces lo hago, pero no es muy útil, la verdad.

Supongo que el técnico de sonido sí que lo hace.

Sí, pero lo hará no por cuestiones tanto creativas sino por cuestiones prácticas. Los ambientes, cómo quieres ese sonido, ¿muy presente? Luego lo que pasa es que tú registras el sonido como puedes. Con tus medios, con tus conocimientos, lo mejor posible.

Luego, el montador de sonido es el que corrige e inventa.

Luego se corrige y todo lo demás, sí. Hay muy pocas ideas posibles nuevas. Es muy raro que se te ocurran grandes ideas de sonido sobre el guion. Te puede ocurrir, pero a mí me ha pasado muy poco. Como para que sea lo bastante importante para decirle al director, “oye, ¿por qué no cambias eso?” y no sé que. Porque el director tiene una idea, y el guion no es nada. No es el momento de decirle, “cambia eso, porque a mí se me ha ocurrido...” Te puede decir, “no, es que no lo has entendido,” y entonces tú te tienes que callar como un idiota, entonces, las ideas previas no sirven de mucho.

Las ideas sirven de mucho cuando toda la imagen está hecha, entonces sí.

El otro día estaba en una reunión de trabajo. Me preguntaron, “Ah, ¿te has leído el guion?” y dije, “no, no me he leído el guion.” “Joder, pues tío, léetelo.” Es como si no me hubiera leído el guion porque no me apetece porque prefiero leer libros de motos, tío—lo cual es cierto. Pero no es eso; prefiero no leer el guion porque prefiero ver la película sin saber *nada* de qué va. Es una película de Julio Medem. Prefiero no leer el guion. Igual que las de Fernando León. Prefiero no leer el guion. No, no, porque ¿para qué? Me veo la peli, y me lo paso de puta madre. Te conviertes en un espectador, y no en un técnico.

Y entonces de repente ves la película desde la perspectiva de un espectador y dices, ¿y ahora qué hago como técnico? Pero es muy importante. Si ya sabes de qué va la historia y ya te has hecho una idea... yo, cuando leo, ya lo estoy viendo, como todo el mundo, igual que cuando lees una novela. Lo estás viendo: éste, pues iba por la calle no-sé-qué, y búm, lo ves, y le pones una cara. Por eso

luego, cuando uno va al cine y ve una adaptación de una novela, le parece un churro, o le parece cojonudo, o lo que sea. Pero lo estás visualizando. Entonces, es muchísimo mejor no visualizarlo.

Ahora, cambiando de enfoque, ¿te importa hablar sobre el sonido en general en el “gran” cine español?

No tengo una idea muy creada sobre eso, ¿eh? Creo que, por lo que yo vi, cuando empecé a trabajar en eso, que el invento del sonido lo utilizaban dos de una manera consciente. Y nadie más utilizaba el sonido. Pero tengo que decir que tampoco he pensado mucho en esto.

Pongámonos a divagar sobre el sonido en el cine de Luis García Berlanga, ¿no?

Sí, en Berlanga estaba pensando. Además, Berlanga reescribía los diálogos después de rodar ¿no? No rodaba con sonido, creo. La primera película suya con sonido directo, creo, era *Todos a la cárcel*, de 1993. Las películas anteriores las doblaba enteras. Entonces, sobre la marcha inventaba los diálogos y metían unas morcillas de cojones. De repente, un tío está hablando, y está diciendo otra cosa. Y es que no va a haber sincro ni de coña. Hombre, claro, si lo que está diciendo es divertido, te da igual si hay sincro o no hay sincro, ¿no? Y no recuerdo más.

Te quería preguntar un poco más sobre tus tiempos como alumno de Ciencias de la Información. En aquel entonces, debiste estudiarlo todo, desde la interpretación y el maquillaje hasta la luminotecnia, la dirección, el montaje con guillotina, en fin, todo...

Qué va. Para nada. Nosotros rodábamos películas en Super-8 en casa de vez en cuando con algunos amigos que teníamos hacíamos algunas películas—muy pocas. Nada más.

Cuando yo entré en la Facultad, acababan de cerrar la Escuela Oficial de Cine y no había ningún medio técnico porque además estaban empeñados en que la Facultad fuera una nueva visión teórica sobre el cine. Se hablaba de Marshall McLuhan, Umberto Eco y no tal...y, a marear la perdiz. No tiene absolutamente nada de malo estudiar a McLuhan y Eco. A no ser que quieras aprender a hacer cine. Entonces te sienta como una patada en el culo. Yo sí me acuerdo de un libro de texto: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, de Umberto Eco.

Jope.

Me dije, ¿Y eeeeeesto, qué es? ¡Yo he venido aquí a estudiar cine! Jamás tuvimos ninguna clase práctica. Yo por eso dejé la facultad y empecé a trabajar a Televisión Española.

Yo nunca seré director de cine, ni guionista. Yo quería ser montador. Me parecía que era el sitio donde intuía yo donde se reunía todo, ¿no? y donde más puedes aprender de cine. Nunca he tenido una gran imaginación ni he podido escribir guiones cojonudos ni he podido dirigir a un actor bien. Estoy harto de verlos mal. Igual sí he aprendido ver cómo se hace bien y cómo se hace mal. Pero no me interesó mucho. Entonces, en la facultad cuando decían, “¿tú, qué quieres hacer?” yo decía, “quiero ser montador,” y todo el mundo decía, “jo, qué pringao, éste, que quiere ser montador.” Había que querer ser director. Todos querían ser director.

Y, ¿cuántos de ellos han llegado a ser directores de verdad?

Pues, yo he conocido a uno: Manuel Iborra.

¡A mí me encanta Manuel Iborra! Ha hecho algunas comedias muy dulces.

Yo monté *La dama boba*. Yo a Manolo le conozco de haberme cruzado con él dos o tres veces en la facultad. También con él a través de Iván (González Aledo). Manolo tenía otro equipo. Tenía otro montador de sonido con el que trabajaba siempre, entonces, de repente le hizo gracia que trabajáramos juntos. “Bueno, voy a montar con Polito.” Nos llevamos de puta madre. Era muy fácil trabajar con él.

Me parece muy buen director de actores, y sobretodo, excelente director de actrices. Les saca mucho jugo.

Sí. Está muy bien. *En La dama boba*, por ejemplo también. Lo que pasa es que es una obra de Lope de Vega, joder.

He querido hablar de esta película, porque hubo una moda, quizá empezada por Kenneth Branagh con *Enrique V, Mucho ruido y pocas nueces, Trabajos de amor perdidos*, etc., y continuada en España, notablemente con Pilar Miró en *El perro del hortelano*, de poner en la pantalla los grandes tesoros del Siglo de Oro. Pero hay que oír bien el diálogo.

Eso no es muy complicado. El sonido directo de *La dama boba* estaba muy bien. Estaba rodado en los nuevos platós de La Ciudad de la Luz en Alicante, que son la pera. Son impresionantes. Están

perfectamente insonorizados, que no tienen *reverb*. Entonces, era una gozada. No hay reverberación, porque están hechos para esto.

Ahora están rodando allí *Astérix y Obélix*, la segunda parte.

Será la tercera, porque ya están Misión Cleopatra y Astérix y Obélix contra César.

Pues la tercera. Como decía, la toma era cojonuda, entonces montar era muy fácil.

La actriz que hace de la dama boba, Silvia Abascal, hace que todo parezca fácil, pero es muy buena actriz. Y con tanto verso...

El verso estaba retocado, pero muy poco retocado. Y nada más.

Bueno, Polo Aledo, muchísimas gracias por concederme tanto tiempo para hablar del montaje de sonido en el cine español. Te deseo que sigas trabajando mucho y bien. Y también te deseo que la Academia te haga el caso que te mereces.

A mí no me interesa especialmente esto. No soy parte de la Academia.

Entonces, ¿no te pueden premiar?

Bueno, sí, me pueden premiar, si quieren. Pero esto es lo de menos.

.....

Para más información sobre Polo Aledo, consulte la Internet Movie Data Base (IMDB):

<http://www.imdb.com/name/nm0017796/>

Al lector también le puede interesar el siguiente tributo de Enrique López Lavigne en *El País*, 2009, poco después de la muerte de Aledo:

http://elpais.com/diario/2009/10/08/necrologicas/1254952802_850215.html

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

Hart, Patricia. "Entrevista con el montador de sonido español, Leopoldo "Polo" González Aledo, 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

