

Una entrevista con el mezclador de sonido cinematográfico, Alfonso Pino en mayo de 2011

Patricia Hart
Purdue University
phart@purdue.edu

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

ABSTRACTO:

Ésta una entrevista de 2011 con el renombrado pionero en las mezclas de sonido del cine español, Alfonso Pino (nominado 13 veces al Premio Goya, y ganador de 7). Describe su formación profesional y su larga carrera en Estudios EXA durante la dictadura franquista, la Transición y la democracia. Incluye muchas anécdotas sobre sus influencias y sus compañeros, además de historias sobre su trabajo con directores de la talla de Alejandro Amenábar, Aranda, Isabel Coixet, Emilio Martínez-Lázaro, Fernando Trueba e Imanol Uribe. Le entrevista Patricia Hart. Este proyecto fue subvencionado por Purdue University, y está dedicado a Antonio Illán y Leopoldo “Polo” Aledo.

PREGUNTA: Estoy aquí con Alfonso Pino, ganador de siete premios Goya, y nominado unas cuantas veces más...

RESPUESTA: ¡Trece! He estado nominado en caso todos los Premios Goya.

Empecé en el cine a los catorce años fabricando proyectores para el cine, sin haber cumplido los quince. Entré por medio de mi padre, que era amigo de unos dueños de una marca de proyector de cine, Vincitor XX. Los dueños eran los hermanos Marino. Mi padre era amigo de ellos, sobre todo del mayor, que era un poco el jefe, y empecé allí casi de niño, trabajando en la fabricación de los aparatos. Hubo un momento en que ya era demasiado monótono, y ya traté de abrir camino por otros sitios. Pero, curiosamente, en ese tiempo que estuve en Marino, fabricamos allí seis lectores, reproductores de audio magnético de 35 milímetros, los más modernos que había en España en aquel momento. Se fabricaron aquí en España. Pues, estuve trabajando también en exhibición hasta que entré en Estudios EXA. La malograda EXA. Trabajé toda la carrera en EXA. Salvo lo de Marino, y los dos años que estuve en exhibición, todo lo demás ha sido en EXA.

¿Qué ha pasado con EXA?

Pues, es difícil de decirlo. Eran seis socios. Y bueno, hubo un momento en que iba mal porque el dueño y gerente del consejo de administración no quería trabajar para personas o empresas que les debían mucho dinero—que allá hacían muchas películas y no pagaban—y entonces se limitó a hacer publicidad, hacer documentales, trabajos de sonorización siempre para empresas que eran solventes. Y bueno, hubo un momento en que al presidente, Adolfo Gotero y Villarreal, le mataron en un atentado

delante de sus hijos. Nunca se ha esclarecido bien, ni se sabe bien por qué.

¿Por no pagar los impuestos revolucionarios?

Puede ser. Lo que ocurre es que el cuñado de Adolfo Gotero era Ministro de Agricultura en ese momento. Entonces los comunicados, lo que se dijo, nunca fue concluyente. Plantearon que fue un atentado palestino, tan absurdo. ¿Quién puede pensar en un atentado de unos palestinos que van a matar al presidente de la comunidad judía en Madrid, que vivía en la misma casa, ¿que le iban a confundir con Adolfo Gotero? Cuando Adolfo Gotero salía de su casa y enfrente de su puerta está la iglesia de San Agustín de los Navarros, y todos los días iba a la iglesia, salía, cogía a los chicos, y los llevaba al colegio. Después ese día de ir a la iglesia, coge a los chicos, y a unos cien metros, o doscientos metros, le ametrallaron. ¿Quién puede pensar que un comando palestino pueda cometer tan grave error? Pero es lo que se dijo oficialmente. Ya salió en los periódicos. Para mí, no creo. Adolfo Gotero era de Hondarribia—Fuenterrabía en castellano—que es un pueblo muy, muy bonito de San Sebastián, muy cerca de Irún, y se vinieron a Madrid por presiones de capital, para bajar los impuestos. Estuvieron aquí muchísimos años. Yo pienso, y piensan muchos, que por ahí venían los tiros.

Bueno, cuando este hombre murió—Adolfo Gotero no era presidente, era delegado. El presidente era otro señor del Opus Dei, pero que no tenía participación, y se hizo cargo del estudio, aunque dijo que iba a ser por muy poco tiempo hasta que todo se enderezara un poco, hasta que nombrara un director y tal. José María Villota se llamaba. Ése siguió allí mucho tiempo, y al final se hizo con los mandos. En mi criterio, desplazó a la familia Gotero que eran los dueños por mayores capitalistas. Él pensaba más en el vídeo que en el cine.

El vídeo estaba en boga en ese momento en España, y pensaba que por allí estaba el futuro. Pensaba, por ejemplo, teníamos una sala de mezclas y de grabación de música que era preciosa, la mejor de España. Nada, pues quiso hacer cuatro salas de vídeo. Conseguimos que esto no se hiciera, pero bueno, al final se le fue de las manos. Tenía unas deudas muy grandes con la Seguridad Social y con Hacienda, y se iba a cerrar EXA.

Es donde se hicieron todos los doblajes, ¿no?

EXA hacía sonorización y doblaje. Ahí han hecho los doblajes de montones de películas españolas, tanto como de películas extranjeras. Desgraciadamente en España no hablamos inglés—aunque haya tres que lo hablen—no hablamos inglés. Yo sí. Yo sé decir *yes, house*, y cosas de esas.

Entonces, ¿le parece mal el que se haya doblado tanto en España?

Yo creo que ha hecho daño. Ha hecho daño a la cultura española. Mucho.

¿Aunque usted trabajara siempre en EXA? De eso comía, ¿no?

Yo, evidentemente, quería que se doblara. Era mi trabajo, era comer o no comer. Pero, evidentemente, a la cultura española le ha hecho un daño increíble. En Portugal, no se dobla nada, salvo algunas cosas para la televisión, ¡y ahora hablan inglés! Portugal es mucho más pobre que España. Me parece un disparate de la época de la dictadura, evidentemente. Bueno, allí me voy a meter yo también, que no me quiero escurrir el bulto de la culpabilidad que me corresponde.

También malacostumbró el oído del espectador español, ¿no?

Es interesante porque allí se podía entender todo.

Que no es malo. A mí me gusta entender lo que dicen.

A mí también. Pero seguramente habría aprendido a leer más deprisa de que yo leo, y a oír el inglés. Ahora mismo, en el 99% de las películas, el sonido es totalmente inteligible. Y generalmente es un buen sonido. Puede haber algún plano que haya que doblar, porque en ese momento pasó un avión y tapaba el audio que estaban tomando. Pues eso, se dobla, se trata de igualar y enmascarar para que parezca el sonido directo, adornar con el mismo tipo de fondos y efectos de cosas y tal. Generalmente, sale muy bien. Yo he tenido la suerte de ver cosas de las que tenía miedo a ver que pasa, y pasa perfectamente.

Retomemos la historia en EXA. ¿Empezó Ud. a hacer mezclas al llegar a EXA?

No. Mi forma de entrar en EXA era de operador de sonido. No había otra opción. Había un técnico de sonido muy bueno, Eduardo Fernández. Otro técnico de sonido muy bueno, Felipe Fernández, padre de Eduardo Fernández, que era el director técnico del estudio. Estaba Emilio Fernández, y no me acuerdo de quién más. Eran cinco. Para mí, Eduardo Fernández ha sido el número uno o el número dos del sonido en España. Tenía un problema que era muy ególatra, que su verdad era la única que existía, y esto le llevó a problemas grandes.

Otro gran maestro de sonido trabajó en EXA hace mucho tiempo, cuando yo entré era Enrique Molinero, que en paz descansa. Enrique Molinero se fue a Cinearte, y allí ha cosechado grandes éxitos. Además era un señor muy, muy amable, muy

dúctil, buena persona, muy conocedor del sonido. Era más técnico que Eduardo, en el aspecto de que si había que reparar un problema si había que solucionar una cosa, era capaz de hacerlo perfectamente, pero Eduardo no. Eduardo era a oído y a gusto. Mucho. Bueno, yo entré en cabina, como operador de sonido porque era la única alternativa que había. Como llevaba poco tiempo, pues entré en mantenimiento. Y entonces era yo quien reparaba los proyectores, las moviolas, el equipo electrónico, *previews*—anticipaciones—y ese tipo de cosas. Siempre a las órdenes y de una maravilla persona que era mi segundo padre: Ángel Castro. Ángel Castro era el jefe de mantenimiento mecánico y eléctrico del estudio. Era un sabio. *Es un sabio porque vive todavía.* Tiene noventa años. Es un sabio. Es un señor que me acogió con mucho cariño, me enseñó muchísimo, quería que yo fuera su sucesor. Por lo visto, lo debí hacer bien. Y como un señor, me ayudó en todo lo que pudo para que la empresa me abriera las puertas que Cotelo me las había cerrado. Con Cotelo me llevaba mal. Cotelo era muy religioso, muy católico. Yo yo era, sin carné, muy comunista. Entonces, chocábamos constantemente. En una ocasión en un trabajo, que pasó comenzamos a discutir y me dijo:

—El comunismo que ud. preconiza no existe.

Tenía razón. Pues este señor, cuando le dije que quería hacer sonido me dijo:

—Antes de abrirte una puerta, te ponder un pie.

Sí, textualmente. No me hubiera dado nunca las posibilidades de hacer cosas. Cuando murió Cotelo y entró Villota, yo estuve tres años de rebeldía. Entonces, la situación era que había mucho trabajo, y todos los compañeros tenían que hacer muchas horas extra, aparte de su jornada. En desacuerdo con la empresa, llegamos todos los trabajadores a un acuerdo de decir de que o se solucionaban los problemas que teníamos o cada uno haríamos la jornada que nos correspondía, de 8 a 3 o de 4 a 11, y no hacíamos

horas extra. Se lo dijimos... miento... tenía que haber un cabeza de turco que lo dijera y fui yo. Y mis compañeros decían por lo bajo:

—Uno que no hace horas extra, más para repartir.

Evidentemente, pues yo fui el que se enfrentó y el que estuvo tres años sin hacer ninguna hora extra. Y cuando murió Coteló y entró Villota, me preguntó que por qué estaba en esta postura. Se lo expliqué, le dije que desde el carpintero, hasta Eduardo Fernández, que era el número uno en la plantilla del estudio, habíamos llegado a este acuerdo, y que ninguno fue capaz de cumplirlo, y yo sí lo cumplí porque mi palabra valía algo y yo solo seguí estando así.

—¿Tú qué es lo que quieres hacer?— me preguntó Adolfo Gotero.

—Hacer sonido.

—Hombre, se puede intentar.

—Yo puedo entender que es difícil. Que ustedes me den paso. Pero por favor, mírenlo. Si merece la pena, bien para mí, y bien para ustedes que tendrán un técnico más, y si no doy la talla, pues... mal para mí, que no lo he conseguido, y supongo que orgullo para ustedes que me han dado la opción de conseguirlo.

Pues me abrió la puerta y empecé. Y tuve suerte. Tuve suerte y salimos adelante. Mucho trabajo, mucho esfuerzo. Un esfuerzo enorme.

Emilio Fernández me ayudó muchísimo. Otros compañeros me dijeron que no contara con ellos. Al contrario, que también me pondrían la zancadilla. Pero bueno, da igual. No merece la pena recordar aquellos tiempos malos ni quiénes son los malos, porque malos somos todos, y buenos somos todos. Está claro.

¿Cuál fue la primera película que hizo Ud.?

La primera película que yo hice la hice por un amigo, un montador, que murió también, desgraciadamente, en un

accidente. José Luis Peláez. Y como éramos amigos y como yo les había hecho muchos trabajos, pues me dijo:

—Pino, que ya se ha ido Eduardo, y se ha ido Felipe, y se ha ido San Mateo y tengo que hacer estas transcripciones para mañana, tenerlo montado y poder empezar a mezclar. ¿Me lo puedes hacer?

—Pues venga, trae, yo te lo hago.

Cosas tontas, de poca importancia, pero que era un poco la ayuda que ellos necesitaban en un momento dado. Porque el cine es un es un trabajo muy anárquico, Y Peláez era *terrible*. Terrible. Estuve con él con alguna película como *Canciones para después de una guerra*, de Basilio Martín Patino.

Bonita película, y obviamente, el sonido allí era muy importante.

Pues montándola—esto es como anécdota, ¿eh?—montó en cólera porque le faltaba una toma. Revolvieron el montaje entero, todas las cajas, tanto Patino, como él, como su ayudante, y no apareció la toma. No apareció para nada. Y a los tres días vuelve Peláez, dice “¡Eh, mira, me he puesto esta chaqueta! ¡La toma está aquí!” En el bolsillo de la chaqueta estaba, y con esto quiero decir que es muy anárquico, muy del momento, que también entiendo que en el momento en el que se sienten inspirados tienen que dejar todo y entrar en aquello.

Bueno, pues yo hice la primera película gracias a Peláez. Se llamaba *Las tres en raya*. Una película mala. Pero bueno, fue mi primera película. El director es valenciano. Este hombre ha hecho tres películas, las tres las he hecho yo. Pues la hice y salimos adelante. Después hice otra película con otro gran amigo, que también ha muerto, desgraciadamente, montador. También era una película de “gorra”, una película sin medios de ningún tipo, que aprovechaban las luces de un rodaje que era *La Plaza de Diamante*. Pues con luz que sobraba, con eso rodó la película. La

música eran *playbacks* y los daban con un casete. Un casete más deprisa, más despacio, bueno, malo... con eso daban los *playbacks*. Entonces era una película muy, muy pobrecita. Esa película también la monté yo, que fue la segunda.

Después la tercera película mía, fue una película que dirigía Jesús Terrón, que era un realizador de Televisión Española. No me acuerdo de cómo se llama. ¡Es que hace muchísimos años!

Hábleme de las experiencias particularmente buenas que ha tenido con diferentes directores, como Carlos Saura.

Con Carlos Saura, muy buena.

La mesa del rey Salomón es la última, ¿verdad?

La mesa del rey Salomón, que era una película mala, pero que evidentemente era Saura, que no es poco. También hice *Salomé* en el 2002. He hecho tres musicales con Carlos. Era una sensación buena cuando Carlos Saura me comentó, él mismo en la sala de mezclas, que se había ido a Londres a mezclar *Sevillanas*. Cuando mezclábamos *Salomé* me dijo:

—Pino, para los *Sevillanas* me fui a Londres, y aquí lo hacemos tan bien o mejor que en Londres.

No es, seguramente, porque lo hagamos mejor, sino porque seguramente nos entendemos mejor. Porque seguramente, para mezclar algo en lo que lleva flamenco, o algo que tiene alma española, pues eres más sensible. Yo me imagino que en Estados Unidos mezclar una música de John Williams es sencillo, y para mí, a lo mejor sería difícilísimo. No estoy acostumbrado a esa orquestación, supongo. No voy a mezclar un *country*, o algo por el estilo. Sería más fácil para ellos hacerlo allá que para aquí, porque lo viven más, es algo cotidiano. Aunque yo no soy muy flamenco, pero vamos, del flamenco que plantea Saura sí. Ese sí me gusta.

Con Imanol Uribe hice *La muerte de Mikel*. Imanol confiaba que yo iba a hacer el doblaje de *La muerte de Mikel* nada más. Y cuando estábamos terminando, Peláez le dijo a Imanol:

—‘Man’, ¿porqué no la mezcla Pino?

E Imanol dijo:

—Hombre, es que la va a mezclar Eduardo.

—¡Que nos la mezcle Pino!

Y cuando accedió a que la mezclara yo, y llevábamos la mitad de la película, por decir una gran cantidad de película, se sentaba en la mesa conmigo, y me miraba, y se le veía la cara de satisfacción que ponía por cómo iba saliendo, aun siendo en monoaural. Pues, esa sensación es importante. Es que tiene mucho más valor que cuando te alaban y te felicitan, ver la felicidad, la sensación de alguien que está contento con lo que haces.

Y es una película que marcó época, vamos, muy importante.

Sí. Totalmente, totalmente. La trama de *La muerte de Mikel* es salir del armario con las ideas, la verdad, la valentía de contar las cosas.

Marcó también un cambio en la carrera de Imanol Arias.

Ahora recuerdo otra anécdota de Carlos Saura. Como anécdota y como experiencias malas, que me has preguntado por buenas y por malas. Con Carlos Saura tuve una experiencia horrible. Hicimos la película, en mono también, *La noche oscura*. Fue al Festival de Berlín. Nosotros hicimos la película, hicimos la mezcla, se repicó, se tiró copia estándar, oímos parte de la copia estándar en el estudio, en la sala que teníamos de proyección ¿vale? Y desde Berlín me llamó Carlos Saura diciendo que aquello era horrible. Que teníamos que mirar que qué le había hecho, que

cómo es posible que la gente se salía de la sala, por no oír aquello. ¡Terrible! Yo le dije:

—Carlos, no puedo decirte nada, cuando vengas tráete la copia, la oímos, y si hay que bajar la cabeza y me la corten la bajaré, o veremos a ver qué es lo que ha ocurrido.

Pues cuando vino, fuimos al Cine Luchana, Carlos Saura, Jesús Patino, el jefe de postproducción, que en paz descansa también, buen amigo también, y Pedro del Rey, el montador y yo. Fuimos al Cine Luchana, pasamos la película, y antes de terminar la película, me dijo Carlos:

—Pino, si el sonido hubiera sido así en Berlín no te hubiera llamado.

—¿Es la copia que habéis llevado allí ¿Es otra copia?

—No, no, es la misma.

—Si yo lo que quieres decir es que se puede hacer mejor, seguro que sí, pero que me digas que la gente se sale de la sala por no oír aquello... aquí estamos.

— No, no, no, Pino... no, no”

¿Qué fue por la sala?

Puede ser que entonces se proyectaba ya en *Dobly Surround*. Izquierda, centro, derecha, *Surround*. Cuatro pistas codificadas. Se hacía todo así, pero en España no. Entonces de oír un *Dolby Surround*, con la potencia que tiene en cuanto a nivel de audio, es muy diferente. Con la separación de sonidos que tiene, es muy diferente a un monoaural. Con todo ahí, música, efectos y texto, hay que regularlo muy bien para que se entienda la música, para que se entienda el texto, para que los sonidos de efectos se entiendan. Pues aquello era horrible. Esa es una opinión mía, ¿eh? Que no puedo decir que esto sea verdad. Supongo que sería eso. Supongo. Creo que Saura llegó ahí con el oído fresco, sin que hubiera otras comparaciones para decir mejor, o peor. Al volver, Carlos decía:

—Si hubiera oído esto así en Berlín, pues no te habría llamado.

Ahí se quedó.

También tengo otra anécdota, con Ricardito Franco, que en paz descansa, también. Un gran director. Era un gran director, además un hombre valiente. Muy valiente. Pues con una película, no se hizo en *Dolby* estéreo sino en ultraestéreo. El técnico que llevaba ultraestéreo había dejado el ultraestéreo y se había pasado a *Dolby*. Entonces el ultraestéreo se lo dejó a alguien, que tenía poca experiencia, y que se le llamó para que viniera a ajustar el equipo. No quería venir. Y cuando consiguió el estudio que viniera, dijo que aquello estaba bien. Bueno, pues empezamos a mezclar, y el audio que había en la sala era correcto, tanto Ricardo, como la montadora, que era Teresa Font. Bien, nos pareció perfecto. Cuando salió la copia estándar, había unas frecuencias altas muy altas que estaban flotando por ahí en unas campanillas que salían y que eran de tonos muy, muy altos, pero había unos armónicos que se escapaban por ahí. Nosotros no podíamos analizarlo, en EXA no tenía para analizar. Yo he tenido la suerte de tener amigos en todos los estudios, en vez de tener antagonismo, como ha sido siempre, tristemente. Hay antagonismo entre muchos técnicos de sonido. “Cuánto más bajo estés tú, más alto estoy yo. Entonces, en vez de echarte una mano, te pongo un pie para que yo siga destacando”. Ésta ha sido, tristemente, la norma en España. Yo tenía buenos amigos, y entonces llamé a, Manolito Cora y dije:

—Manolo, me pasa esto.

—Pino, tráete una bobina, y vente para acá.

Me voy para allá, y me dijo:

—Pero es que mira, vemos la modulación cruzada y no está correcto. Este laboratorio, uf, lo ha hecho mal.

Fuimos a otro laboratorio y nos dijeron:

—La modulación cruzada está correcta, eso está correcto.

—Pues chico, habrá que hacer algo para que esto suene así, porque esto en mezcla no suena así.

—Bueno pues, dale más densidad.

—¡Pero es que se me puede fundir la lámpara!

—Pues si se te funde la lámpara, cambia la lámpara, dale menos densidad, pero esto hay que conseguir que se oiga mejor.

Se llegó a oír mejor, pero no bien del todo. Porque tenía que oírse como la iríamos a oír en la sala. Son experiencias muy malas, muy malas. Porque ahí no es que nadie me dijera “culpable”; me lo digo yo. Yo soy el culpable. Yo soy el que tiene que ejecutar el sonido, y aunque lo he oído bien, resulta que no está bien. Pues yo soy el culpable. No hay más. No se puede descargar ni echar culpas a nadie más. Soy yo el responsable, y hay que aceptarlo así.

¿Cómo fue mezclar *Tesis* con Alejandro Amenábar? Era nuevo, pero tenía un equipo muy profesional, que le arropaba, ¿no?

Tenía un equipo muy profesional que le arropaba. Es un hombre con mucho criterio, buen gusto. Es muy listo. Fue bueno, fue una experiencia buena. No sé si era mi segundo o mi tercer Goya. Lo que pasa es que con Amenábar él estaba ahí muy encima, te dejaba desarrollar poco.

También componía parte de la música, ¿no? Estaba en todo.

Sí, sí. En casi todo.

No ponía la plata en la emulsión en la película misma, pero el resto...

¡Ja ja! Porque no podía, ¡que si no, también! Sí, estaba en todo. Bueno pero eso también les pasa a otros directores, pero en fin. Lo que pasa es que bueno, trabajé bien. Yo he tenido la suerte también de llevarme muy bien con casi todos los directores. Creo que casi todos han quedado contentos. Mi paso por el cine ha sido muy placentero, porque tengo muchos más recuerdos buenos que malos. ¡Aparte de que los malos son los que hay que olvidar y recordar los buenos! Pero han sido muchos más los buenos que los malos. El trabajar pues con Vicente Aranda, por ejemplo. Eso ha sido en *El lute. Camina o revienta*, una película enorme, también que triste. Después hice *El lute: En busca de la libertad*. Que ahí es donde empecé a tener el primer encontronazo, con alguien de una película, que fue con el músico, con Pepe Nieto.

¿Era un poco divo?

Es muy divo. Es muy buen músico, pero es muy divo. Y poco abierto a entender las cosas que se le trata de explicar. Si estoy mezclando, no puedo tener ni el nivel de música que tú quieres tener cuando hay texto, como cuando estábamos en Dolby estéreo. Que tienes la música en toda la sala y ahí solamente la voz, y tengo un espacio enorme para meter la voz bajita, y la música muy alta por aquí y que se pueda entender. Pero Pepe Nieto acababa de venir de Sincronía de mezclar algo en Dolby. Y nosotros en estéreo. Decía:

—¡Más, más! ¡Más helicóptero, más música!”

—No, no se entiende.

—Baja un poco el diálogo, sube un poco la música.

—¡No se entiende!

—Entonces ¿qué hacemos?

Es la metáfora del sonido como tarta. Que si cortas más grande una tajada, pues las otras son más pequeñas.

Son más pequeñas, sí.

Y encima si intentas subir demasiado el piano sin bajar otro instrumento, es que después lo ensucias todo.

Mira, hay una anécdota muy buena y placentera para mí. Para mí, y para Carlos Saura creo que también. En *Tango*, venían las músicas sin mezclar. Venía la guitarra, el bandoneón, el piano, todos los elementos, venían en una banda. A seis pistas, pero a seis no, en dos bandas, a dos pistas, cada. Porque venían en estéreo. Pero venían sueltas, no venían mezcladas, no venían con el nivel que cada una tenía que tener. Según íbamos mezclando la película, íbamos mezclando la música. Pasaba a la izquierda, o al centro, o a la derecha, o dándole el valor al piano en el momento que el piano me decía, o el saxo en el momento que me decía el saxo, o al bandoneón. He dicho el saxo por decir algo, ¿no? Pero dándole el valor necesario, haciéndole la mezcla de músicas. Y después, vino una persona como Alejandro Massó, que era uno de los músicos que siempre le hacía la música a Carlos Saura. Cuando hicimos la proyección de la mezcla, Saura le llamó a Alejandro, y le dijo:

—¿Qué tal, Alejandro?

—Increíble. Sólo le pongo una pega: en el piano, en esta secuencia, si la adelantas un fotograma irá mejor por sincronía.

La adelantamos. Pues tiene razón, pues tiene razón Alejandro. Ya está. Los mismos niveles, las mismas proporciones, todo, pero adelantado el piano respecto a como lo tenían montado y a como yo lo mezclé.

Yo, honestamente, traté de mirar la imagen y todo, pero cuando tecleas el piano, hasta podemos decir,

—Está un fotograma atrasado.

Muchas veces lo percibes, pero otras veces estás mucho más pendiente de otras cosas y no lo percibes. Como además era un momento, un pasaje del piano, corto, y luego seguíamos con el violonchelo, y , no me fijé. Pero sí, ahora, le encantó la mezcla de músicas.

Con *¡Ay, Carmela!*, que se grabó la música en Praga, en Budapest, en Viena, en Madrid, en Barcelona, en muchos sitios, pues fue un problema mezclar la música. No mezclar la música, la música entonces venía, y estamos en lo mismo, no teníamos ordenador, no teníamos el *Pro Tools*. Venía en 35 mm.

Entonces era un problema enorme, porque esta pieza que se ha mezclado en Viena viene de una manera, y ésta que se ha mezclado en Madrid viene de otra manera, viene desfasada con respecto a ésta. Entonces, de estar mezclando con un audio de música perfecto, y él:

—¿Cuál es la siguiente, se queda sin graves, no sé qué.

—¿Pero qué pasa?

Había que invertir la fase para que fuera bien. Y resulta que en la siguiente mezcla nos pasaba lo contrario. Fue terrible, pero Alejandro estaba ahí, conmigo. Y los dos lo intuimos y lo solucionamos.

Porque al principio es:

—¿Y qué hacemos ahora? Si esto está mezclado en Viena, si esto está mezclado en Praga, si esto está mezclado en Barcelona ¿cómo vamos a rehacer esa mezcla?

Opción: cambiar la fase y conseguir que la una suene como la otra, con una labor mecánica, terrible, porque tenías que estar muy pendiente, muy, muy pendiente, porque dependiendo del valor que tuviera la música en ese momento, te pasaba o no te pasaba. Había que hacer unos oídos importantes en ese momento y estar muy atento para ver si estaban en fase o no.

Pero bien, siempre he tenido colaboradores dentro de categorías superiores a las mías, pero colaboradores fantásticos, también. Hay un músico que también trabajaba con Saura que

tiene también bastantes Goyas, que es muy bueno, que es tartamudo. ¡Ay, mi memoria! Está en boga, totalmente, ahora. Este hombre en una mezcla, si mal no recuerdo con Emilio Martínez-Lázaro, pues hablando de las músicas y tal, decía:

—No, no, si no os compliquéis! Yo con Pino nunca he tenido problema con las músicas.

¿Fue para *El otro lado de la cama*?

Sí, sí, fue con *El otro lado de la cama*. El planteamiento que quiero decir es que con los señores que he trabajado, pues nos hemos compenetrado bien. Y eso, para mí es lo más importante. Es fundamental no pensar que yo soy capaz de hacer todo. “Yo, con tu ayuda, hacemos un trabajo bueno.”

Hay gente que piensa que sí que es capaz de hacerlo todo.

Pues yo soy incapaz y creo poca gente lo es.

En cuanto al sonido, hay gente que está en todo.

Pues yo en cuanto la ayuda que tenga, ayuda que sea coherente, encantado de compartir ese protagonismo. No de compartir, dado que en ese protagonismo yo soy uno más. Yo no soy nadie; soy un señor que trabajaba ahí y que le gustaba lo que hacía. Eso es lo mejor que podía hacer.

Ud. estaba siempre al servicio de la película, el director, de los criterios del director.

Sí, y discutirlos con ellos. Otra de las cosas que a mí me ha distinguido es que puedo discrepar con el director y con el montador, y me ha llevado a situaciones difíciles con montadores,

y con montadores de sonido y cosas así. Y bueno, con montador de imagen también. A veces he dicho,

—Pues si queremos tomar esta postura la tomaremos, pero mi opinión es esta, y creo que estamos estropeando lo que hay.

Si tiene que ser así porque el montador insista, o porque el director no se decante a una postura u otra, tienes que decir,

—Pues director, dime qué hago. Si me dices que haga lo que dices, pues lo tendré que hacer, en contra de mi voluntad, de mi criterio y de mi ego.

Y eso te crea enemigos para que luego no trabajes con ellos.

Ud. trabajó mucho con Pelayo Gutiérrez en una serie de películas premiadas y otras colaboraciones notables. ¿Qué tal con él?

Bien. Pelayo y yo en cada película discutíamos siempre. Siempre, hasta el extremo de que Pelayo se iba de la sala dando un portazo: ¡Paf! Y a los cinco segundos Pino salía de la sala para Pelayo, y veías a Pelayo que estaba buscando a Pino...

Ustedes tuvieron mucho éxito juntos.

Sí, hemos hecho cosas buenas, con Pelayo y Nacho, los dos.

Nacho Díaz Royo.

Sí Nacho Royo. Iban en equipo. Pelayo es para mí, más creativo. Hemos trabajado muy bien. Hemos discutido mucho, nos lo hemos pasado muy bien, es un gran profesional, tiene mucho criterio, y es un gran vendedor.

¡Sí, hombre! ¡El negociazo que tiene ahora! ¿Ha estado Ud. allí, ha visto lo que tiene?

No, aunque me ha llamado mil veces.

¡Madre mía! La Bocina es impresionante

Me ha llamado mil veces, hemos quedado en que la semana que viene iremos un día a comer. Sí, hombre, sí que he estado en La Bocina, ¿eh? al principio.

Ahora está enorme.

Es que yo, cuando me fui del cine, quise dejar el cine. De hecho he estado viendo algún premio Goya, y este año no he ido. Es que cuando vas, y ves a personas, y te da nostalgia, y te preguntan qué haces, y yo ya estoy fuera, y me da pena.

¿Sigue siendo miembro de La Academia usted?

Sí, de La Academia, sí.

Y ¿vota todos los años?

Sí, sí, sí.

¿Votan todos ustedes a todos los premios, o sólo votan al área en que trabajan?

Yo pretendo ser coherente, conmigo mismo. Yo no puedo ver todas las películas del cine español para decir “ésta es mejor que todas las demás”. Yo, sin embargo, trato de ver lo más que puedo, y con todo lo que tengo, hago mi juicio de algo. Pero si he visto tres películas, es difícil que vote. O si no tengo criterio sobre la mejor película, ese voto lo dejo en blanco.

Por curiosidad, ¿vio *Buried*, por ejemplo?

Sí.

¿Qué tal te pareció?

A mí me pareció la película increíble.

Ahí el sonido también es protagonista.

Es más difícil hacer un sonido sin sonido. Es de lo más difícil que hay. Yo recuerdo en películas donde hemos estado en secuencias muy largas, como ésta del *Sáhara*. Donde estábamos en el desierto, y no veías que se moviera un granito de arena, nada. Y no había nada, y planos. Pues hacer eso, y hacerlo creíble, ¡es difícilísimo!

Sonorizar el silencio...

¡Es terrible! Terrible...

...porque siempre hay algo que lo rompe.

Pues este señor, Marc, Orts lo ha hecho muy bien. Es que Marc es un señor que es único, es un gran mezclador. La última vez que yo competía en los Goya, se lo llevó Marc. Cuando nos vimos siempre Marc—que yo sepa, y cuando nos hemos visto me lo ha demostrado—siempre me tenía un poco como ejemplo, idealizado, vamos, como si yo fuera no sé qué. Y siempre me saludaba con mucho cariño, con mucho respeto, y yo le decía:

—Marc, somos lo mismo. Trabajamos en lo que nos gusta y tú has hecho un trabajo estupendo.

Con *El Orfanato*, por ejemplo, le dije,

—Has hecho un trabajo inmejorable.

Y me dice,
—Ya pero Pino, es que tú...
y le digo,
—Marc, has hecho un trabajo enorme.

En *El orfanato*, por ejemplo, había un sonido donde tenías que saber lo que pasaba antes de que lo supieran los personajes.

Es un gran técnico, este hombre. Un grandísimo técnico de sonido. Con mucho criterio. Con *Mapa de los sonidos de Tokio*, el irse allí, a conocer el sonido, eso lo hace muy poca gente. Él, supongo que daría, allí en rodaje alguna puntualización, pero nada más. Pero era responsable y era eso, y estaba viendo, oyendo y aprendiendo para ver lo que tenía que ejecutar. Eso lo hacen muy pocas personas. Es un gran técnico. Un gran personaje. Y es que respeta a casi todo el mundo.

Es muy difícil hacer un trabajo bueno siempre, muy difícil. Entonces, aunque alguna vez no te haya salido muy bien, porque a todos, a todos, nos han salido muy buenos trabajos y más de un mal trabajo ¿cómo vamos a culpar a nadie porque le haya salido un mal trabajo? Hay que ser sinceros, y decir “a mí también.” ¿Por qué tengo yo que despreciarlo o menospreciarle a otro?

Hábleme de los trabajos de los que se siente más orgulloso, los ganadores de Goya, seguramente.

Y algunas que no son ganadoras de Goya y sin embargo lo merecían. Por ejemplo, *Lucía y el sexo*. Para mí, con lo terrible que era el sonido que nos llegó, lo que sacamos ahí merecía algo más.

No quiere usted hablar mal de los que hicieron el sonido directo, pero a veces se lo merecen.

También, pero también ellos estaban condicionados. Era la primera vez que se grababa en vídeo, con el equipo de audio pegado al generador, y no había otra opción. Entonces, eso mereció algo. También *Belle Époque*. En mi criterio mereció el Goya totalmente. Pues en vez de llevárselo *Belle Époque* se lo llevó, si no recuerdo mal, una película de Manuel Iborra que era de canciones también, de un grupo de jóvenes que cantaban, que la mezcló Molinero.

Sería *Orquesta Club Virginia*, ¿no?

Pues, para mí *Belle Époque* lo mereció, pero claro, juzgar cuando eres parte es muy fácil. Entonces, si no se lo dieron, estaba nominado, y esto ya es un premio.

Después puede haber trabajos muy buenos pero que no son nominados porque la película no ha tenido éxito.

No tiene entidad. Claro, hay muchas películas que aunque tengan un trabajo fabuloso de sonido, si no tienen entidad. Hay que ser honestos, cuando una película tiene entidad, se la valora mucho más de lo que seguramente hay que valorarla. No sólo a la película, sino a todos sus departamentos. Entonces, películas que merecían algo por el sonido, que seguramente compiten con películas que han tenido más éxito.

¿Alguna más en particular?

Bueno, la que te digo de *Belle Époque*, que después se llevó el Oscar. El trabajo de Gilles Ortió, es excelente. Recuerdo una anécdota con esa película, y es que cuando estábamos en la fiesta, en la plaza, había un texto del del chaval, que era el protagonista, Jorge Sanz. Llegaba a la mesa y decía algo, y no

había forma de hacerlo, no había forma de sacarlo. No había manera, no había manera. Y bueno, Gilles decía:

—¡Si esto se tiene que oír, es que se tiene que oír!

—Ya, Gilles, y lo estoy intentando de sacar, pero déjame que siga trabajando.

Bueno, pues no sé, se iría enfadado, porque Gilles también se enfadaba, y cogía berrinches. Bueno, encontré la forma, lo saqué, y cuando volvió Gilles, o al día siguiente, dice:

—¿Ves, ves, ves?

—Chico, que lo que ha costado es mucho.

Y Carmen Frías, que era la montadora, y estaba allí, vio el trabajo que se estaba haciendo para conseguirlo, que fue mucho.

Otra película que para mí merecía algo, pero se la llevó *Orquesa Club Virginia*, de Manolito Iborra. Se llevó el Goya en aquella ocasión. Pues muy bien. Yo creo que el estar nominado de todo el cine que se hace en España, ciento treinta películas, que se elijan a cuatro, o a tres, por sonido, y estar tú entre esas tres. Ojalá sea Goya, ¿pero qué más premio quieres ya, de ciento treinta, elegir tres y estar ahí? ¡Es que es un premio ya terrible!

¿Quién escoge las películas nominadas?

Los académicos.

¿Así que primero se hace una votación, una criba, y después los que salen son los nominados?

Sí. Y después se hace una segunda votación, para, entre esa criba que se ha hecho, decidir cuál es la que se lo lleva.

También siempre salen sólo tres nombres, cuando veo lo del sonido. ¿Son sólo los jefes de equipo?

Te explico el porqué. Vamos a ver, hemos tenido, muchas discusiones en la Academia, porque todos los que participábamos en la elaboración, yo voy a decir “la banda sonora”, que la banda sonora para mí no es la música, que se le suele decir. Para mí la banda sonora es todo. Pero tú sabes que se le llama banda sonora a la música. Pues todo el que en esa época trabajábamos en la banda sonora queríamos nuestra parte de protagonismo, o de derecho, ¿y qué partes entraban en la rifa, para hacer ese trabajo? El señor que monta el sonido directo, importantísimo, el señor que monta el sonido posproducción y que elige los sonidos, importantísimo, y la persona que mezcla. Porque de un mal sonido se puede arreglar y sacar un buen sonido, o por lo menos, un mediano sonido. De un muy buen sonido, el mezclador puede estropear mucho ese sonido, así que luego eso tiene también un valor. Entonces pues, evidentemente, en la Academia se decidió que como mucho estuviéramos tres: el sonido directo, montaje de sonido. Porque si Pelayo, en vez de poner, como me ha ocurrido a mí, la pasada de un coche, que sea un Volkswagen al pasar, me pone un Land Rover pasando, ¡es un coche! Y como no se ve, tú pones ese sonido y ya está. Pues si no tiene criterio, si no tiene sensibilidad, si no tiene gusto para poner los sonidos, no valdría. Y quien lo mezcla tiene que saber darle el protagonismo, el valor. Una cosa importantísima también del sonido es el criterio de entrar y salir con los sonidos. De cómo empezar las músicas, de cómo enlazar las músicas, eso es importantísimo, yo creo que poco valorado.

La gente de la calle supone que es el compositor de la música.

Sí, claro, pero el compositor de la música, compone y mezcla la música teniendo en cuenta los sonidos que hay, pero generalmente, cuando hay música, los otros sonidos tienen menos importancia para los músicos. Entonces mezclan y lo oyen,

en una sala enorme donde ellos mezclan. Fantástico. Cuando se llega al estudio y se va a mezclar, hay otros elementos, y hay que adecuarlo todo un poco. Pues allí es más, una música que nace de cero, que es una música que a cómo va entrando, se va desarrollando, hasta que llega a su valor verdadero. El mezclador tiene que tener una técnica, y una sensibilidad. Mi criterio es importante. Pretendo que sea humilde y no quiero culpar nada a nadie.

Se mete la música muchas veces como el montador de audio lo ha puesto y ha abierto el *fade* dentro del *Pro Tools* de una manera, que muchas veces coincide, y otras veces no coincide. Y el que está mezclando también tiene alguna cosa que decir. Incluso que retocar, por eso hemos empezado desde el principio muchas veces, lo hemos puesto de otra manera y hemos llegado a un consenso, y algunas veces le he dicho:

—Pelayo, tienes razón.

Otras veces me ha dicho:

—Pino, merece la pena trabajar contigo.

Por eso yo digo que el trabajo de sonido en una película es de unos cuantos. No es de uno sólo.

Ahora se usa a veces el título “diseñador de sonido” ¿Qué le parece?

En mi criterio, son copias tontas de títulos americanos. Sin querer herir a nadie en especial ni insultar a nadie, vamos, copias absurdas de los títulos que salen en las películas americanas. No me importa que se les ponga como diseñadores de sonido o no. A mí me parece muy bien que se pongan como diseñadores de sonido, ¿pero cómo sabemos lo que se le pone antes? ¿Montadores de sonido? ¿Elaboradores del sonido? ¿Cómo se pondría, si todos sabemos en España lo que hay? Es cambiarlo por irnos pareciendo en los títulos en los créditos a los americanos.

Pero, vamos a ver, ¿quién se pone el título, entonces, el mezclador?

No, el mezclador es el mezclador, y el montador de sonido es el montador de sonido. Y el montador de imagen es el montador de imagen.

Entonces, ¿quién es el diseñador?

¿El diseñador de sonido? Es un poco entre todos, porque yo, a James Muñoz le he hecho cambiar planos de sonido porque no iban. Y he trabajado mucho con James, también. Por ejemplo, con *El séptimo día*, creo que ha sido la última, o con Carlos Saura. Bueno, pues hemos hecho cosas, ¿y él ha diseñado el sonido? Bueno, ¿diseñar el sonido qué es, pensar lo que va aquí? Ya pues vaya o no vaya, ¿qué fondo meter aquí? Y que vengan mezclados, por ejemplo, metemos un fondo de campo, donde hay un río al fondo. Y entonces te viene una banda, o unas pistas, donde está el río, el viento, los pajaritos, todo mezclado, y ¿qué hace el técnico de sonido si el mezclador, en un momento dado, le pide subir el río, porque el propio río ha bajado y se pierde, o subir los pájaros porque se ven volar tres, o hay un plano de un árbol donde se ven dos? ¿Qué haces si ya viene todo junto? ¿Eso es diseñar el sonido, que venga todo hecho? No, eso es querer mezclar. Eso es querer mezclar ya. Entonces, a muchos montadores de sonido, muchos diseñadores de sonido, les gustaría mezclar. Y ser el protagonismo total. Eso para mí es el problema. Y yo siempre he preferido contar con la colaboración primero del director, seguidamente el montador de imagen, el montador de sonido, el músico. El orden me da igual ¿eh? El ayudante de montar, todo lo que pueda aportar alguien, o darte una idea, o corregirte, o decirte algo, que aunque no estés de acuerdo tú puedas rebatir, me parece bien.

¿Se hacen más pesadas las mezclas así? Pues no lo sé, lo que sí se hacen es mucho más alegres y mucho más participativas. Es lo que me ha gustado a mí. ¿Pero eso de auto titularse “diseñador”? Ahora, es que el diseño en una película de Spielberg, el sonido en una película de Spielberg no es el diseño de una película como *El séptimo día* o *¡Ay, Carmela!* No es lo mismo el diseño.

Si estamos hablando de Ben Burtt, o Walter Murch, sí que son diseñadores de sonido. Pero no es lo mismo aquí.

Pero después esos señores, cuando llegan a las mezclas, cuando se ha hecho la mezcla y todo eso, la oyen y corrigen todo lo que sea necesario. Ni siquiera el director; él. Porque él tiene criterio y poder para hacer el sonido. Y, en España, ya puedo decir James Muñoz, Pelayo Gutiérrez, Alfonso Pino, lo que sea, que si el director ha dicho “vale” y “esto es así,” ahí se queda.

Yo tuve una discusión en mi empresa, porque yo era de los sonidos que más tardaba en mezclar, y tuve la discusión porque ellos querían que hiciera las mezclas muy rápidas, así entraban más clientes y así yo les decía: “Yo no sé hacerlas más rápidas, pero trato de hacerlo lo mejor posible.” Y eso se supone que es más tiempo. Si hay más tiempo de mezclas, la empresa se supone que cobraba más, y no me importa que cobre más o que cobre menos, lo que me preocupa es que cuando una película se oiga, digan “este sonido se ha hecho un éxito”. Eso sí tiene un valor para mí.

¿Quién toma las últimas decisiones, las definitivas?

En alguna ocasión, el director de mi empresa ha pasado por la sala de mezclas y me ha dicho:

—Eso está muy bien, Pino.

- Pero si falta mucho que hacer.
- ¡Pues yo lo veo todo muy bien!
- Falta por hacer esto, esto y esto.
- Ay, pues a mí me valdría, ya podemos pasar a otro sitio.

Y le dije:

- Señor Fulano, entiendo que la dirección del estudio usted la sabe hacer muy bien. Deje que sepa hacer yo regularmente mi trabajo.

Si hasta ahora los directores que llegan a EXA y piden a Pino, no es porque la dirección del estudio lo haga muy bien, será porque le gusta cómo hace el trabajo Pino. Aunque les cueste más dinero, aunque tarde más tiempo, aunque se lleven berrinches, que también se los llevan. He tenido esa suerte. Tuve esa suerte de contar un poco con la complacencia, hasta que llegaron los nuevos directores de EXA y no pasaban por ello, y empezaban a ponerme trabas, y me fui del estudio en el momento oportuno.

Pelayo decía una cosa:

- Pino, cuando se vaya Marichu Corugedo del estudio y se vaya Alfonso Pino, el estudio se cierra.

Se fue Marichu Corugedo, se fue Alfonso Pino, pasó un año y se cerró el estudio. Ojalá no se hubiera cerrado nunca, porque el estudio sigue abierto con otra empresa que sigue haciendo sonido. Luego el estudio funciona, vale. Quien no valía era la dirección que llevaba, y qué formas tenían.

Es una pena.

Bueno, lo lamento. He tenido la enorme suerte de querer tener colaboradores y no ser el protagonista de todo, como para en mi empresa negarme ser la persona que estuviera solo en la mesa, trabajando, que no hubiera un ayudante de mezclas. Yo siempre he querido tener un ayudante, la empresa decía que era muy caro. No pudo ser, siempre he querido un ayudante. Y yo siempre les he dicho:

—Si es que ese ayudante mañana va a ser técnico de sonido, no hay escuelas de técnicos de sonido.

Yo me he hecho técnico de sonido a base de un esfuerzo enorme que no sé si merece la pena para hacerse técnico de sonido así, de ser autodidacta, de equivocarme muchas veces, yo tener que pedir ayuda, de tener vejaciones y de tener situaciones donde me era difícil levantar la cabeza. ¿Por qué, si tenemos la posibilidad de hacer una escuela, no aprovecharla? Después la empresa, cuando esos ayudantes empezaban a tener bastantes conocimientos, y bastante criterio, mejor o peor, los fue anteponiendo a mí. Ya decían al cliente:

—No, no, Pino no puede, que tiene mucho trabajo.

Y Pino estaba en casa, sin hacer nada. Entonces llamaban a cualquiera de estos dos compañeros. Y estos dos compañeros, hoy en día, tienen Goya. ¡Qué alegría! Uno de ellos me llama de vez en cuando, le llamo yo a él... miento, me llama él más que yo a él. El otro no me llama, pero es un compañero.

Yo trasgredí las normas de La Academia en una ocasión en el año 2000, con algunos ayudantes que tuve de mezclas estuvieron en *Goya en Burdeos*. Eran ayudantes, pues conseguí que les nominaran para que fueran a Barcelona también, cuando solamente se puede nominar al de sonido directo, al montador y al mezclador. Pues fue el sonido directo, el montador, el mezclador y luego los ayudantes de mezclas del mezclador. Lo conseguí. A partir de ese momento fue un despegue para ellos dos. ¡Qué bien, qué bien! A mí me ha traído algunos problemas, en el estudio, en la Academia, en las productoras. Bueno ¡qué bien. ¡Qué bien que hoy sean técnicos muy buenos y que tengan Goya! ¡Qué bien! Eso es un premio también para mí.

¿Sigue sin haber escuelas?

Sí, hay escuelas. Una de las escuelas la dirige Pepe Nieto, o la dirigía, Pepe Nieto. Otros señores del sonido como era, por

ejemplo, Ricardo Steinberg, como era Daniel Goldstein a los que por chocar con con Pepe Nieto, pues han llegado hasta a dejar la Academia. Empezó Patrick Ghislain, un gran técnico de sonido, pero supongo que salió también. Después la escuela, que me parece que pasó a ser de la Comunidad, cierra. Hay escuelas de sonido, pero aquí hay muchas veces que hacen negocio, con “la enseñanza de la escuela de...”, y poca enseñanza.

¿No está enseñando usted en ninguna escuela? ¿Hay que estudiar o hacer seminarios?

Yo, autodidacta. Estudios de electrónica, de electricidad, leer sobre cine, leer sobre sonido, oír cuando iba al cine. Yo no iba a ver la película, oía el cine. Oyendo mezclas que haya hecho Molinero, y decir, “¿Cómo se puede hacer esto?” Y yo intentar hacerlo, pasar mis noches pensando cómo hacerlo. Bueno, esa ha sido un poco mi escuela. Y mi escuela ha sido, ya lo he dicho, la colaboración de todos los que han estado conmigo. Muy importante. He trabajado con grandes directores, con grandes montadores. Pablito del Amo, que en paz descanse, me quería mucho. Me aconsejaba mucho. Le gustaba lo que yo hacía, y cuando no le gustaba me lo decía, rotundamente, y tratábamos de discutir todo esto. Hubo una película pequeña, de presupuesto bajo, y Pablo me llamó al montaje, y delante de la mesa me dijo:

—Mire usted, esta es una película pequeña, muy pobre, tenemos que hacer un sonido rapidito y que no sea ostentoso.

—Y bueno, Pablo, ¿cómo hacemos esta música, cómo lo podemos hacer?

—Estas músicas, para que sea lo más rápido posible, hazla en tres pistas: para mezclar en Dolby Stereo, en Dolby Surround, y entonces yo haré el cuarto canal como pueda, el Surround, con la izquierda y con la derecha, pero ponme la voz de los cantantes en el centro, las músicas en la

izquierda, no me invadas mucho el centro con instrumentos, para poderle dar valor.

Porque eran canciones que tenían que cantar y la letra tenía importancia, y bueno, pues lo hicieron así, y mezclamos. El director de la película es el José Luis García Sánchez, marido de Rosa León, que las músicas las hizo Rosa. Buen amigo, buen amigo también. Es una de las personas que cuando yo me fui, escribió una carta, escribió unas notas para mí, como Saura y como otros muchos. Pues, mezclamos la película con el criterio que querían, y yo le decía:

—Pablo, es que esta música aquí, la banda en el ejército, que suene a banda. Todo esto, pues suena un poco raquítico.

—Sí hombre, es que es una banda militar, pero son músicas incidentales, es que no importa.

Bueno, lo dejamos así. Cuando lo vio el productor, me dijo:

—Pino, esto no es así. Quiero la música como en *Goya en Burdeos*. La música tiene que tener un tironazo.

—Sí, decía yo, pero inmediatamente, salió el director y dijo:

—No, soy yo el culpable. Soy yo el que ha decidido y ha dicho que se hagan las mezclas así.

Un señor muy valiente, José Luis.

Luego, con Montxo Armendáriz tengo dos Goyas. *Obaba* y *Secretos del corazón*. Otra película muy bonita de mezclar. Y difícil en algunos momentos. También hecha con Gilles Orti3n. Pues hubo alg3n enfrentamiento con la montadora de sonido, que se atrevió a decir: “¡Me estás estropeando mi sonido!”, en la sala, con el director, con Gilles Orti3n, con el montador de imagen, conmigo... Bah, después resulta que el sonido que le estaba estropeando obtuvo el Goya. Pasar, pasó, pero después, de hecho, hemos vuelto a trabajar juntos, y sin ning3n problema.

¿Tiene alg3n recuerdo especial de *Obaba*?

¿*Obaba*? *Obaba* fue una película difícil también por el sonido porque en muchos momentos hay ausencias de sonido. Porque de un sonido no hay un coche que pasa, o una bocina. Es en un pueblo, donde no se ve ningún coche, donde se ve nada más que a una persona que va a buscar a alguien, para preguntar por alguien, y se paran a hablar, y pasa una pareja andando, y no se oye nada, no se oye nada, donde hay un lagarto...

El famosos lagarto. Se pusieron sonidos para el lagarto? A las víboras siempre se les pone un cascabel, aunque sean de otro tipo, y un siseo.

Con el lagarto, en algún momento sí. Cuando están en el cuartito, en algún momento sí. Pero para llamar la atención y que se despertara, cosas así. Pero hacer el sonido con eso, era complicado.

Entonces, ¿se merecía el Goya, por la dificultad de sonorizar los silencios?

Por las músicas. También la forma de meter las músicas y de hacer protagonismo a las músicas, fue difícil también. Hubo que en el *Pro Tools*, retocar incluso partes de las mezclas que había hecho, y que Montxo, que es músico también, sabe mucho de música:

—No, no, no, Pino, aquí súbeme esto.

—Montxo, no te puedo subir esto, que me viene mezclado con esto otro. Solamente lo podemos hacer en el *Pro Tools*, que vienen 32 pistas, y la pista 1 y 3 son estos instrumentos que están sonando, y que soportan muchas pistas, solamente en esos puntos, subirlo.

Y Pelayo, evidentemente, así lo hizo.

—Eso, eso.

Por eso te digo que siempre es la ayuda de todos. Por eso, ¿por qué? Pues también, seguramente, porque Montxo tiene entidad. Montxo es una persona muy querida. Muy crítica, se enfrenta también a quien sea, en la Academia, o en los lugares que corresponda, por defender una postura que a él le parece lógica, y no tiene que decir “Sí, Buana, sí Buana”. O sea, es un señor con carácter. A mí me gusta. También me escribió cosas, cuando me fui.

Hábleme de *Mataharis*.

Mataharis fue una buena experiencia también. Ha sido un encanto, también, trabajar con Icíar Bollaín. Es fabulosa, fabulosa. ¡Y con Pelayo! Que las tres que he mezclado de Icíar han sido con Pelayo. Tres o cuatro, no recuerdo. Pues todas una delicia. Una delicia trabajar con ella. Es una persona encantadora. Es una persona que entiende, y tiene una cosa muy importante y es que te deja hacer. Te deja hacer, sin ponerte pegas, y cuando has terminado, te dice si le gusta o no le gusta. Y si no le gusta, le digo:

—Dime por qué y qué te gustaría más.

Ella te lo explica, y lo tratas de rehacer, si es posible, porque a lo mejor tienes que decirle:

—Mira, no puedo hacerlo por esto, por esto y por esto.

Y ella lo entiende, pero te deja trabajar. Otros muchos no te dejan trabajar. Icíar, en cambio, ya después, cuando sale una secuencia, o sale algo que hemos hecho y que está bien, sale corriendo de la sala, da una voltereta. Es alegre. Icíar es fantástica.

Pues, muchas gracias por la entrevista, y muchas felicidades por una carrera larga y hermosa, y por sus aportaciones al cine español.

Más información sobre Alfonso Pino se encuentra en la Internet Movie Database "IMDB":

<http://www.imdb.com/name/nm0684472/>

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

Hart, Patricia. "Una entrevista con el mezclador de sonido cinematográfico, Alfonso Pino en mayo de 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