

## *Una entrevista con el experto de sonido cinematográfico, Carlos Faruolo, 2011*

Patricia Hart  
Purdue University  
[phart@purdue.edu](mailto:phart@purdue.edu)

**Palabras claves:** cine español, cine bajo Franco, tecnología y fascismo, Sonido cinematográfico en España, Diseño sonoro español

**Disciplinas:** Artes y humanidades: Cine y estudios audiovisuales, Artes y humanidades: Historia de la ciencia, la tecnología y la medicina, Artes y humanidades: Lengua y literatura española y portuguesa

### **ABSTRACTO:**

Ésta una entrevista con el renombrado pionero y experto argentino/español en el sonido cinematográfico, Carlos Faruolo. Cuenta su llegada de Argentina en los años 70, y da un repaso fascinante de la historia y el presente del diseño sonoro cinematográfico en España. Hay muchas anécdotas sobre sus experiencias con directores de la talla de Carlos Saura, Jaime Chávarri, Manuel Gutiérrez Aragón, Vicente Aranda, Pilar Miró y José Luis Cuerda. Cuenta historias sobre su trabajo con guionista/productor Elías Querejeta, y con actores como Antonio Banderas, Luis Tosar, Francisco Rabal, Emilio Gutiérrez Caba, Alicia Hermida y Terence Stamp. Este proyecto fue subvencionado por la Purdue University, y está dedicado a Antonio Illán y Leopoldo "Polo" González Aledo.

**PREGUNTA: Lo primero que noto al examinar tu curriculum es que naciste en Argentina. ¿Cómo llegaste a España?**

**RESPUESTA:** Con respecto a mi llegada a Madrid, lo podemos considerar como un amor a primera vista. Yo en los años 70 trabajaba para un grupo musical argentino, Les Luthiers, era su ingeniero de sonido, (además de trabajar en cine), y en una de tantas giras, recalamos en Madrid. Fue llegar y enamorarme de la ciudad. Creo recordar que fue el segundo día, paseando por Alcalá, El Retiro, que pensé, “éste es mi sitio.” Inmediatamente llamé a la que por entonces era mi compañera y le pregunté si se vendría a vivir a Madrid. Me dijo que sí. Era el mes de noviembre. Volví a Buenos Aires, terminé la gira de verano con el grupo, y en abril estaba en Madrid. Ya ves, es una historia poco cinematográfica pero muy intensa.

**Noto en la IMDB que has tenido una carrera muy completa en el sonido cinematográfico, que te has involucrado en el registro directo del sonido, la planificación, y también hasta en el montaje. Sé que en el mejor de los casos, te gusta planificar el sonido de una película desde antes de comenzar el rodaje. ¿Te consideras un diseñador de sonido? ¿Tiene sentido en España utilizar el título “diseñador de sonido”?**

En España nos dedicamos a copiar títulos, entonces ponemos “Diseñador de Sonido”.

**Hubo un momento en que este título no tenía mucho sentido en España, ¿no?**

Y lo sigue sin tener.

**¿No sois Walter Murch o Ben Burtt?**

Bueno, en algunas películas. Por ejemplo, en *Primos*, de Daniel Sánchez Arévalo. *Primos* es una película que sí merece el título de “Diseñador de Sonido”. ¿Por qué? Porque yo he decidido quién hacía qué cosa y en qué momento. Quién mezclaba, dónde se mezclaba, quién hacía los efectos sala, esto sí. Yo he diseñado esto. Pero no en otras películas, como, por ejemplo, *Celda 211*, de Daniel Monzón, que me contratan como montador de sonido. Yo no decido dónde se hacen los efectos sala. Es más, yo estoy en contra del sitio donde se hacen; yo no quiero ir a mezclar al sitio ése, y tengo que ir porque sí.

**Y el director, Daniel Monzón, ¿intervenía mucho en eso? ¿Tenía una idea muy clara de lo que quería?**

Tenía una idea muy clara más bien de lo que no quería. Es complicado, porque a los directores les suele pasar que durante seis meses están en montaje oyendo un tipo de sonido. Y se acaban acostumbrando a ese tipo de sonido. Cuando tú le planteas otro tipo de sonido, tienes que vendérselo como si lo estuvieras vendiendo a la General Motors. Entonces, Daniel es una persona que es de una exigencia bestial. Pero a su vez, se acostumbra mucho a lo que ya tiene. Cuando le haces una propuesta distinta, la primera sensación es de extrañeza. Entonces, fíjate cómo era la cosa, que ya habíamos llegado al acuerdo entre él y yo que la primera vez que yo daba “play” esa no valía. Ésa era para que él lo oyera. Entonces la a segunda, ya empezamos a trabajar. Pero es una delicia trabajar con Daniel. Es un encanto.

**Me contó Polo Aledo que cuando fueron a montar el sonido de *El corazón del guerrero*, a Monzón no le gustó un grito que hizo un actor, así que grabaron un chillido del mismo director, y quedó mucho mejor.**

Sí. Es muy de implicarse. En *Celda 211*, el grito es de él. Daniel lo mejor que tiene para mí es cómo interpreta lo que sabe que no quiere. Esto es fenomenal para mí. Yo sé qué es lo que tú no quieres. Y a partir de allí te voy a intentar crear lo que sí quieres. Eso es lo que hicimos con *Celda*. Te cuento una anécdota. Estábamos en los últimos 30 segundos, 40, que es a partir de que le pegan un tiro a Malamadre, y lo dejan, se cae al suelo y los GEOs bajan. 30 segundos, puede ser. Estuve fácilmente dos semanas, o tres con ese trocito. Entonces, Daniel es una persona que sabe que si sé avanzar un paso, por qué no voy a avanzar otro, hasta que descubrimos que la pared es muy fuerte, es un muro, y ya no podemos pasar de la pared.

**Esa película ganó el Goya por mejor sonido.**

Es el último Goya mío. Luego el año pasado lo ganó James Muñoz, gran amigo mío, por *Buried*. Le quiero mucho a James. El primer montaje de sonido que hizo James lo empezó conmigo en la época de las películas de Manolo Gómez Pereira. ¿Te acuerdas de aquellas? *Salsa rosa*, *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?*, *Todos los hombres sois iguales*, estaban muy bien. James empezaba allí.

**Cambiando un poco de tema, ¿por qué crees que mucha gente piensa que la banda sonora es sólo la música?**

Una cosa que es digna destacar es la tremenda confusión que hay con el sonido y la música, pero dentro de la profesión. No digo mi vecino. Con mi vecino es normal. Pero dentro de la

profesión, me ha pasado que otros compañeros han llegado a felicitarme por la banda sonora asumiendo que era la música.

**Es que la gente suele decir “banda sonora” y pensar en la música, cuando realmente la banda sonora son todos los sonidos. Claro, en parte se entiende, porque venden en la tienda “banda sonora de *Mama Mía*”...**

Sí, lo que pasa es que cuando se vende la “banda sonora” en la tienda, es la música, siempre.

**En la FNAC no te venden los chillidos de Daniel Monzón.**

Deberíamos tener una nomenclatura más propia. De alguna manera copiamos lo “soundtrack,” o “sound design,” porque suena bonito, pero que no es verdad. Igual que los americanos tienen distintos tipos de nombres. La mezcla es una cosa, el armado de banda es otra. Lo catalogan de distintas maneras. En España, no lo podemos hacer porque no sabríamos distinguirlo.

**Hasta relativamente poco, la misma persona montaba la imagen y el sonido, ¿no?**

¿Sabes cuándo hubo el cambio grande grande? Cuando apareció el Dolby. Allí fue donde los montadores empezaron, cuando empezó el Dolby, y como en todas las cosas, empiezan a trompicones. Te enteras, por el *American Cinematographer* que hay alguien que lo hizo, entonces tú compras e intentas, y es todo como muy artesanal y muy tedioso. Entonces, ¿qué les pasaba? Que a la hora de montar, había 35 en aquella época, magnético 35. Había cosas que iban codificadas a Dobby y otras que no. Entonces, ellos mezclaron todo. La película ellos la mezclaron. Claro, cuando reproducías el 35, decodificándolo lo de Dolby lo que estaba codificado, bien, pero lo que no era

desastroso. Entonces, ahí dijeron, “buf, esto se ha complicado”. Mira, yo recuerdo—tampoco quiero decir muchos nombres—en *Carmen*, de Saura, año 83, yo convencí a Carlos y al productor, Emiliano Piedra que la película necesitaba de alguien de sonido que continuara hasta el final, que esto era una barbaridad de sonido, que montaran el sonido directo y luego fueran a estrenar la película. Sería una barbaridad. Entonces, yo les convencí de que era así. Y yo recuerdo el primer día que fui a montaje. La pregunta es:

—Y tú, ¿qué haces aquí?

—Es que yo trabajo aquí.

—¿Haciendo qué?

—Bueno, pues, ocupándome de toda la parte de sonido.

Y dijeron

—No, no, no, no. Si quieres ver una secuencia, yo te la muestro, y vas a casa.

Y yo decía que no, porque lo había acordado con el director, entonces voy a seguir, además telefoneé al productor a que confirmase de que realmente eso era así, y me he pasado siete semanas de pie en una ventana así, porque no había manera que admitieran que el sonido era algo distinto al montaje. No podían admitirlo. Entonces, el montaje de sonido en España realmente no empieza hasta mediados de los noventa. Está mal que te lo diga yo—pero *Carmen* tenía en aquel momento lo mejor que se podía tener. O sea, cuando tú oyes la mayoría de la música que no es Bizet, están allí al lado tocando. Paco de Lucía es sonido directo, aunque no se veía. Entonces era monaural. Era de una complejidad bestial, aquello tuvo lo máximo que pudo tener en las condiciones en las que se trabajaba en este país. Cuando los americanos ya en aquella época llevaban un camión de exteriores y grababan en 8 pistas, nosotros seguíamos grabando en el Nagra en mono.

### **Cuéntame más sobre el doblaje, y los pioneros del sonido directo.**

Se estaba doblando todo hasta finales de los setenta. En aquella época, trabajaba el hermano de Gilles Ortion, Bernard, que murió joven. Gilles era su ayudante. Pero en realidad, el pionero no fue Gilles. El pionero del sonido directo fue Bernardo Menz, un chileno que se volvió. Fui muy amigo de él. Volvió a Chile a principios de los noventa. Era el cuñado de Miguel Litín, el director de cine, y tenían un laboratorio. Él fue realmente el que empezó con Chávarri, con Carlos Saura, con Manolo Gutiérrez Aragón.

### **¿Entrenó Gilles a una serie de gente?**

Sí, pero no fue el primero. En realidad, Gilles es posterior. Yo soy anterior a Gilles. El primer sonido directo que llega a España es en el año 80 o 81. Era una serie sobre Pío Caro Baroja. No me puedo acordar del nombre. Era una serie para la televisión española. Ésa fue la primera vez que se hizo el sonido directo profesional. Y luego a partir de ahí conocí a los directores de producción que me llevaron a *Carmen*. Lo de *Carmen* es una relación amor/odio. Por un lado, me siento inmensamente orgulloso de poder haber grabado a Paco de Lucía tocando en directo, y a Antonio Gades hablando en directo.

### **Entonces, tú fuiste allí el encargado del sonido directo.**

De todo. Era algo muy inusual. Cuando están con la habanera y tal, pues es Paco de Lucía tocando, está con dos guitarras más, y con unos que dan palmas, y venga. Y todo en directo. Con motoras y claqueta. Todo lo que no es ópera es directo. Incluso cosas de ópera, que son en playback, y la mezcla de la grabación es en directo también. Era una cosa que Carlos me dijo:

—¿Te animas a hacer esto?

Porque era Antonio Gades, que no era actor, era Laura del Sol, que era la primera cosa que hacía, era Cristina Hoyos, que no era actriz. No había actores. Con lo cual, ellos solamente podían sacar lo mejor que tenían a través de la danza o a través de la música, y ya está. Y Saura me decía, “¿te animas a hacerlo?” porque lo hicimos separado, y aquello no funcionaba.

### **Y ¿no hubo ADR?**

Cero. No se hizo absolutamente nada. Me acuerdo, incluso, de efectos sala sólo hubo unos pasitos de Laura del Sol. Aquello era complicado. Ten en cuenta que lo que se vivía en este país en ese momento.

### **Háblame un poco más de esto.**

Recuerdo que en el año ochenta que llegué me pregunté, ¿a quién voy a ver que me pueda dar trabajo? Entonces, fui a ver a algún director de producción de aquella época, muy afamado, y muy de escritorio, entonces me dijo:

—Uf, pues has llegado en un mal momento, aquí en este país el sonido directo no se impondrá nunca.

Y me dije, “pues, me quedará un par de años para ver qué pasa.” No era verdad. La gente ya se había aburrido del doblaje. La gente quería empezar con algo nuevo. Y estábamos empezando.

### **Cómo empezaste?**

Yo hago cine desde muy temprano en Argentina y ya montaba mis bandas. Y España era una excepción en el mundo en cuanto a esto. El dominio del sonido por parte de los montadores de imagen que era tremendo. Tampoco el sonido era algo comercial. No producía dinero. No. Era así. No había manera. O sea, tú llegas y luego era el montador de imagen y el mezclador.



Eran dos imágenes endiosadas. Aunque fueras muy bueno haciendo sonido directo, luego a la hora de decidir si algo se doblaba no había ningún ser más inútil. Yo no pintaba nada. Pintaba el mezclador. A mí no me preguntaba nadie nada. Ni a mí ni a ninguno de mis compañeros. Eran como departamentos estancos. “Tú sirves sólo para esto. Ya no sirves para más nada.” Y hombre, no. Yo sirvo para más cosas.

**Pero ¿tú sabías en aquel entonces grabar, montar, mezclar?**

Mezclar, no lo he sabido nunca. Lo hago, pero no sé hacerlo. El *trailer* que te he mostrado hoy lo he hecho yo, pero no está bien. Después hay un mezclador que viene. Primero se hacen unas premezclas aquí. Luego vamos a una sala Dolby bien y terminamos de pulirlo. Yo no sé mezclar. Tampoco quería aprender a mezclar.

**¿Sueles tener una relación con el mezclador, o sólo le das lo que has hecho para que luego él haga su trabajo?**

Suele venir. Yo lo suelo llamar. Además, pasa una cosa estupenda ahora en España—o bueno, estupenda, según cómo lo mires. Hará tres o cuatro años, y es que los estudios empezaron a no funcionar, y a cerrar, empezando por EXA. Que de pronto un día EXA era la sala por excelencia donde mezclábamos. EXA fue de las primeras, la primera sala en España que en el año 96, me acuerdo que era una película de Pilar Miró que se llamaba *Tu nombre envenena mis sueños*. Con esa película inauguramos la primera mesa digital, la MS Logic, automatizada, y estuvimos tres semanas para mezclar dos minutos al principio porque no arrancaba y tal. Eso fue EXA, que fue pionera que estaba en el Parque del Conde de Orgaz. Luego se mudó a la calle de Alcalá, y durante doce años, del 96

hasta el 2007, o 2008, que ha cerrado, fueron doce años donde yo mezclaba todas mis películas en EXA. Y siempre intentaba mezclar con el mismo mezclador. Pero claro, cuando se cierra EXA, los mezcladores se hacen *freelance*. Y eso es fantástico, porque entonces ahora, antes el mezclador se enteraba de la película el día que llegabas con toda la mezcla. Entonces decía:

—A ver de qué va esto.

Ahora no. Ahora le llamo y es:

—Jaime, vente, que quiero que veas una cosa.

Entonces, él viene y lo vemos y tal, y él me dice:

—Mira, esto yo preferiría que esto me lo montaras de tal manera,

y ya lo dialogamos, y son tantos años y tantas películas que con una mirada nos entendemos. Entonces hay un tema de respeto que aquí no se entiende mucho. Pero, una vez que yo he hecho esto, una vez que el director ha aceptado mis sonidos, que son los buenos, son los que él quiere, a partir de allí, yo quiero apartarme de la película. Yo quiero sentarme allá atrás, y que venga otro. No quiero sentarme aquí y decir, “quiero esto” y “quiero esto” y “quiero esto.” No. Quiero que él se siente allí y que me haga una propuesta también, porque yo puedo estar encerrado en algo, y no puedo ver más posibilidades. Entonces él trabaja y yo me voy y vuelvo, incluso me bajo a hacer la compra. Entonces él trabaja. Sabe lo que me gusta, y yo sé cómo trabaja él. Entonces, a partir de allí, mezcla esto, y lo vemos y es entonces cuando le digo:

—Mira, Jaime, creo que me gusta más esto que lo otro.

### **¿Jaime?**

Jaime Fernández. Entonces lo discutimos. Evidentemente si yo soy el diseñador de sonido de aquella película tengo la última palabra. Y él lo sabe.

**Quisiera preguntar un poco más sobre la relación con el director. ¿En qué momento empieza?**

Depende con qué director. Depende qué productora. Se hacen muy pocas reuniones de preproducción.

**¿Y esto es malo?**

Es muy malo. Es malísimo.

**Supongo que en Hollywood se habla mucho de antemano.**

No sólo es eso. En Hollywood hay un coordinador de preproducción. Hay una reunión y tienes que ir por narices. Es así. Aquí no. Aquí hay lo que llaman la "lectura de guion." Es un poco aburridilla. Lo que no hay es una reunión en la que nos pongamos de acuerdo técnicamente cómo vamos a hacer esto. Y esto costó mucho dinero en determinados momentos. Ha costado no enterarnos de si era 24 o 25 de rodaje, sabes, Parece que no puede ser. Sí puede ser. Entonces, no hay esa coordinación. Hay pues a lo mejor que yo hablo con el montador de la película, el montador de la imagen, y oye, que voy a 24 con código 25 ¿Te viene bien? Sí. Pues hazme una IFF. Este tipo de cosa. Pero es individual; es personal. Con Daniel Sánchez Arévalo tengo amistad, y nos queremos mucho. Entonces, sí voy y la productora, que ahora es Atípica pero antes era Tesela que es un productor maravilloso, maravilloso. Entonces sí hay reuniones hay contacto. Pero por ejemplo ahora mismo voy a hacer una película de Emilio Martínez-Lázaro, y me han llamado cuando la película está en montaje de imagen ya, con lo cual me encontraré con lo que me encuentre. Afortunadamente, todo es posible. Aun siendo más difícil, es posible. Se ha desarrollado ya una técnica tan inmensamente depurada que se puede hacer de

todo. Ya no es tan importante, desde ahora de mi punto de vista, el sonido directo. Antes sí. Antes era el sonido directo, al menos digo del 35, y prácticamente de allí va a la sala. No había esto. No había *plug-ins* para quitar ruido para quitar la lluvia. Pero ahora hay de todo, de todo. Si tienes dinero, hay de todo. Antes no. Entonces, hacer un buen sonido directo era fundamental. Ahora es más importante, desde mi punto de vista, y te digo que hago las dos cosas. Pero lo más importante es una buena posproducción. Y cuando digo “buena,” quiero decir también “larga.” O sea, normalmente nosotros trabajamos por un paquete, por un global. Ya no trabajo por semana, sino por película. Normalmente soy yo el que está pidiendo:

—Por favor, más tiempo. Por favor, por favor, por favor, dame más tiempo, porque no llego.

Pero pasa que no tienes ese tiempo porque siempre hay una excusa, siempre hay un festival de por medio, siempre tengo que entregar porque tengo que cobrar, si me paso al mes que viene intereses del *gate*<sup>1</sup> hacen no sé qué. Siempre hay una serie de cosas que yo las respeto todas pero el objetivo para mí es la película. El resto sinceramente me da igual. Si te cuesta el 3% más, a mí me da igual, que lo que quiero yo es que cuando vaya la película al cine y me siente en una butaca se me caiga la baba de lo orgulloso que me siente. Por eso, y muy en contra de lo que yo pensaba anteriormente, estamos premezclando. Yo recuerdo películas en las cuales tenía 35 horas para mezclarlas. Eso es nada. Es nada, y había que hacerlo. Entonces, estabas aquí cinco meses dejándote los cuernos para que luego en una semana, ¿qué podías hacer en mezclas? Arreglar cuatro cosas. Incluso en dos semanas tampoco. No tenemos un cine que ha estado mes y medio o dos meses de mezclas. Pero bueno, que tengamos una dignidad de tres o cuatro semanas, por lo menos. Ese es nuestro mundo. Entonces, cuando decidimos con Jaime Fernández, yo he

---

<sup>1</sup> “Gate” en inglés significa el dinero que recauda una película en los cines.

comprado esta mesita que es muy parecida en cuanto a funcionamiento a los controladores más grandes que tienen Pro Tools y tal. Hemos adaptado toda la escucha a la sala donde nos gusta a nosotros mezclar digamos con la presión sonora de la sala, antes de empezar cada película vamos y la medimos, hacemos una bobina, la llevamos a la sala y la oímos, estamos bien, estamos mal, y los resultados han sido fantásticos. Siempre y cuando esto lo mezcle nuestro mezclador, no yo. O sea, una película no se puede mezclar con un ratón. Esto, para empezar. Es imposible. El que lo hace está anteponiendo dinero a calidad. Entonces, lo que hemos decidido es que preferíamos hacer esto, cobrar esto muy barato, pero muy barato, de tal manera que nos den dos o tres semanas de estar aquí. Y luego ya nos vamos una semana con todo premezclado y entonces rematamos la película en las salas. Así hicimos *Gordos*, *Primos*, *Celda 211*, varias películas, con unos resultados que para mí en un principio eran inimaginables. Sabes, cuando a mí me decía Jaime, “yo te prometo que lo que hacemos aquí nos llevamos a una sala y tenemos el 90% mezclado,” yo decía “este tío se ha vuelto loco.” Y no. No se ha vuelto loco. Efectivamente. Todo el trabajo que hacemos en diálogos aquí es exacto. Exacto. ¿Dónde tenemos mayores problemas? Con la música. Abrir la música, sobre todo la música *subwoofer*. En una semana nos sobra para hacer eso, ¿no? Entonces hemos conseguido realmente unos resultados con los cuales yo estoy muy contento, muy contento. He destrozado muchas películas por malmezclarlas.

**Háblame de la relación que sueles tener con los directores.**

La relación con los directores es personal. No se ha establecido una relación, un proceso. ¿Reuniones de preproducción? No. No existe eso. Somos mucho más malamente artesanal.

**¿Quisieras darme algunos nombres de directores que sí se preocupan mucho por el sonido y trabajan desde el principio con el equipo de sonido?**

Sí. Yo, fíjate, que creo que ya, con mis años, yo creo que ya me he convertido más en un técnico de director que de productor. Entonces, la gente que me llama para hacer una película, que no son muchos, ya no son muchos, normalmente es gente que es así. Daniel Monzón es un inmenso interesado en el sonido. Daniel Sánchez Arévalo es tremendo en este sentido. Emilio Martínez-Lázaro es una persona que sabe muchísimo de sonido. Tiene un respeto por tu trabajo. Es tremendo. Es una delicia trabajar con Emilio. Ángel de la Cruz, que además es amigo. No tengo directores de los cuales digo, 'buf,' sino todo lo contrario. Supongo que no me llaman los otros porque no debo ser el más rápido y no debo ser el más barato.

**Con todo y eso, el sonido sigue siendo de las cosas más baratas de una película, comparado con lo demás. Allí, gastando un poco más, puedes conseguir unos resultados notables.**

Que no te quepa la menor duda. Si te doy una cifra, no te la vas a creer. Yo he hecho cálculos y el sonido no llega al 5%. Ronda al 3% o al 4%.

**Sigue contándome sobre los directores.**

A mí me preocupaba mucho cuando un director a mí me decía:  
—El sonido es tan importante como la imagen.

**¿Por qué?**

Porque no se debería decir. Debería ser implícito. ¿Por qué me lo dices? ¿Por qué no lo tienes asumido? No dices al director de fotografía que la imagen es tan importante como el sonido. Sería ridículo.

**Bueno, toda la terminología que tenemos para denominar el cine tiene que ver con lo audiovisual.**

Es que probablemente el sonido existía antes que la imagen. Entonces, el día que pudieron plasmarla y reproducirla fue un día fantástico. Además, no quiero entrar en esta guerra de que en vez de llamarlas “movies” llamarlas “soundies.” No, entrar en esta guerra no me interesa. Quiero que esté aceptado que es así. Es como decir:

—No no, tú has nacido mujer, tranquila, que vas a tener los mismos derechos.

Debe estar implícito. Los tienes que tener. Yo no tengo que decirte que los tienes. Entonces, con el sonido pasa lo mismo. Entonces, cuando un director me dice:

—No te preocupes, que el sonido es tan importante como la imagen—

sabes que aquí la hemos fastidiado.

**¿Es difícil no trabajar siempre en el mismo equipo?**

En una época, los técnicos pertenecíamos, entre comillas, a una productora, o éramos técnicos de directores. Entonces por ejemplo en aquella época, Elías Querejeta, en los 70, 80, con Elías Querejeta, era Luis Cuadrado, que se quedó ciego, y luego Teo Escamilla, que era cámara de él, con el que aprendió, Bernardo Menz era el técnico de sonido. No sé si era Pablo del Amo o Pedro del Rey el montador, y había esta estructura. Cuando Elías Querejeta hacía una película, esta gente hacía la película. Y entrar dentro de esa estructura era casi imposible.

Había como que morirse alguien, para que entrara uno nuevo. Y luego estábamos otros técnicos que éramos los que, pues nos llamaban los directores.

### **¿Y tú?**

Yo siempre he pertenecido a los directores, por eso, nunca he tenido dinero. Si hubiera sido al lado de los productores probablemente habría ganado mejor la vida. Yo he tenido la suerte de trabajar casi con todos. Me ha quedado alguno.

### **¿Con quién quisieras trabajar que todavía no has podido?**

Pues, a lo mejor, Julio Medem. Es un director con el que no he trabajado. Pero no echo de menos a ninguno. He tenido muchísima suerte en mi vida, quizás demasiada suerte. He trabajado con los directores en el momento que los directores estaban en su momento más importante creativo. Desde aquella época de Saura, luego pasando por Vicente Aranda, por Pilar Miró, por Jaime Chávarri, por Manolo Gutiérrez Aragón, Manuel Gómez Pereira. Ahora es Daniel Sánchez Arévalo, que está en su mejor momento. Daniel Monzón, se me caía la baba por hacer una película con él. Yo ya había visto *La caja Kovak*, y a mí me ha encantado. Y entonces recuerdo que yo estaba terminando *El camino de los ingleses*, de Antonio Banderas, y él estaba mezclando *La caja Kovak* en Londres. A través de un amigo, conseguí el teléfono, y yo le llamé porque quería saber qué tal estaba el estudio donde estaba mezclando, que es a donde yo iba. Él me atendió con mucha amabilidad, sabes, desprendía cariño por todos los sitios. Y ése fue mi primer contacto con él. Nunca me atreví a decirle—porque además estas cosas no se pueden hacer—“oye, tenme en cuenta para la próxima película, que me encanta tu cine,” porque yo no soy de hacer esas cosas.



Me da mucha vergüenza, no sé. Pero me quedé con ese gusanillo. Y un día trabajando—no recuerdo qué estaba haciendo—suena el teléfono y me dicen “¿te interesa hacer *La celda 211* con Daniel Monzón?” Y claro que se hacía. Soy un afortunado en ese sentido. Soy inmensamente afortunado de haber trabajado con todos. ¿Si echo de menos a alguien? La verdad que no.

**¿Cómo empezaste en Argentina? ¿Tuviste estudios formales, fuiste a alguna escuela?**

No existía. Es a través de un amigo siempre. Es a través de un amigo. Siempre es a través de. Yo tengo un maestro a que veneraré toda mi vida, que ahora vive en México, que se llama Nerio Barberis. A él le debo todo. Todo lo que sé. Aun ahora, me sigo preguntando, ¿cómo haría esto Nerio? Vive. Seguimos siendo íntimos amigos. Entonces él era el primo de la que fue mi primera mujer en Argentina. Y un día, él trabajaba con los estudios, en el año 70, y me dijo un día acompáñame y lo ves de qué va esto. Llegué allí, lo vi, lo cogí, y me dije, “de aquí no me saca nadie.” Y entonces, de allí empecé como meritorio de proyector, de proyeccionista, y a media que, éramos todos muy jovencitos, 18 años, muy jovencitos, entonces, cada tanto a alguien le tocaba la mili. Cuando tocaba a alguien la mili, pues nosotros subíamos un tantito en escaloncitos. Y así empecé hasta que un día cogí una mesa, porque se puso malo el técnico, y había que terminar un *spot* urgentemente, y vino el gerente y me dijo:

—¿A ti cómo se te da esto? Vente aquí.

Y así empecé. Un poco por casualidad, como se suele empezar cuando no hay una formación profesional. Ahora, como un paréntesis, ahora doy clases también de sonido en la Universidad Europea de Madrid, y realmente me doy cuenta del desconocimiento que hay del sonido. Es absoluto. Absoluto. O

sea, en una escala de cero a diez, le pongo un cero. No existe. Aquí vendría la parte en la que tendría que buscar a culpables. ¿Quiénes somos los culpables de que esto lo sea así?

**¿Dirías que el oído del español medio ha sido deformado por décadas de escuchar cine y televisión doblados?**

Esto nos trae muchos problemas con los directos. En España, lo habrás visto, la variedad de entonaciones que hay, hablando el mismo castellano, ya no te digo hablando en otro dialecto, es tremenda. Si es una película con andaluces y gallegos, Dios mío de mi vida. Miras el micrófono pensando que se te ha puesto malo. Pero hay otra cosa muy anterior a esto, y es la formación de los actores.

**Antes enunciaba mejor, ¿verdad?**

No, yo me refiero a la formación técnica. Un actor sabe pararse en una marca. Pero no sabe hablar. No sabe hablar bajo y que se le escuche. Sólo he tenido oportunidad de trabajar más veces con actores ingleses. Es la misma técnica de los actores americanos. Y es que me ponía de rodillas y besaba el suelo por el que iba caminando el señor Terence Stamp, por ejemplo. Sí es verdad que el idioma no nos ayuda. El idioma español es un idioma con agudos muy sibilantes las eses muy sibilantes, y unos graves muy profundos de caja. El sonido americano es un sonido mucho más nasal. En el espectro sonoro, entran en el medio. Nosotros lo usamos entero. Y eso es malísimo. Técnicamente, la construcción de los micrófonos, la curva de respuestas de un micrófono, está adaptada al inglés.

**Entonces, necesitáis nuevos micrófonos, no nuevos actores...**

No, no, no, quiero decir que eso no nos ayuda. Lo que necesitamos es que los actores sepan hablar.

### **Querrás decir en el cine, y no en el teatro.**

El teatro requiere otra técnica completamente distinta, y entonces ellos manejan una técnica donde se supone que se les escuche en la primera y en la última fila. En el cine no podrían usar ese rango dinámico, porque sería absurdo. Yo recuerdo un día en Varsovia, Polonia, un rodaje con Terence Stamp en *Beltenebros* de Pilar Miró. Lo primero que me alucina a mí, pero para él era lo más normal del mundo. Llevaba un radio micro, y su primera pregunta es:

—Esta toma ¿la vas a coger con radio micro, o con la pértiga?

En función de lo que yo le decía, él ponía una voz u otra. Si él tiene un micrófono aquí, utiliza la voz de una manera, y si la tiene aquí, la utiliza de otra. Él ve por el rabillo del ojo. Si el micrófono aun no ha llegado, no habla. ¿Pa' qué si no vale? Estamos hablando de fracciones de segundos. No son ni tres segundos. Pero eso era típico, que estaban pendientes. Y aquí, no. Aquí sueltan. Él no. Él está mirando por el rabillo a que llegue, y proyecta en función de la distancia del micrófono. Si tiene el micrófono aquí, él nunca va a susurrar al rodar, que sabe que se lo come. Siempre buscará alguna maner. Va a favor—pero no es a favor mío—es a favor de él. Es a favor del actor, no a favor de la técnica. Es a favor del conjunto. Pues esto nunca ha funcionado aquí. Hubo una época donde yo trabajaba mucho con Imanol Arias. Y a Imanol, sí le preocupaba mucho el sonido. Y entonces me decía:

—En esto voy a hablar bajo. Ponme un micro ahora en los ensayos, a ver hasta dónde puedo hablar bajo que me escuches bien,

y tal. Y llegábamos a un compromiso y a un acuerdo. Pero claro, no es el único ejemplo. Es él y más gente. Algunos otros actores. Entonces es muy complicado. Muy complicado cuando los actores no te ayudan. Un actor cree que hablar bajo es susurrar de tal manera que no te esté escuchando ni tu interlocutor. Es lo que llamo yo “pensar en voz alta.” No. Yo, el pensamiento no lo puedo grabar. Imposible. Ya me gustaría. Necesito que emitas sonido, y que emitas sonido más allá del ruido ambiente. Es que si no, no vale. Yo no tengo la culpa del ruido ambiente.

### **¿y no lo puedes limpiar?**

Lo puedes limpiar, hasta un punto. Hay un punto en el cual yo puedo limpiar, y empiezas a estropear el sonido. Y hasta aquí llego. Ya no lo estropeo más. Siempre que limpias estropeas. Siempre. Hay límites. ¿Cuál es la diferencia en la relación señal/ruido? Me refiero. Si un ruido está por aquí (bajo) y tú me hablas aquí (alto), esto lo puedo limpiar bien. Si me hablas aquí en medio, no puedo, porque está pegado. No puedo. Es un problema incluso te diría de escuela. ¿Por qué debería un guionista saber de sonido? ¿Por qué un ayudante de producción tiene que saber de sonido? Un guionista no puede escribir una secuencia donde diga a las cuatro de la tarde en la Plaza de España “El chico le susurra al oído de la chica que la quiere mucho.”

Algo no está funcionando bien. Y luego a sacar una música de violines. Entonces, en las reuniones de preproducción le dices:

—Eso es es impepinable. Esto, ¿lo has escrito aquí por qué? ¿Porque es bonito, o porque realmente tiene que ser así? Si realmente tiene que ser así, que sepamos que esta secuencia va al doblaje, y ya está. No es complicado. Ahora, si puedes evitar que sea la Gran Vía a las cuatro de la tarde, piénsalo.

A lo mejor es evitable. Pero para eso tienes que saber por adelantado.

**En la Universidad Europea, se está entrenando a gente que, aunque vayan a ser cinematógrafos u otra cosa, que sepan lo que es el oído, que lo tengan en cuenta?**

Eso hago. Eso intento. ¿Por qué alguien de producción tiene que saber de sonido? Porque al director de producción le dices:

—Vete a localizar un portal de un edificio que tenga mármol y cristal. Siéntate y oye. ¿Hay una escuela cerca? ¿Hay niños? ¿Hay una obra en construcción? ¿Hay algo de esto? Porque portales de estos hay cuarenta. Elige uno que más valga para todos.

Pero estas cosas tienen que saberlo. Alguien tiene que habertelo dicho antes. Muchas veces te dicen:

—Encontré un sitio fenomenal.

Y entonces llegas por la mañana y empiezas a oír párvulos chillando a lo bestia, y entonces viene o el de producción o alguno de dirección y dice una frase que es fantástica. Dice:

—¿Cuántos problemas vas a tener tú hoy con los niños?

—¿Yo? Ninguno. O sea, voy a cobrar el día, me voy a comer el bocadillo, voy a almorzar, me sentaré en mi mesa y grabaré. Yo problemas cero. El problema lo va a tener la película. El problema no lo voy a tener yo. El problema lo va a tener tu jefe, porque le va a costar dinero de doblaje. Y luego tu otro jefe, porque a lo mejor la acutación no va a ser la misma. Pero yo, cero problemas. ¿Qué problemas tengo yo? Ninguno.

Pero es ése el concepto. El concepto de que tú tienes un problema porque estamos rodando en frente de un colegio de párvulos. No, lo tiene la película. Mientras no asimilemos ese concepto, que una película no es un rodaje. Un rodaje es una parte importante de una película, pero no es una película. Yo no

he visto jamás proyectar un rodaje. Nunca. Van allí a montaje de imagen, luego pasan por aquí, y entonces proyectamos. Ahora sí tenemos una película. Antes teníamos un rodaje. Pero no es ése el concepto. El concepto es “vamos a aceptar el rodaje lo más rápido que podamos en tiempo, y ya lo arreglarán.” Éste es el concepto.

Cuando doy clases en la Universidad Europea, son chicos de 18 19 años, y eso es lo que más me interesa. A mí no me interesa que sepan manejar un *Pro Tools*. No tengo ningún interés en esto. Pero sí, como es comunicación audiovisual, y uno irá a televisión, otro irá a hacer spots, otro irá al cine, o no sé que más, y es el concepto de que el sonido también existe. El sur también existe.<sup>2</sup> Eso es lo único que interesa.

**El *software*, las cámaras, los micrófonos—siempre cambian, siempre evolucionan.**

Eso es lo de menos. Manejar un *Pro Tools*, conocer un *plug-in*, eso es lo de menos. Cualquier niño a que su padre le de un crédito en un banco tiene *Pro Tools*. Pero con eso no hacemos nada. *Pro Tools* es un aparato que nos permite hacer cosas, hay unos *plug-ins* que otros—y habrá unos mejores y otros peores. Lo importante es lo que haces con la cabeza. Lo importante es cuando tú diseñas el sonido de una película. En España tenemos muy pocas oportunidades de diseñar una película por el tipo de cine que hacemos: cine de carácter intimista, comedia. Diseñar un sonido de esto es muy complicado. ¿Qué diseñas? *Celda 211*, sí. Hubo muchos puntos dónde jugamos con el sonido.

**¿Era muy difícil con el espacio que había, aquella cárcel abandonada con el techo abovedado...?**

---

<sup>2</sup> Alusión a un poema de Mario Benedetti.

Era una prisión muerta. El directo de la película lo hizo Sergio Bürmann. Yo hice sólo la pos-pro. El director era muy bueno, Daniel es un director muy bueno. El problema grande con el que yo me enfrenté con esa película, cuando la veo por primera vez, es una hora cuarenta y cinco de doscientos tíos gritando. No es soportable por la gente.

**Hay que oír a Luis Tosar, el protagonista, por ejemplo.**

Y hay que dejar que la gente repose. ¿Cómo le vendemos a la gente que en un pasillo con doscientos tíos que están armándose para la pelea final, entra Tosar, cierra la puerta, y aquello ya no se oye más, y que nadie diga:

—Eh, eh, ¿ qué ha pasado a la gente que había allí?

Ése era de verdad el reto de la película. Cuando yo la vi por primera vez, pues claro, ellos habían cogido unos ambientes en preomontaje, y eran noventa minutos de gente gritando. Y me dije:

—Esto no hay dios que lo soporte. O sea, la gente nos lincha.

Entonces estuvimos de acuerdo con Daniel que ésa era la primera preocupación, y a partir de allí, empiezas a diseñar, ¿en qué momento te voy a vender que hay gente, y en qué momento, y porque a mí me da la gana, te vendo que no la hay? Y además, lo vas a comprar, porque si no lo compras, no vale. Entonces, eso fue la parte del diseño más bonita de la película, momentos en los cuales, porque nos daba la gana, quitamos los ambientes y dejábamos cuando él ve a su chica en la televisión en este momento quitamos todos los ambientes, y sólo dejamos la respiración de él, porque nos dio la gana hacerlo así porque nos pareció que era importante. Que ya no era importante a la gente, y porque además le ayudamos a descansar. Dijimos, “nos vamos a relajar”. Todo el follón cuando ellos dan el golpe, hay un momento donde los ambientes nos los llevamos porque nos da la

gana. Nos llevamos todo el follón. Dejamos la música. Y el golpe no es un golpe. Decidimos que no queríamos un golpe, que nos parecía demasiado. Sólo es un aire. 'Suuuop.' Cuando le pegan y ella cae y se va la gente y luego viene. Sabes, ese tipo de diseño es muy difícil en una película en España tener esta oportunidad.

Ahora bien, En *Primos* fue diferente. *Primos* es una comedia que no puedes jugar a eso. Juegas a otro, a un sonido brillante, a un sonido que esté siempre arriba, porque la gente necesita oír. No pueden decir "¿éste qué dijo?" en una comedia.

### **Odio ir a una comedia y no oír los chistes.**

El problema de eso no es si tú no has entendido la siguiente palabra porque hay trescientas personas riéndose. Eso es fantástico. Que no lo has entendido porque la dicción del actor no es bueno, o porque el tema del sonido es malo, hemos fracasado. Porque claro, tú no puedes medir en una comedia el nivel de risa de la gente en el cine, ¿no?

### **Si dejas un espacio y no se ríen, mal asunto. Pierde ritmo.**

Sería horroroso. En cambio, yo, cuando vi el *Jovencito Frankenstein* por primera vez, tuve que volver porque no me enteraba de la mitad de los diálogos porque era descojonante. No me importa no entender si me lo paso bien. Al contrario. Entonces, claro, hay cosas que los directores deberían aprender. Hay distintos tipos de sonido, ¿no? El sonido no es uno único. Hay un sonido que es para una comedia. Hay un sonido que es para un drama, hay uno para el cine de terror.

### **Tú has hecho poco cine de miedo. Nada de serie B.**



Cero.

### **Háblame de *Goya en Burdeos*.**

¡Qué maravilla de película! Para mí era la mejor película de Saura. A mí me pareció fantástica. Una película tremenda de sonido, horrorosa.

### **La escena al final, cuando la sombra se sube por el cuerpo de Paco Rabal siempre me hace llorar.**

Esto lo diseñó Vittorio Storaro, que es un señor que tiene 3 Oscar y muchas tablas. Todo el juego aquel que hace con las paredes me pareció fantástico. Ahora, el plató de *Goya en Burdeos*, cuando tú entras, aquello pareció un *jumbo* a punto de despegar. No te puedes imaginar lo que sonaba. Porque todo el juego de luces era hecho con mesas, con reostatos, con resistencias. Entonces, hay una resistencia de luz y de repente oyes zzzzssss. Imagínate el plató entero.

### **¿Y entonces?**

Entonces, los primeros planos eran con radiomicro. No podía abrir una pértiga. Imposible. Yo tuve a mi microfonista, durante dos meses de rodaje con una pértiga cerrada. Sin abrirla. Cuarenta planos que no, pero el resto, radio-micro. Yo detesto el radio micro, pero detesto el radio micro. Es el invento más asqueroso del planeta.

### **¿Por qué?**

Es un problema de percepción visual sonora. ¿Cuándo utilizas tú un radio micro? Cuando no llegas con una pértiga, porque ves muy arriba, por ejemplo, porque te vas con una cámara, pones

un 28 en la cámara, y yo con la pértiga no llego. A ver si toco techo con la pértiga. No llego. Eso es un plano general, y un radio micro te da un plano sonoro en primer plano. O sea que tú ves una imagen allí en plano general, y oyes un primer plano.

**Y eso, subconscientemente, molesta al espectador.**

Molesta mucho. Por eso lo detesto. Puedes jugar luego y tal, pero un sonido en primer plano, bajito, siempre será un sonido en primer plano, bajito. Nunca tendrá la dimensión, la reverberación adecuada.

**¿No puedes añadir la reverb después?**

Juegas con ello. Pero no es lo mismo. No es la natural. O sea, tú, ahora mismo, estás hablando y el sonido está rebotando de una serie de sitios, me llega a un micrófono, y eso da el ambiente. Ahora, yo te grabo a ti aquí y luego simulo que esto aquí (*Se acerca y se aleja*). Bueno sí, consigo algo. Pero no es lo mismo. Por eso detesto yo los radio micros. Les tengo fobia directamente. Y en esa peli, teníamos radio micro entera. Y los actores, no es que hablaran precisamente en voz alta. Es una película muy pausada, muy tranquila, una película de época, con lo cual no te puedes cubrir con nada debajo, y vas a muerte. ¿Qué se oye dentro de la casa de Goya? ¿Una calesa pasando a la lejanía? Y eso, ¿qué tapa? Vas vendido a muerte. Entonces eso fue un trabajo muy bonito y muy interesante. Creo que fue mi último trabajo con él...no, no, luego le hice la posproducción de *Salomé*, y fue la última vez que trabajé con él.

**Tango también hiciste.**

Para mí, *Tango* es *Carmen* con otros actores. Es el mismo esquema de guion.

**Bueno, a él y a sus espectadores les gusta este tipo de cine.**

Yo ya prefiero otro tipo de cine. Casi ya no hago rodajes. Hago muy poquitos. Básicamente porque tampoco me llaman, y no es un problema de divismo, ni mucho menos. No. Me llaman cuatro personas para hacer rodajes.

**Pero de cosas buenas.**

Sí. Por eso te digo que he sido inmensamente afortunado. Inmensamente.

**¿Cómo es rodar sobre un plató de televisión? ¿Mucho más fácil?**

En realidad, cuando me llamaron para *Siete vidas*, era porque era la primera sitcom que se hacía en España con público. Se grabó con público. *Siete vidas* era *Friends* a la española. Hicimos un diseño para poder grabar a la gente, porque en el momento de la grabación, no hay risas enlatadas. Hicimos allí una serie de cosas muy guapas con altavoces direccionales, entonces les ponía micrófonos que me lo cogía esto o lo otro, y de verdad era muy bonito todo el diseño. Luego, durante mucho tiempo no fui al rodaje hasta que los chicos que estaban allí se fueron y me dije, “venga, voy yo,” y me quedé dos años porque me pareció interesante. No mi trabajo en sí mismo, pero había un ambiente muy bonito y un clima muy bonito. Trabajamos tres días a la semana porque ensayábamos miércoles y jueves, y grabábamos el viernes con público. Entonces, de verdad, lo de grabar con público tiene un punto. Es muy fresco. Los actores estaban muy arriba y el público se animaba. No era gente contratada. Era gente que quería venir porque le gustaba la serie, y venían predispuestos a pasarlo bien. Fue bonito. Fue interesante.

Técnicamente no me aportó nada, pero sí me aportó a nivel personal. Allí estaba con un montón de gente estupenda, y además lo pasaba muy bien. *Siete vidas*, mientras estamos grabando se está construyendo el escenario de allí. Decían:

—Eh, estoy martillando. Y esto ¿se oye luego en la tele?

Y yo les decía:

—No, que no se oye.

—Pues entonces, deja que martille.

Claro, es otro tipo de concepto sonoro. O cambias tu chip, o no puedes hacerlo porque vives amargado. En el cine es que no mueve una mosca. Y allí, la gente camina, se le cae un martillo a uno, hay otro que habla y tal. Y luego te das cuenta de que cuando lo vas a ver en la tele, no se escucha todo esto. Claro, porque el día que esto se escuche esto por los altavoces, nos llevan a todos presos. Pero eso es lo que había. Y fenomenal. Creo que fue lo único que hice para la televisión. Luego sí que hice cosas para la televisión, pero siempre de rodaje por fuera. *La huella del crimen*, por ejemplo. Una cosa que me encantó hacer que era *Al filo de la ley*, una serie. Me encantó. Era una serie de abogados que venían de Miami, entonces era Emilio Gutiérrez Caba, Leonardo Sbaraglia, Natalia Verbeke. Ella, además, es la que me entregó el Goya. La más guapa que había me ha dado el Goya.

**Me gustaría que comentaras las películas más importantes. Varias fueron nominadas a premios! Ganaste 3 Goyas, ¿no?**

Tres. *Celda 211*, *Tango y Berlín Blues*.

**¿Y *Beltenebros*?**

*Beltenebros* fue nominada, pero no ganó.

**Después hay una lista impresionante de nominaciones.  
*El hermano bastardo de dios, El pecador impecable,  
Amanece que no es poco...***

*Amanece que no es poco* es el mayor orgullo, por eso te decía que fíjate la inmensa suerte que he tenido, que la única película en la que trabajo con José Luis Cuerda es *Amanece, que no es poco*. Es que me tocaba. Es que había alguien que decía, esa va a ser la buena. Dásela a Carlos. No me lo pude imaginar. Era fantástico. Era pues la única película que hice yo con José Luis Cuerda era ésta. Que luego ya se asoció con El Escorpión. En El Escorpión estaba Ricardo Steinberg, que es otro buen técnico de sonido, con lo cual las otras películas las hizo él, evidentemente. Pero esa no. Para mí *Amanece* es fantástica.

**¿Te importa comentar *El pájaro de la felicidad* y *El perro del hortelano* de Pilar Miró?**

Yo siempre digo que las películas tienen que tener un sonido en función del dramatismo de la propia película. *El perro del hortelano* si bien es una comedia, pero no podías tratar el sonido como una comedia. Tenía que ser para mí lo más cercano a un doblaje en rodaje. ¿Qué quiero decir con esto? No puedes perderte un punto ni una coma. Entonces, me olvido del plano sonoro que me gusta tanto y voy al diálogo a muerte. Porque es un texto tan duro, tan duro en el mejor sentido. Tan difícil. El castellano antiguo es una cosa complicadísima. Para los hispanoparlantes el castellano antiguo es tremendo. Estaba Alicia Hermida con nosotros y estaba sentada al lado mío con cascos, y era la que realmente acababa de darle el "ok" Ella trabajaba de *coach* de Lope de Vega. De puntos y comas. Un punto o una coma en Lope de Vega cambia completamente el sentido, y ella era la encargada. Entonces, nosotros trabajamos siempre con un criterio sonoro muy alto. Sabíamos que sería muy difícil doblar.

Pilar es una de las personas más maravillosas que yo he conocido en mi vida.

**Pero muy dura también, ¿no?**

No, no no. Daba esa impresión, pero no. Pilar es una mujer que ha tenido que lidiar en un mundo machista desde muy jovencita, y eso le hizo una coraza. Ya no me refiero sólo a cinematográficamente, sino también políticamente. Realmente ha sido una mujer que ha abierto mucho camino. En el cine, luego en Televisión Española, y luego en el Ministerio de Cultura. Fue allí abriendo camino a muchas mujeres que ahora se han incorporado. Entonces, claro, era una mujer que parecía dura, pero era un trozo de pan. Si pudiera tener una varita mágica que hiciera que alguien volviera, sería Pilar. Es que esa dureza—que existía. Hay una anécdota que no voy a olvidar en mi vida. Cuando fuimos a hacer *Beltenebros*, me llamó José Jacoste, que era el director de producción en aquella época de Iberoamericana, y dijo:

—Oye, que Pilar quiere verte— y tal.

Madre mía, ¿qué habré hecho? Entonces, fui, sinceramente acojonado, ¿por qué lo voy a negar? Los primeros cinco minutos me miró, y después dice:

—¿Desde cuándo te has dejado la barba?

—Mira, he tenido barba toda la vida.

Entonces, me suelta lo siguiente:

—¿Estás de acuerdo conmigo en que el sonido español es una mierda?

Ésa es su primera pregunta. Entonces, ¿qué dices? Si dices que sí, eres parte de la mierda. Pues decidí decir la verdad.

—Sí. Sí lo es.

—Y, ¿me puedes dar diez razones por lo cual lo es?

Diez. “alguna razón,” no. Diez razones. Y le di diez razones.

### ¿Te acuerdas de todas?

No me voy a acordar de las razones, porque creo que eran cuatro, y las demás inventé en el momento, porque tenía que salir de aquella situación. Entonces me dijo:

—Te la doy. Así es. Y luego hablamos.

Efectivamente, durante todo el rodaje de *Beltenebros*, en las situaciones diversas que podía haber, cuando estábamos dentro de eso, implícitamente, yo cortaba una toma y jamás me preguntaba por qué. Sólo me preguntaba:

—¿Hasta dónde me vale?

—Hasta aquí.

—Vale.

Y yo necesitaba tal cosa, y la tenía. Entonces, cuando se terminó el montaje, nos llamamos por teléfono:

—Vamos a ver el primer montaje.

Entonces entramos en la sala a ver el montaje y me dice:

—He cumplido. Ahora vamos a ver si has cumplido tú.

Nos sentamos a ver la peli y mira, el sonido de *Beltenebros* está muy bien, muy bonito. Y cuando termina me dice:

—Hemos cumplido los dos.

Eso fue para mí maravilloso. Y me dejó trabajar como a mí me dio la gana. Me dio todas las facilidades. Entonces ahí descubrí también tengo cierta debilidad para las película en inglés.

Es que a mí me tiene fascinado ahora hablar en inglés. Vuelvo a hablar de la técnica. La técnica que tienen los actores ingleses y americanos es una técnica tan bestial. Terence Stamp, por ejemplo, es un monumento. Tú tienes, normalmente, un micrófono, este micrófono a esta distancia y sabes ya lo que vas a escuchar. No hace falta que escuches. Ya sabes. Pues, estaba el micrófono puesto allí, yo me puse los cascos, y de pronto digo, no puede ser. Me quité los cascos y me dije, ¿qué pasa aquí? No podía ser que yo tuviera tanta presencia con el micrófono

tan lejos. Me dije, “¡No puede ser!” Yo decía a Gustavo, que era mi ayudante:

—¿Estamos con el cuatro y tal?

—Sí, sí. Estamos como siempre.

Y luego empecé a descubrir que era la técnica, era el idioma, que eran esas eses que no tiene el idioma inglés, esa ese sibilante que te obliga a bajar, pero que no vale.

Mis orígenes son argentinos, así que mis eses están más para dentro pero aquí en España las eses son tremendas. El sonido de la saliva entre los dientes en algunas actrices es terrorífico. Es que hemos ido avanzando tanto con la técnica, hemos construido micrófonos capaces de oír las mínimas cosas. Hemos construido aparatos donde no hay soplo, donde ya el sonido empieza a ser tan perfecto que es irreal, de tan perfecto que es. Yo extraño ese punto analógico en algunos sitios. Lo echo un poquito de menos. Nuestro oído es analógico. Pero ésa es otra discusión. Y en esa peli yo descubri la gran diferencia que había entre los actores. Yo había hecho otras cosas americanas, pero eran esas clase b, clase c, que venían a rodar aquí que luego no las veía nadie en ningún sitio. Lo que pasa es que no tenías ningún compromiso con ellos. Pero ésta película me impactó muchísimo. Con ese hombre que es un monstruo. Bestial. Pero todo lo demás, incluso hasta los españoles hablando en inglés, había una diferencia. No era igual José Luis Gómez hablando en castellano que en inglés. Es que el idioma en sí mismo tiene unos contenidos silábicos que no tiene el español. Para grabar, nosotros somos mucho más complicados. Y además, la técnica. La técnica de esa gente es bestial. Esto de susurrar, y ves que está aquí el sonido, no? Que no lo tienes que ir a buscar. En un español, me susurras, y primero, no te entiendo nada. No te estoy entendiendo nada. Y luego es una masa. Hay que aprender a susurrar. No susurra cualquiera.



**Los actores españoles trabajan en todo, cine, televisión, teatro, así que deben tener mucha técnica.**

Tienen una técnica universal, pero en el tema del sonido es muy poco depurada. El tema de la dicción en España es un problema gordo, porque yo puedo entender que tenga problemas de dicción mi portero o mi vecina, pero no el actor.

**Antes mencionaste a Alicia Hermida. Ella, por ejemplo, por su formación, siempre enunció estupendamente.**

Ahora hace televisión, en *Cuéntame*, y lo que pasa es que la televisión es una inmensa aliada del sonido. Una cosa que tú descartarías por completo para el cine, en televisión cuela.

Pero, volviendo a los actores americanos, a Robert DeNiro o Al Pacino, y tienen unas voces absolutamente nasales. No tienen graves y no tienen agudos. Es una franja en el medio. Es fantástico. Y además, los americanos no tienen ningún tipo de prejuicio a la hora de ecualizar un diálogo. Les da igual que sea bonito; lo que quieren es que se entienda, que es un concepto inmensamente más práctico que el nuestro. Si lo único que necesito es que se les entienda. No quiero más nada. No quiero que sea bonito, engolado, con la ese. No, yo quiero que se entienda. Entonces, lo recortan. Y luego les entra toda la parafernalia. Estallidos de bombas, helicópteros. Si tú tienes un sonido con muchos agudos y muchos graves, los componentes que pongas de ambientes y efectos van a ir chocando con esas frecuencias. Cuanto más recortado lo dejes en el medio, mejor lo podrás hacer para más adelante. Además, te va a entrar el resto. Es una cosa que se trabaja muchísimo, que estamos empezando a hacerlo pero que cuesta, es el trabajo de saber qué tipo de música va a llevar la película. Dependiendo del tipo de música que va a llevar la película, yo pondré un ruido u otro. Es que esto es así.

**¿Si sabes que en *Goya en Burdeos* va a haber música de cámara, pues entonces, José Coronado tiene que hablar de una manero u otra?**

Digamos que si vamos a usar música de cámara, yo me quedo tranquilo y me relajo porque sé que me va a entrar todo bien. Donde no sé es en *Celda 211*, con muchos graves. Si Roque Baños va a hacer una música recargada en bajos en sub graves, yo tendré que poner los ruidos que no estén basados en graves porque si no, empasto todo. Tendré que jugar. Entonces, yo tenía la música, afortunadamente, no la música final, pero sí he tenido una maqueta de Roque y he podido trabajar con la maqueta de Roque entonces yo sabía dónde yo podía jugar con el tiempo, qué tipo de frecuencias de sonidos y sincro. Pero hay películas en las que no. Hay películas en las cuales, utilizan música de películas que les gusta. La música de *El Padrino*, por ejemplo. Pero ésta no va a ser la música luego. Entonces, yo ¿qué pongo? Yo qué sé qué pongo o no pongo. Así muchas veces te das de narices con la música, ¿no? Se empasta. Claro que se empasta. Si estás trabajando en la misma frecuencia, ¿cómo no se va a empastar? Yo necesito tener una música cuando estoy trabajando. Tengo que tener una maqueta de la música. Luego, pues, ponle las florituras que quieras. Dale al violín, los *arpeggios* que quieres dar. Pero yo quiero saber con qué tipo de música me estoy moviendo. Normalmente lo consigo, pero no siempre, y eso es una cosa muy importante. Por ejemplo, una cosa que siempre le pides a los músicos que nunca hagan, que no hagan efectos con la música. Sabes que tienen esta tendencia. Van corriendo, entonces los tambores tuc tuc tuc tuc. Luego cuando pones esto los Foley de pisadas no coincide. Es un batiburrillo, una cosa horrorosa. Déjalo. Haz la música, que yo pongo los pasos. No me ayudes con eso. Déjame que los pasos los ponga yo. Entre otras cosas, porque nunca los vas a sincronizar,

entonces siempre va a haber un doble golpe. Es horroroso. Si trabajas con tiempo, si tienes reuniones de preproducción, puedes hablar de estas cosas. Entonces puedes hablar con los músicos y son más abiertos, existe más amistad, dices que no me hagas esto, no sé qué. Mándame una maqueta y yo la pruebo, te digo cómo funciona. Y hay otros músicos que no. Cuando trabajabas con Pepe Nieto, en la época de Pepe Nieto, la música era la que era lo que él decía. Y decías:

—Pepe, si te molestan los diálogos, yo te los quito. Tú mismo.

—¡Es que la música está compuesta para estar en este nivel!

— Ya, pero no puede estar en este nivel, porque no se entienden los diálogos.

—Entonces, quítala.

Al “quítala” el director decía:

—¿Cómo lo vas a quitar? No podemos darle al espectador esta cosa de que compita un diálogo con una música. Es un absurdo.

Eso tenía de malo Pepe, pero tú ves que tenía otra cosa que era fantástica, que fue uno de los primeros músicos que empezó a hacer las bajadas musicales. O sea, cuando un actor iba a hablar, era él. O sea, no eras tú con la mano. Me acuerdo que eso pasaba mucho en *Beltenebros*. Hay un momento en el que alguien mete una llave en una cerradura. Él solo bajaba con la orquesta. Dejaba oír el ruido. Eso era fantástico. Esto lo han hecho los americanos de toda la vida. Lo que pasa es que aquí en aquella época era el primero que lo hacía. Qué fantástico, ¿no? porque no hay peor cosa que le anuncies al espectador que alguien va a hablar.

**¿Sí?**

Es horrible. Es como en la radio, sale la música, baja la música, y empieza la locutora. Es espantoso. Es una unidad—la La música está y el señor habla y tú no te enteras de lo que ha pasado aquí. Claro, que de pronto hay músicos que van en contra de esto. O sea, tú ves que de pronto la música empieza a crecer, a crecer, a crecer, justo allí donde hay un diálogo. ¿No te das cuenta de que tengo que ir yo en contra tuyo? Que tengo que ir bajando, bajando, bajando. No vale. No me hagas esto. Porque, todavía el concepto de la unidad no existe. Y sobre todo lo que no existe, es el concepto de “esto no funciona. Lo repetimos.” No tenemos esto. No hay ni tiempo ni dinero ni nada de esto. Entonces, ¿quieres tener música? Aquí está la música, y ya está. No vamos a grabar de nuevo nada. No hay dinero para mezclar otra vez. No hay. Esto es lo que hay. Yo debo reconocerte que el cine americano convencional es el que menos me gusta. Prefiero el cine de otro contenido. Yo soy más de Jim Jarmusch, pero sí es verdad que sonoramente, en Hollywood marcan la tendencia constantemente.

**¿Te acuerdas de la primera vez que viste y oíste  
*Apocalipsis ahora?***

Madre mía. *Apocalipsis ahora* me entraba por todos lados. Era imposible que no te entrara. No considero eso cine convencional. Cuando hablo del cine americano convencional me refiero a *Judgement Day* o *2012*, cuando nos dedicamos a destruirlo todo. Esa cosa de que sabes qué es lo que va a pasar en la secuencia siguiente, odio eso. Detesto esto. Y encima se ha convencido en el 90% del cine americano. Pero, sonoramente, ya no hablo de *Apocalipsis ahora*, que, madre mía de mi vida—qué película. Sonoramente era espectacular. Ha hecho una revolución aquello, y luego hubo otra revolución que fue *Rumblefish*. En *Rumblefish* empezaron a utilizar una serie de conceptos sonoros muy curiosos. Recuerdo muchísimo aquello de estar hablando

nosotros en medio de una ciudad y de pronto en un punto determinado, cuando él quería que se fuera, la ciudad entera desaparecía. Y se quedaron los personajes hablando solos. Y luego veías pasar los coches y la gente y no oías nada. Ahora ya es mucho más convencional, pero en aquel momento, *Rumblefish* era increíble Dios mío. ¿Cómo se han atrevido a hacer esto, no? Es fantástico.

### **¿Te dice algo Robert Altman?**

La primera época de Robert Altman fue para mí una revelación. Pero era también la época de *Los pájaros*. Era la época en la que ibas a ver el cine en el Bellas Artes. Era un cine que no era masivo, cine de arte y ensayo, y te lo pasabas allí bomba. Luego todos estos han ido vendiéndose de alguna manera, con el chalet en Santa Mónica, ¿no?

### **¿Te pareció interesante el sonido en Godard?**

A mí, fíjate que me impresionaba más el sonido de Fassbinder. Con Godard es que me pasaba una cosa. Es que yo tenía que ver cuatro veces la película para ver si entendía algo, por lo cual me preocupaba y me decía, “sería yo el único idiota que no entendía para nada a Godard,” y después te voy a decir que nadie le había entendido. Fingíamos, porque no entendimos nadie a Godard. Fíjate, de aquella época me impresionaba más Fassbinder, con lo cual, Godard no tuvo influencia en mí, pero sí Fassbinder. Fassbinder, con aquella cosa que venía a ser que todo sonaba a indirecto. Se ponía un disco en indirecto, y había unos planos interminables que hacía, sobre todo en la primera época, donde todo se jugaba a una carta. Es fenomenal, es arriesgado. Si juegas a una carta con la cámara, me parece muy bien que juegues a una cámara con el sonido.

Luego uno de los diseñadores a que más respeto, Charles Maynes, que diseño *Cartas de Iwo Jima*—me parece que es espectacular. El sonido más difícil que puedes hacer en tu vida es el sonido que no se oye. En *Cartas de Iwo Jima* ves dos secuencias con un poquito de guerra, pero estás una hora cuarenta oyendo la guerra. Y no la ves. Y te acojonas. Eso es, para mí, de lo más difícil que puedes hacer. En off, un huevo frito se va quedar a lluvia. No sabrías distinguirlo. Te lo digo en serio. No es un ejemplo exagerado. Tú pones un huevo frito, y parece que está lloviendo. No lo sabes. Es vendérselo.

**Hablando de efectos sala, hálame del maestro español de efectos Foley, Luis Castro.**

Luis Castro marcó una época. Ahora, obviamente, está superado,

**Sonaba hasta cierto punto a radionovela.**

Sí, pero no había otra cosa. Había un canal para todo. Sólo uno. Y todo—los diálogos, la música, los ambientes, los efectos sala—tenía que ir para allí, y no entraba todo. Ahora tenemos 360 grados de altavoces, ponemos las cosas donde nos da la gana, todo se puede entender. En el centro sólo metemos los diálogos, no metemos nada más que los diálogos. La música no va en el centro. Algunos ruidos a lo mejor, pero la música, los efectos, los ambientes, no van en el centro. Tenemos todo el resto para jugar. Antes no. Antes era sólo aquel. Y todo iba en uno. No entraba allí. Y aun así me sorprende ver películas de los años cuarenta, los años cincuenta, madre mía. ¿Cómo han hecho esto? Tenían medios mínimos. Grababan sobre fotográfico. El magnético no era hasta los sesenta. Lo mismo que rodabas con la imagen, hacías un fotográfico de sonido. Al de sonido le podías dar la vuelta, y le dabas del otro lado, pero ya está. Sólo podías hacer dos tomas con eso. Eso sí que fue fuerte. Y esto que te

decía del diseñador de Clint Eastwood, allí fue la primera vez que yo vi que había cambiado la tendencia, por ejemplo en los disparos. Hasta esta película. A lo mejor ocurrió en otra, pero es allí donde yo me di cuenta. Entonces, en esta película, lo que tú oías era en el arma, oías disparar el arma. Ahora no. Ahora lo que oyes es el impacto en el cuerpo. Esto es mucho más duro. Por ejemplo, la secuencia que me pareció peor es cuando oyes los sonidos a distancia, esto me ha parecido, de sonido me pareció brillante. Es que de pronto, cuando matan al soldado ese, sólo oyes fuap, y el tío que cae. Hace veinte años atrás, habrías oído ¡Bum!, un disparo inmenso. Pero ahora no, ahora ha cambiado la tendencia hacia lo que tú puedes llegar a sentir. O sea, ¿cuál es la peor tortura que yo he visto en el cine? ¿La peor? *Marathon Man*, donde este hombre coge el taladro. ¿Y por qué? Porque tú sabes lo que es porque a ti te ha pasado. Un tiro no. ¿Qué te corten un brazo? Tú no sabes qué se siente. Te puedes imaginar. Pero el torno en el nervio de la muela sí sabes lo que es. Y ese es el juego. Acercarte a lo que quiero que sientas. Eso me parece que es la parte inteligente del sonido. No es el resto. Yo te puedo asegurar que con tiempo, destruimos la misma cantidad de edificios que destruyen ellos. Allí no está el sonido. El sonido más difícil es el silencio, el que no está. El que no sabes que está hasta que lo quites. Y dices ¿y ahora, qué ha pasado? Lo demás es sumar. Es tener una colección. Por ejemplo, tienes una colección de derrumbes de edificio. Aquí. Noventa nueve, que son los que entran en el cd. Los cargas y montas. Eso no tiene una gracia. Jo, ¡cómo suena el 2012! No. ¡Cómo suena *Cartas de Iwo Jima*! Es unos señores acojonados de miedo dentro de una cueva. Y te está acojonando una guerra que no ves. Eso para mí es el sonido. El resto no. El resto es bulto. Esto es lo más rapidísimo. Es cuestión de tener los ruidos. Elegirte. Yo llevo más tiempo eligiendo: éste ¿cuál es? ¿éste me gusta? ¿Lo combino o no lo combino? Bien. Ya lo tengo. Y si me queda a poco, meto otro. Porque va a ser bulto. Lo otro, el sonido de la sutileza, el

sonido que te voy a vender, el sonido del terror bien, el sonido de alguien “uss, uss,” (imita la respiración bajita de alguien con miedo) ¡qué miedo daba! ¡Qué bien estaban jugados los sonidos cuando van a abrir un cajón...ya no sólo por el temor de que no sabías dónde va a estar el bicho. El sonido éste te ayudaba al miedo porque estaba potenciado. Porque el cajón no sonaba a cajón. Sonaba a mucho más. Te voy a engañar, te voy a meter miedo. Éste es el sonido que a mí me gusta. No ir al bulto. O sea, un tiroteo es cuestión de tiempo. ¿Cuánto tiempo me llevo a poner diez mil disparos? Cuestión de tiempo. ¿Cuánto tiempo me lleva que estás en una habitación sola y acojonarte con que hay gente en el piso de arriba. Eso es lo que realmente diseñas. El resto es cantidad.

### **¿Y lo mejor que has diseñado?**

Probablemente por la dificultad ha sido *Celda 211*. Han sido seis meses. Es la posproducción probablemente más larga que nos han dado. Nos han dado tiempo afortunadamente los productores en eso. Y me gustó mucho *Beltenebros* también. La versión original. La versión en castellano es una mierda como un piano. La versión en inglés es, que es la con que nosotros trabajamos. La versión castellana, no me llamaron para esa. Fíjate. La doblaron, y quedó así.

### **La versión que yo vi era la castellana.**

Era una mierda como un piano. Aquella versión en castellano era horrorosa . La versión en inglés es maravillosa. Yo creo que no está en la FNAC la versión en original. Ni siquiera se estrenó en España la versión original. Yo creo que no. Yo no la volví a ver nunca más. Porque eso se diseño para intentar venderlo fuera. Cuando salió de la mezcla nunca la vi.



Luego está *Gordos*, que me pareció un diseño de la sutileza. Daniel Sánchez Arévalo es eso. Él es sutileza. Lo que quiere es matarte. “Porque te quiero mucho, te mato.” Porque de repente un pájaro tiene que sonar entre palabra y palabra. Es curioso que todavía yo siga aprendiendo cosas de los directores a nivel de sonido. Hoy todavía me siguen enseñando cosas.

### **Qué bonito, ¿no?**

Es bonito, sí. Y los dos, Danieles me han enseñado cosas. Tanto Daniel Sánchez Arévalo como Daniel Monzón. Además fueron las películas muy juntas en la misma época, Y yo descubro cosas y me digo, “fíjate, nunca hubiera pensado hacerlo así.” Y a lo mejor al principio piensas, “eso no,” y luego ves que el director tenía razón. Es gente joven, gente arriesgada. No tienen miedo. Yo aprendí mucho de los dos Danieles de sonido, sobre todo en *Gordos*, que fue la primera peli entera que hice con Sánchez Arévalo, que hice el rodaje, hice la pospro. Y allí empecé a aprender cosas que sí tenían mucho sentido. Y me dije, mira, eso me lo voy a incorporar en mi vida. Es fantástico.

### **Pregunta: ¿Puedes dar algún ejemplo?**

Sí. Todo el infarto de Antonio, del actor. Yo no lo habría diseñado así. Yo lo habría diseñado de otra manera. Entonces Daniel me dice:

—¿Qué te parece si lo hacemos de esta manera? Si no nos importa que todo rato sea su cabeza sino que nosotros salgamos y entremos cuando nosotros queramos y no se qué.

Lo del pito no me hacía ninguna gracia, lo de poner el pitido y tal. Pero insistió, y luego me di cuenta que sí tenía razón. Entonces, era una serie de razones. Había cosas que yo había intentado diseñar y me dice, “no. Por tal y tal cosa, vamos a

diseñarlo así, a mi manera.” Y tenía razón, por lo cual te quiero decir que es gente que sí piensa en el sonido. Ya me gustaría a mí que Daniel pensara así en el sonido en el rodaje también, que es otra cosa. Esa es la carencia de la mayoría de los directores es sacar el rodaje adelante de prisa. De verdad, yo los entiendo, trabajamos con un dinero limitado. O sea, un día que se pierde por lo que sea probablemente es un día que se pierde de rodaje. Un día de lluvia es un día que a lo mejor no recuperas nunca más. O sea que al marco dentro de que trabajamos es cero. Entonces, yo entiendo que un director vaya a saco con lo que no tiene solución. En el fondo, el sonido sí tiene solución. Lo puedo doblar.

#### **Pero se toma una semana más, se gasta un dinero más...**

Pero muy poco. Por ejemplo con Daniel doblamos nosotros aquí. Donde estás tú, estoy yo, con este ruido de fondo (una calle tranquila). Ponemos aquí un micro. Pasa un coche y se oye, pero a mí me da igual. Yo lo trato como si fuera un rodaje. Entonces estamos aquí relajados y le digo:

—Mira Antonio de la Torre, tienes que doblar esto.

Entonces, no lo doblamos por imagen vocal sino por sonido musical. Yo ya luego tengo la técnica suficiente para poder ajustarlo, para sincronizar.

—Ahora, tú hazlo, dame el tono.

Entonces ya lo sincronizo. Son las mismas palabras, eso sí. Yo lo sincronizo. Entonces, a lo mejor lo oye. Aquí dobló una secuencia en *Primos* que está fenomenal, que es el final, que hablaban todos. La motobomba que tiraba la lluvia era de verdad horrible. Y fue aquí sentado, lo repetía cuatro o cinco veces, a lo mejor Daniel le dijo, dímelo no se qué no se cuánto, y luego decidió, “me gusta ésta,” y sabemos que lo podemos sincronizar. Ahora mismo puedes enganchar cualquier cosa. Que sea el diálogo mismo, luego lo sincronizo yo. Lo doblamos así, y es

fantástico. Porque lo doblamos entre amigos, con una cerveza, charlando:

—Venga, vamos a hacer este take.

Y vamos y lo tomamos así. No es esa cosa de ir a la sala. ¿Por qué vamos a una sala a doblar algo completamente insonorizada algo que hemos rodado en un escenario natural? No hace ninguna falta. ¿Se oye esto? Pues allí también se oía. No pasa nada. Además, esto se quita. Esto que estamos oyendo se quita. Incluso hasta doblo con radiomicro, y mira que los odio. Pero si la secuencia ha tenido radio micro, doblo con los dos. Un radio micro, y un micro aéreo, y un canal para cada uno, y luego elijo. Porque como normalmente nunca se dobla la secuencia entera, sino que se pueden doblar algunos trocitos no tienes que grabarlo siempre en el mismo. Entonces eso me deja hacerlo Daniel Sánchez. O Emilio Martínez Lázaro, con *Las trece rosas*, que también. Y allí hemos doblado. Había tres actores italianos. Era la chica Gabriella Pession, Enrico lo Verso, y Adriano Giannini. Entonces, fíjate, tuvimos una cosa curiosa que esa película la producían Pedro Costa y Enrique Cerezo, y Pedro Costa llamó a un director de doblaje de los buenísimos de toda la vida y no funcionaron los dobladores. No puedes mezclar actores y dobladores. No funciona. Antonio Banderas no puede doblar él en una película que es doblada. Se nota. Tiene un doblador Antonio Banderas que dobla sus películas. Y Bardem va a hacer eso ahora. Le va a doblar un doblador. Lo hemos intentado, pero no funciona bien. Lo hemos intentado tres o cuatro veces. Lo que pasa es que el director te deje, que arriesgue. Pero hay otros que no te dejan hacer esto. Dicen, “No no no, yo quiero una sala de doblaje.” Bien. Como él no trabaja para mí, sino que yo trabajo para él y para la película, hago lo que me digan. Por ejemplo, con Emilio, cuando fuimos tres veces e hicimos el doblaje en EXA. Tres veces. Y luego acabamos haciendo el doblaje aquí. Venía aquí, porque uno de los personajes lo hizo Miguel Hermoso, el otro fue Manolo Solo. Y la chica, creo que era

la coach de la italiana. Entonces, lo que hacíamos era para saber si funcionaba y tal, vinimos aquí y empezamos a grabar, pero bueno, como si fuera de pruebas, y tal. Entonces fuimos a EXA y tal, y luego volvimos, y empezamos a descubrir que era mejor lo de aquí, que era mucho más natural. Pero no natural sólo por la acústica, sino porque era más distendido. O sea aquello, el micrófono, la pantalla, y tengo que enganchar la boca, y tengo que acordarme de cómo lo hice, y tengo que llorar. Es complicado. Los americanos son maestros con el ADR. Pero, ¿por qué? Porque hay una técnica. O sea, yo me acuerdo que ellos tienen cabinas de doblaje ambulantes de distintos tamaños, entonces, “hay que doblar a tal.”

**Entonces, ¿lo hace sobre el plató cuando el actor está todavía en el personaje?**

No, no. Vienen y puede ser doblaje para otra película, a lo mejor. Quiero decir que Robert DeNiro está rodando una película, y hay otra que está en posproducción, y que hace falta un doblaje. Entonces, cogen el camión con la cabina esta, ambulante, la plantan, meten al tío dentro, lo doblan, y se va el camión.

**También necesitas un pedazo de actor para conseguir un buen ADR, ¿no?**

Un pedazo de actor, y necesitas una producción sonora mínimamente equivalente al resto de la producción. Todo es un problema de dinero. Bueno, no todo, pero ¡cómo ayuda! Cómo ayuda mezclar durante tres semanas en lugar de dos. Entonces, esto ¿dónde lo ponemos? ¿En lo artístico o en lo económico? Somos tres personas haciendo todo. Yo no sé si yo sería capaz de hacerlo mejor si fuéramos veinte. No lo sé, pero para ser tres, mucho hacemos. Porque no somos más, de verdad. Aquí, como mucho, en pospro hay dos personas, con efectos sala, tres, y

mezclador, cuatro. Yo tampoco estoy de acuerdo. Bueno no soy yo quien para estar de acuerdo o no estar de acuerdo, pero bueno. Yo no estoy de acuerdo con el sistema donde uno sólo monta los ambientes, otro sólo monta no sé qué, y otro monta no sé cuánto. Creo que está bien si estás haciendo *Salvando al Soldado Ryan*. Pero yo creo que la especialidad tan a límite a mí me anularía como profesional. Saber que sólo voy a hacer durante el resto de mi vida, sólo voy a poner el sonido de los pajaritos. No quiero eso. Pero allí funciona ese sistema y no lo van a cambiar. Admiro profundamente el sonido americano. Debo decirte que en algunas cosas me gusta mucho más el sonido inglés. Detesto el sonido francés, por ejemplo. Esa cosa gorda que hacen no me gusta. Me gusta mucho el sonido de las películas de época inglesas. Es fantástico. Me encanta como lo trabajan. En cambio, los americanos son más el sonido de *Avatar*. Tienen sus diseñadores de sonido a que admiro profundamente, pero cuando quiero buscar la sutileza del sonido, creo que es el sonido inglés se asemeja bastante al sonido americano, siendo una producción bastante más pequeña que la americana. Los americanos son los reyes. Está claro. Son los putos amos, tienen la última palabra, y vamos donde ellos quiere que vayamos. Y esto es así. No tiene ninguna duda. Que comulgamos siempre con todo—a veces sí y a veces no. Antes pensaba ¿Quiénes somos nosotros para juzgar el sonidos de los que inventaron el sonido? Pero me he quitado ese complejo que antes tenía:

—Esta gente ha inventado eso. ¿quién soy yo?

Bueno, pues sí, tengo mis gustos, y esa cosa me gusta, y esta no. Y ya está.

**Me parece muy bien.**

¿Tú serías capaz de hacerlo? No, pero lo critico igual. Pero ¿sabes qué? En realidad, lo estaba pensando. No es un problema del armado de sonido. Básicamente es una cosa que no hemos

hablado. Es ¿de dónde sacas los sonidos? Ése es el tema fundamental. Montar y diseñar, yo creo que todo ser humano tiene más o menos inteligencia para hacerlo. Pero, ¿de dónde sacas los sonidos?

**¿Te refieres a las colecciones de sonido que venden por ahí?**

No. Los americanos no sacan nada de las colecciones de sonido. Todo lo fabrican ellos. Entonces hay un grupo de gente, normalmente son los estudios, entonces gente contratada, que tiene su sala, y le puedes decir a dos tíos, y les dices:

—Te coges unos micrófonos y te vas a Nepal, y te vienes con 78 horas de sonidos de Nepal.

Y lo hacen, porque no es dinero. O coges un camión, y depuras la técnica para grabar un camión. Un camión, ¿se coge el micrófono, se graba, y ya? No. Grabar un camión es mucho más complejo. Y nosotros, qué hacemos? Al ayudante le dices:

—Tío, necesito grabar el motor. Silencio todo el mundo, que vamos a grabar el motor. Venga, ponlo en marcha. Venga, graba. Veinte segundos, venga, ya.

Y es ése el motor. Ya está. Y luego, ¿éste es un coche de época que va a Barcelona? olvídате de esto.

**¿No podrías comprar una colección de sonidos de motores?**

Lo que compras no vale. Los americanos no te venden las cosas buenas. Te las venden cuando ya se han pasado ya. Ninguna colección de sonidos americanos te vale. Primero, los motores y los coches no son los mismos. No tienen nada que ver los ambientes tampoco. Un ambiente de un barrio en América no tiene nada que ver con un barrio en España. Entonces, ¿de qué te vale? Los helicópteros, los jumbos? Te compras una colección

de doscientos cds y ciento setenta no tienen nada más que basura.

**Entonces, ¿en España no dan dinero para que la gente vaya a grabar *wildtracks*?**

No, no hay. Tienes que buscarte tú la vida. Entonces nos pasamos la vida, pues, haciendo cositas, robando alguna vez, poquito, de alguna cosa que te gusta.

**Pregunta: Esto no lo voy a poner.**

No te preocupes. No creo que me vayan a buscar. Robo poquito. Bueno, ten en cuenta que en las películas norteamericanas son 95 minutos de música, que no para. Aunque no la oigas, no para. Es impresionante en este sentido. Es tremendo. Y es el mayor tesoro que puedes tener como técnico o como posproducción es tu archivo que has ido creando durante toda tu vida. Yo tengo ambientes grabados en el año 70. Que luego hay que ir limpiando y tal, pero que guardo celosamente, lo guardo todo en mi cintita en un cuarto, que luego lo fui a pasar en la DAT, y de la DAT al disco duro, tienes tu *back-up*, porque esto es tu vida. Tengo 280,000 o 300,000 ruidos metidos, y no tengo ni una décima parte de lo que necesitaría. Además te vas aburriendo. Pero, no tienes tiempo. Los rodajes son dos o tres horas de rodaje, y lo último que quieres es quedarte dos horas más para grabar un ambiente. Dios mío de mi vida. Entonces, a lo mejor te vas un sábado o un domingo que lo tienes libre, estás fuera de Madrid coges el disco duro, y te vas a grabar un ambiente un domingo.

**Entonces, no tienes el lujo de mucho tiempo para grabar ambientes.**

Un lujo que no tenemos es el lujo de poder equivocarnos. Aquí no te puedes equivocar, sobre todo, con las cosas de época. Porque normalmente lo demás, los coches, que son de época, casi la mayoría no funciona. Los motores hace pupupupu. No sirve. Este coche se supone que era nuevo en aquel momento.

**Si sonara así, lo habrían llevado corriendo al taller.**

¿Quién se iba a comprar en aquella época un coche que sonara así? Sería absurdo. La Ford no vendía coches que sonaba así. Si el coche no suena bien, entonces no te vale. ¿Qué haces? Pues empiezas a llamar, ¿oye, tienes allí un amigo que tenga un ford que esté bien de aquel año? Entonces vas, y le pides por favor, y lo grabas, yo qué sé. Esto es un punto de inflexión para mí importante, que es, ¿de dónde saco los sonidos? ¿De dónde los saco? ¿Cómo se hace ese sonido? ¿Cómo se hace ese disparo, el que pega aquí y duele de narices? Los americanos llevan setenta años avanzados en eso. Yo creo que es realmente lo que a mí más me preocupa. No es tanto el montaje. No es tanto montar. Armar es tiempo. Hombre, hay que tener criterio, evidentemente. Pero el criterio lo suponemos. Lo otro es tiempo. Eliger e sonido. Eso que has visto. Aires de esos, hay doscientos. ¿Por qué eliges éste? Además, y oíste los doscientos, y cuando has oído veinte, todos suenan igual ya, porque tienes la cabeza así. Ése es para mí el trabajo más complicado de poner en práctica el diseño. Que tú te imaginas una cosa en la cabeza y luego te preguntas, “¿de dónde yo saco esto?” No tengo tres chavales a los cuales digo (clap clap), “a ver, venga grabarme aires!”

**¿Y si usaras meritorios de la Universidad Europea? Lo llamas “beca,” o “prácticas” y hasta pueden creer que les haces un favor.**



No, no, si incluso vienen aquí. Hay unos que me lo piden y vienen, pero es mucha responsabilidad. Yo echaría en falta un poco más de profesionalidad en esto.

**Debe pasar un poco como cuando por primera vez sacas una cámara y te vas por ahí sacando fotos, y no te das cuenta que en tu paisaje bonito hay un cable que cruza porque tu ojo sabe eliminar lo que no le interesa. Cuando empiezas a grabar algo, ahí está el sonido que no te dabas cuenta de que estaba.**

Es muy difícil. Las ciudades se han convertido muy hostiles para el sonido. Incluso el campo. Ahora ya en las ciudades, uno entiende que tiene que ser así, pero hasta cuando cortas el semáforo, está el bip de los ciegos. Antes te decías, “vamos a rodar, y vamos a aprovechar los cuarenta segundos del semáforo.” Ahora ni siquiera, porque oyes los pips de los ciegos. Y vas al campo y ves a un señor que esa mañana se levantó y le da por cortar el césped. Con todo su derecho, porque está en su casa. Ni lo ves. “Hay una segadora de césped.” Vale.

**Yo llevo siempre tapones de oídos conmigo. Hay bares de los que he tenido que salir porque si no lloro de dolor.**

España es un país muy ruidoso. Tremendo porque juntamos que hablamos a gritos, está la televisión puesta a todo meter, porque tiene que estar por encima de los gritos, y las cafeteras hacen fffssss, de la leche que la calientan con el no sé qué. Un infierno. Todos los bares están mal insonorizados porque no hay una reglamentación sobre la insonorización. Debería estar absolutamente prohibido. Porque uno va a un restaurante al mediodía. Sales de tu rutina y lo que quieres es comer con cierta tranquilidad. Que si las copas y los platos.

Aquí en algunos sitios había inhibidoras de señal. ¿No te interesa? No vayas. Si estás esperando una llamada importante, no vayas. Vas otro día que no tengas compromisos. Pero esto es España, un país latino. Voy a menudo a Valencia en el AVE y a veces me tengo que levantar porque hay cinco personas hablando por el móvil a gritos. Pero es la cultura. No sé por qué será, pero en Argentina tú entras en un bar, y puede haber 200 personas, y no oyes nada. Supongo que es porque la gente no quiere que le oiga el de al lado.

**A lo mejor es porque durante la dictadura no querían que escucharan en la mesa de al lado. Deformación histórica.**

No creo, pero se agradece. Creo que España es uno de los países más ruidosos del mundo. A mí me extraño no ser el primero, francamente. Hay otro tema que es el último ya. Es la reproducción en los cines. Los cines son malos, y no hay manera de echarle guante. Cuando se estrenó *Tú nombre envenena mis sueños*, fuimos al cine. No me acuerdo cuál era el cine. Y aquel sonido era un horror.

Pero esto es una norma internacional. Dolby tiene para mí todo lo mejor y todo lo peor. Todo lo mejor, porque han sido capaces de desarrollar el sistema ese. Y lo peor porque han monopolizado de una manera escandalosa, y si no pasas por allí y pagas ¿cuánto?, ¿nueve mil euros?, no puedes proyectar una película. Esto es un absurdo absoluto. ¿Por qué tengo que pagarle a Ud. nueve mil euros para proyectar una película?

En fin, fuimos aquel día a esa sala y antes del pase, para chequear la sala por la tarde. ¡Qué horror! Estaba el proyccionista allí y yo le preguntaba:

—Pero, ¿esto es Dolby?

—Sí, sí, sí, Dolby Digital.— Y no.

Dije:

—Digital no es, porque tan tontos no son. ¿Y esto lo ha chequeado el Dolby?

—Sí, sí, sí.

Entonces, viene el dueño, que era un señor bajito con pelo blanco, largo, y una cara de mala leche que no podía con ella, y la sala medio oscura. Entonces me pregunta:

—¿Qué pasa? ¿Qué problema hay aquí?

—Es que esto se escucha muy mal, no sé qué.

—Esto es Dolby.

—¿Tenéis *surround*?

—Sí, sí, sí.

Y me señala detrás:

—Ves, éstos son los altavoces.

Y como es oscuro, no lo veo bien. Pero, a mí no me sonaba que aquello era Dolby. Entonces me acerco para verlo y no eran altavoces, era el aire acondicionado. Estaba proyectando los cuatro canales del Dolby Sound de aquel entonces todos al centro. Se estaba oyendo todo en el centro. Y cojo y llamo a la productora y le digo:

—Vamos de culo. Esto se oye fatal.

Y respuesta de la productora:

—Éste el único cine que tiene dos mil localidades.

Y ya estaba. ¿Qué quieres que te diga? Otro tema es la asociación de técnicos de sonido que la única finalidad que quería esa asociación era ir a los cines, comprobar que las salas estuvieran bien y ya está. Y luego poner un pequeño logotipo que dijera, “sala de sonido bien”. No te lo puedes imaginar. Que aquí no entra eso. ¿Por qué? Porque “es mi sala, y hago lo que me da la gana.” Ese es el concepto.

**No creas que en EEUU todo sea perfecto. Mira si no me he levantado algunas veces a pedir que lo arreglaran, y lo que hacen es darte un vale para que vuelvas otro día a ver otra película en las mismas condiciones.**

Porque seguramente no lo vas a utilizar. Tampoco vamos a caer en el tópico de creer que el cien por ciento de las cosas funcione bien en América, que son maravillosas. No es verdad, ni muchísimo menos.

### **Yo creo que es un problema internacional.**

Pero sí es verdad que cuando algo va bien allí, va muy bien. Cuando algo está bien, está muy bien. Yo he oído, por ejemplo, *El camino de los ingleses* en el Festival de Sundance, y no reconocías esa película. Muy bien, muy bien. Me dije ¿y yo he sido capaz de hacer esto? Sonaba que te cagas. Era bestial cómo sonaba aquello. O sea que es un problema. Voy a decirte algo. Si tú ahora mismo coges un disco de los Beatles de los setenta, se escucha fenomenal. Se escucha mejor de que tú oías en los setenta. Y el disco es el mismo. Con lo cual, el concepto siempre ha fallado. Es un problema de la reproducción más que de la grabación. A mí me ha pasado oír discos incluso de los sesenta, el doble blanco, un vinilo, en un equipo ahora, maravilloso, y digo,

—¡Ostras, cómo sonaba esto!

Pero yo en esa época no lo oía porque lo oías en una cosa antigua. Pues eso es un poco lo que pasa con el cine. Muchas veces le dices al director cuando sales de la sala de mezclas:

—Ésta es la última vez que vas a oír bien tu película.

¡Qué triste! Pero nadie hace nada. Da igual. Las películas se proyectan con las lámparas de las luces al setenta por ciento de la luz.

### **¿Pero por qué?**

Porque consume menos, entonces dura más tiempo. Incluso muchas veces se proyectan más rápidamente que 24 fotogramas por segundo. A veinticinco. Una película de dos horas y media si

la proyectas a 25 quizá ganas 15 o 20 minutos. Entre tres o cuatro pases, ganas más. Adelantas y ganas un pase más.

Otra cosa. Cuando has hecho una película y ves que viene uno con un bol de palomitas de este tamaño que es tan grande que le dura 90 minutos smack, smak,smak, y si no, sacan a los caramelos. Y los móviles. No puedes pensar en otra cosa que matar a esa persona. Ya no piensas en la película. Pero ¿sabes qué pasa, Patricia? Nadie se levanta. Si doscientas personas dijeran, “no queremos ver una película fuera de foco y con mal sonido” igual pasaba algo. Tendrían que ir doscientas personas, y tendrían que parar la proyección. O está mal encuadrado o fuera de foco. Ellos prefieren poner una butaca cómoda. Si no te gusta esto, al menos te duermes. Pero claro, esto no tiene solución, porque los productores no pueden enfrentarse a los exhibidores. No pueden. Si no lo exige el público, no lo exige nadie. Y el público somos unos borregos, y cada día más. Y nos tragamos todo. Hay diez que saltan, y ciento noventa que te miran mal.

—Cállate, siéntate.

Claro, han pagado por esto. Por eso mucha gente prefiere verlo en casa. Que ésa es otra cosa .

### **¿Por qué no se busca una forma de descargar cine español de forma legal, buena y barata?**

Están en ello. Lo que quieren es que tú no descargues, en realidad. La descargas, y te dure un tiempo x, y luego desaparezca, como aquello de *Misión imposible*. A algunos amigos míos la ESGAE to obliga a pagar un Canon Digital. ¿Por qué tengo que pagar yo un Canon Digital<sup>3</sup>? ¿A título de qué?

---

<sup>3</sup> La remuneración compensatoria por copia privada o canon por copia privada es una tasa aplicada a diversos medios de grabación y cuya recaudación reciben los autores, editores, productores y artistas, asociados a alguna

¿Por qué tienes que suponer que yo voy a hacer piratería, o algo de esto? Pues esto, de alguna manera, le mantiene a la gente calentita. Y te compras un teléfono móvil, y estás pagando, es mucho lo que pagas de Canon Digital. Por un teléfono a lo mejor pagas 12€. De Canon Digital ¿Por qué? Yo no uso mi móvil para la música. No lo uso. ¿Por qué lo tengo que pagar? Entonces, claro. Les estás dando, de alguna manera les estás dando a la gente argumento para descargar ilegalmente.

—Pues ahora te jodes, porque la voy a bajar la película.

**Pero también, me parece que mucha gente, con el cine español, piensa, “como de todas maneras la van a pasar por la tele tarde o temprano, voy a ahorrar mi dinero y ver la película luego gratis”.**

¿Sabes qué pasa, Patricia? Es fundamental que cambiemos el concepto visual. A lo mejor, lo que hay que hacer es otras películas, Patricia. Si el cine se ha convertido en el circo. O vuelas por los aires o destruyes algo, o no funciona. Bueno, Woody Allen funciona. Pero apenas funciona el cine de arte y ensayo, si no fuera por las subvenciones. ¿Qué funciona? *Origen*, 2012, *Avatar*, porque es el circo. Una película española la ven 400.000 personas en el cine y 12.000.000 en la tele. Pues, hagamos películas para la tele. ¿Por qué queremos venderle un helado a un esquimal? ¿Por qué hacemos ahora vender agua a los americanos? ¿Por qué queremos triunfar en el mercado americano? ¿Qué español ha triunfado en América? Almodóvar. Entonces, no hagas *El soldado Ryan II*. No lo vas a hacer bien. Tú no tienes cien millones. No lo vas a hacer bien. No lo hagas. ¿Para qué haces esto? Haz lo que aquellos no hacen. Eso es lo inteligente. Y con el cine, es igual. Ahora la gente tiene la

---

entidad privada de gestión de derechos de autor, en compensación por las copias que se hacen de sus trabajos en el ámbito privado.

pantalla HD de cuarenta y dos pulgadas. Un *home cinema*. Probablemente hasta oyen mejor en sus casas. Pues, hagamos cine para esta gente, ¿no? ¿Por qué no? El otro día vi algo en el periódico que me asombró, que me llamó mucho la atención porque no me lo esperaba. Decía que el 68% de los españoles veía cine español, pero en casa. No van al cine para ver cine español. Te dices, ¿*Avatar* es lo mismo en la tele? ¿*2011* es lo mismo en la tele? No. Claro, allí no vas a ver la grandilocuencia de cómo levanto una carretera, reviento un avión en el aire. Eso es el cine. El espectáculo. Esto en la tele queda pequeño. Pero el cine nuestro, *Primos*, por ejemplo, ¿qué más da en la tele que en el cine?

#### **¿Va a gustar mucho cuando la pasan por la tele?**

Va a gustar muchísimo, porque visualmente no tiene nada. Porque las películas españolas son intimistas, películas donde la gente está mucho hablando en un bar o en una cafetería. Me da igual una pantalla de siete metros que una de cincuenta pulgadas.

#### **Sin embargo, una cosa que pasa con las comedias en el cine es que se contagia la risa.**

Hicimos el estreno de la película en Kinépolis. Entonces, una de las preocupaciones de Daniel era que al ser tan grande la sala en Kinépolis, que se perdieran las risas.

#### **Pregunta: Necesitaban el Clac.**

Qué va, no fue así. Pero era una preocupación porque claro, en una sala de 300 personas es íntimo, pero en una sala de 2.000, qué vas a hacer? Pero *Primos* es una película que me encantaba hacer. Me lo pasé muy bien, ha sido una película hecha entre

amigos. Y *Gordos*, por ejemplo, es otro tipo de comedia. Y en esto Daniel, y yo me acuerdo cuando me dijo, “Voy a hacer comedia, pero comedia-comedia, pura y dura.” A mí *Gordos* me gusta mucho. Me parece una película muy arriesgada en muchos aspectos. Yo creo que es el cine de verdad de Daniel. Yo creo que Daniel es realmente uno de los directores que van a ser importantes en este país. Además, él tiene carisma personal. Su primera película, *Azul oscuro, casi negro* no dio dinero, pero tuvo muy buena crítica. Tiene un club de fans. Me encantó esta película. Había un crítico que escribió después de ver la película que dijo que tenía que haberse llamado “marrón oscuro, casi mierda.” Y la película *El camino de los ingleses* salió una crítica diciendo que después de haber visto la película, le habían parecido mucho más divertidas las obras del metro...

**Pregunta: ¡Cuánta mala leche!**

Sí, ésa es una parte que tenemos que aprender a valorar de nosotros mismos. A lo mejor, no hay que llegar al chauvinismo francés, pero lo nuestro es exagerado históricamente, la crítica. Cualquier cosa que venía de otro lado del charco era mejor. Tampoco es eso, ¿no? O sea, que vas a Alemania y también hacen mierda. Y los italianos. No no, es alemán. Coño. ¿Y qué? También habrá asesinos en Alemania, ¿no? Habrá violadores ...pero ése es un complejo. Me imagino que los cuarenta años de Franco han hecho mucha mella en este país. Cuando yo llegué en los ochenta, no te puedes imaginar lo que era. Es un país en el que nos hicieron creer que éramos ricos. Y nos lo creímos. Entonces los españoles empezaron —empezamos, porque yo ya soy español—a creernos que había trabajos que ya no eran para nosotros. Ser camarero, ya no era para nosotros. Queríamos hacer otro tipo de trabajo. Y no era verdad. Este país, antes si tenía algo bueno era en la hostelería. La atención de la hostelería, el camarero, los hotels. Un hotel de tres estrellas en



España era bueno, ibas a Italia y un hotel de tres estrellas era uno de una. Siempre hubo una hostelería aquí que se manejó bien, y vivimos del turismo. Vivimos del sol. Y con esta bonita imagen, te dejo.

Enlace con la Internet Movie Database sobre Carlos Faruolo con más información:

<http://www.imdb.com/name/nm0268601/>

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

Hart, Patricia. “Una entrevista con el experto de sonido cinematográfico, Carlos Faruolo, 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](mailto:phart@purdue.edu)