

Una entrevista en 2011 con el profesional de sonido cinematográfico en España, Aitor Berenguer

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

ABSTRACTO:

En 2011, Patricia Hart entrevistó a Aitor Berenguer, premiado experto del sonido cinematográfico en España, además de miembro de un reconocido "clan" del cine español. Describe su formación profesional y su carrera, relatando anécdotas sobre sus experiencias y métodos. Se refiere al productor Samuel Bronston, y a los directores José Luis Garci, Stephen Soderburgh y otros, además de comentar el sonido y la actuación de intérpretes como Tim Robbins, Max von Sydow, Imanol Arias, Charo López, Benicio del Toro, Clive Owen y Robert De Niro. Este proyecto fue subvencionado por la Purdue University y está dedicado a Antonio Illán y Leopoldo "Polo" González Aledo.

Palabras claves: Cine español, Cine bajo Franco, Tecnología y fascismo, Sonido cinematográfico en España, Diseño sonoro español

Cuéntame cómo empezaste en el cine.

Yo empecé haciendo esto porque mi familia se ha dedicado a esto. Soy la cuarta generación de gente que se ha dedicado a la producción de cine. Entonces, pues, lo he vivido siempre. Siempre he estado allí. Mi abuelo era director de fotografía, Manuel Berenguer, que fue el primer director de fotografía de la American Society of Cinematographers (ASC). Hizo todas las grandes producciones de Samuel Bronston—*Doctor Zhivago*, *55 días en Pekín*, *Lawrence de Arabia*. Estaba en las grandes producciones en España, ya trabajaba anteriormente en el cine. Empezó de joven porque era el que hacía las fotos en las carreras de caballos y galgos en Barcelona. La *photo-finish*. Su padre también era fotógrafo. Entonces de esta tradición de la fotografía familiar, ya empezó mi abuelo, y con la llegada de la guerra, pues empezó con sus pequeños contactos con la cinematografía. Entonces hizo reportajes de guerra. En aquella época, hizo publicidad, digamos tanto en un lado como en otro de los dos bandos. Era lo que empezó a hacer con una cámara de cine por primera vez, y luego salió envuelto en varias historias muy divertidas en la guerra, haciendo fotos en aviones y en barcos. Fue pasando de un bando a otro de manera muy rocambolesca porque porque se ponía en un barco y se fue para filmar la recuperación de las Baleares, y

luego los otros nunca llegaron, se quedaba en el otro bando. Tenía que ir a recuperar a sus familiares en el otro lado, y una vez terminada la guerra, empezó a hacer cine. El cine se hizo franquista después de la guerra—publicitario—pero poco a poco en la época de Samuel Bronston, empiezan a llegar las grandes coproducciones americanas, y empezó a meter allí cabeza. Empezó en *Dr. Zhivago*. Creo que estaba con la séptima o la octava unidad, y que hasta llevó cuatro o cinco meses sin rodar ni un solo metro, y un día se hartó cogió la cámara, salió a la calle. Las emulsiones de fotografía en aquella época eran muy poco sensibles, y esperó que la luz estuviera totalmente cenital. En un paisaje si había una casa o había un árbol, pintó las sombras en el suelo. Él era un artista. Cogió unos filtros, pintó allí todas las luces del atardecer. Entonces rodó unos planos por su cuenta, y los mandó al laboratorio. Cuando vieron los productores americanos las imágenes aquellas de un atardecer se quedaron impresionados. No se podía rodar atardeceres en aquella época porque la emulsión era pues 20 ASA o 25 ASA. No permitían con tan poca luz poder filmar. Cuando los productores vieron aquello preguntaron,

—¿Quién ha hecho esto?

—Manuel Berenguer.

—Que venga para acá.

Empezaron a pasarle tareas, él empezó a subir, llegó hasta la primera unidad de fotografía, a hacer planos generales con actores, a iluminarlos él y bueno de allí, pues yo he vivido siempre en mi casa la pasión por el cine. Mi padre también era director de fotografía, mi tío era director de fotografía y en este mundo de directores de fotografía, todos ellos eran

también grandes apasionados por la música. Mi padre tenía unas máquinas estupendas de grabación en casa, y así de pequeño recuerdo llegar a rodar amigos suyos conciertos de jazz. Aparte de filmarlos, él hacía allí los registros sonoros. Entonces mientras él filmaba a los amigos, yo me encargaba desde pequeño un poco de los registros sonoros de aquellas máquinas que eran de mi padre. Preparamos todos los micrófonos, y siempre me decía lo mismo, "no toques nada cuando empiecen a tocar. Lo pones a grabar y ya está. Cuando veas que paran, lo paras." Eran cintas de bobinas, entonces eran conciertos en directo, y para tener todo esto separado entre canción y canción se paraba la grabación. Yo creo que de allí me viene la gran pasión por el sonido, esas vivencias son las que tuve con mi padre desde pequeño, viendo preparar los equipos, poniéndome yo los propios auriculares y haciendo yo los registros. No sé, yo podría tener once, doce, trece años. Entonces, claro, todo eso deja huella, y de allí me viene la afición. Luego la familia siempre ha abogado que el método de aprender la profesión era vivirla. Ellos siempre me dijeron que si quería dedicarme a esto, tenía que trabajar en esto. Era una cosa que quizá hoy en día suena un poco raro, suena un poco antiguo. Me decían, "si quieres trabajar en esto, esto no se estudia en ningún sitio. Esto se vive." Hoy en día ,en cambio, es muy diferente. Los formatos de cine son más digitales, hay todo un mundo de posproducción detrás, ya con ordenadores, con tal que yo creo que sí que lo más interesante que te puede pasar es que estudies y que también lo vivas. Las dos cosas, porque es un proceso largo, los estudios, las

vivencias, el aprender a través de la propia experiencia. Ser hoy autodidacta es un proceso mucho más largo. Antes se empezaba más pequeño trabajando. Hoy en día, no hace falta a los dieciséis o diecisiete años empezar a trabajar. Puedes estudiar y empezar a los veintidós años, empezar con unos conocimientos. En la Universidad, vas a aprender en tres años lo que en la profesión tardas diez en aprender. Yo creo que hay muy buenas escuelas hoy en día. Ahora mismo estamos haciendo algunos cursos también de sonido para los videojuegos. En el CPF de José Luis Garci hay otra escuela de audiovisual. Yo creo que hay muy buenos profesores. También ahora mismo por condiciones de que hay poco trabajo hay muchos grandes profesores dando clases, con lo cual, para el alumno es maravilloso, ¿no? encontrarte con profesores haciendo prácticas. Puedes estudiar con Sergio Bürmann, con estas gentes que están todos haciendo cine y al mismo tiempo, en sus ratos libres pues se ponen a hacer cursos. A mí me parecería maravilloso poder coincidir en una escuela con Miguel Polo o Carlos Faruolo, con Sergio Bürmann, con Marc Orts. Soy un gran fan de él. Por esto te digo que no creo que sea la mejor manera hoy en día de empezar a trabajar con dieciséis o diecisiete años. En aquel entonces fue así. Yo no fui a estudiar a ningún sitio, sino desde un principio se me enseñó la profesión. Empecé en el mundo de la cámara porque claro, mi familia tenía un gran handicap con el sonido, que decían que si quería hacer cine, tenía que ser de cámara porque en aquella época no todas las películas se hacían con sonido directo.

En los cuarenta, los cincuenta, no se hacía mucho cine con sonido directo, me refiero a la época de mi abuelo. Mi abuelo cuando empezó llegó a ser una estrella de la fotografía internacional. Los americanos cuando venían a Europa llamaban primero a mi abuelo. Mi abuelo siempre dijo que pudo aun llegar mucho más lejos. Llegó a donde llegó sin saber hablar inglés. El habla alemán sí sabía porque estuvo exiliado en Alemania mucho tiempo. Pero decía que hubiera llegado lejísimos si hubiera sabido hablar inglés. Mira a dónde he llegado. Yo creo que ellos querían que yo fuera de cámara porque mi abuelo decía que en las películas siempre había una cámara pero no siempre había sonido. No podía querer hacer cine y elegir un departamento que no estaba siempre en el cine. Yo tenía mucha pasión por ello, y creía que para mí el sonido era muy importante. Sentía ya gran passion por el sonido cuando tenía edad para trabajar con diecinueve o veinte años. Mi abuelo no entendía muy bien cuál era la pasión por el sonido, cuando la pasión de la familia era la fotografía. Y bueno, un poco luchaba contra todo. Yo siempre he sido muy terco. Tengo la mitad de la ascendencia vasca, la otra mitad catalana. Soy un poco bruto, tira pa'lante, consigo hacer lo que quiera a base de trabajar mucho. Por la pasión y luego por el rechazo de mi familia yo empecé haciendo cámara. Empecé de auxiliar de cámara. Siempre lo había vivido, siempre lo había oído, siempre, era una cosa muy cercana. Mi familia tenía aquí la empresa más grande de cámaras de España. Eran los dueños de Cámara Rent. Entonces hasta hace bien poco, hace dos o tres años, que también ha cambiado un poco

por los formatos, ha sido la empresa más grande que había en este país durante muchos años. O sea, yo tenía muy cerca las cámaras, siempre las he tocado, he jugado con ellas. A nosotros, en vez de grabarnos en super-8, se nos grababa en 35mm. Era cosa de la familia. Entonces quizá esto no me hizo tan atractivo. Esas vivencias, ese tacto tan cotidiano, no me hizo interesante la cámara. A todo el mundo le podía fascinar elegir, y a todo el mundo le preguntas "¿qué quieres ser?" y todos dicen, "yo quiero ser cámara." Mi hijo, por ejemplo, ahora en el colegio ha hecho unas prácticas de cine, y "¿qué quieres ser?" "Yo quiero ser cámara." La gente siempre quiere ser cámara o quiere ser director. Pero yo nunca tuve ese deseo ni esa curiosidad ni esa ansia por la cercanía que tenía con las cámaras, las lentes, porque yo había oído hablar siempre de ello. Quizá esa sensación que tienes de poder cogerlos cuando quieres te hace menos interesantes las cosas, ¿no? Al contrario, el sonido era como siempre más lejano, más difícil, algo más despreciado dentro de la familia. Esto me llevó a tener mucho interés. La experiencia con mi padre me llevó a sentir esa pasión, a saber que no me estaba equivocando en lo que quería. Sabía que quería eso y que no me estaba equivocando y que iba a salir para adelante. Ésa fue la manera en la que empecé. A través de mi familia viví el cine. A través de mi padre aprendí el sonido y a través de mis inquietudes llegué a decir que quería hacer sonido en las películas. Empecé de principios de los ochenta.

¿Habían llegado ya Gilles Ortion, Pierre Gamet...

Estaba Gilles Ortion, estaba Antonio Bloch, empezaba a trabajar Bernardo Menz, chileno, que es de los pioneros del cine de este país. Gilles Ortion es francés, y Antonio Bloch sería un el primer nacional, que en esa época se movía en ese grupo de tres o cuatro técnicos de reconocimiento que eran capaces de hacerte el sonido entero de una película. Porque pasaba que había gente allí que trataba de hacer sonido bueno, pero se hacía mucho sonido de referencia. Había grandes técnicos de sonido de referencia en este país, españoles. Pues yo empecé a trabajar con Antonio Bloch de microfonista y en aquella época sólo había eso. También coincidí con Bernardo Menz. Él era nacionalidad español pero de nacimiento chileno. Él de hecho, por avatares de la vida, se separó, se fue a vivir otra vez a Chile, ya muy mayor. Se considera plenamente español. Y bueno, ellos eran grandes maestros. Eran artesanos del sonido. Yo sí conocí, trabajé con ellos, no llegué a trabajar con Gilles Ortion pero sí tuve una gran amistad con él. Y yo empezaba ya, quería hacer cosas de técnico, y empecé a relacionarme con algunos técnicos, principalmente con Antonio Bloch. Hice alguna película con Miguel Polo. Hice alguna película con Bernardo Menz. Pero en verdad, mi meritoriaje de cine lo hice metido en el departamento de cámara, una vez más obligado por la familia. Ellos querían que yo fuera auxiliar de cámara, pero me metieron de técnico de vídeo. Empezaba a existir la figura de técnico que dependía del departamento de cámara, y yo me metí de auxiliar allí. En esa posición de técnico de vídeo sí podía ver los departamentos de cámara, podía ver el

departamento de sonido, podía disfrutar un poco de todo. Empecé a trabajar con Pedro Masó, haciendo series como *Segunda enseñanza, Brigada central*, que fue posterior. *Segunda enseñanza* fue mi primera experiencia larga y mi padre me decía siempre lo mismo, decía,

—El sitio donde estás es muy bueno porque es él de un expectador de lujo porque estás al lado del director. Siempre vienen los de cámara, siempre vienen los actores, siempre vienen los de sonido. Puedes ver un poco todos los departamentos, qué es lo que hacen, puedes aprender de todos los departamentos, aprender la profesión muy bien desde aquí a mi lado. Presta atención, porque uno no va estar toda la vida haciendo de técnico de vídeo. Presta atención y elige bien lo que vas a querer hacer.

La serie duró un año, y allí estaba yo al lado de Bernardo Menz, allí empecé a entablar una gran amistad con él. Él era bastante más mayor que yo. Pero bueno, congeniamos, teníamos la misma pasión: el sonido. Nos relacionábamos mucho fuera, salíamos mucho a cenar y tuvimos grandes conversaciones. Él era un gran maestro. Él empezó a usar técnicas, cosas que se inventaba él. Era de la gente que se empezaba a inventar esta profesión. Yo creo que todos nosotros ahora hacemos muchas cosas que ellos hacían. Yo hago cosas que sé que a ellos siempre les funcionaron. No he dejado de hacerlas. Siempre las practiqué. Con el tiempo he afianzado un formato de trabajo, un estándar de trabajo personal, mío, que parto de que, "sabes que no vas a fracasar, puedes hacer el sonido." Hay unas

cosas que son lo más básico. Se tiene que entender, se tiene que oír y habrá que hacerlo bonito, ¿no? El sonido tiene que sonar muy bonito. Creo que a partir de allí aprendí la técnica ésta del sonido que vale, que se entiende, y creo que con ellos lo aprendí muy bien, porque eran grandes maestros en eso. En el peor de los casos, que era cómo se trabajaba antiguamente, que había muy pocos medios, la lucha era que siempre se oyera y se entendiera. Y luego si te quedaba bonito era maravilloso, pero no era una prioridad hacerlo bonito. Hoy en día es diferente, hay más medios, tenemos más cantidad de micrófonos, tenemos más cantidad de posproducción, tenemos más cantidad de maquinaria multipista, y te permite que se oiga que se entienda. Es básico. Es una cosa que no es planteable, claro que no se vaya a oír, que no se vaya a entender. ¿Quién se piensa lo contrario? Pero bueno ya trabajas más en la línea de hacer un estilo propio. A mí me gusta mucho trabajar con muchos micrófonos diferentes, me gusta mucho trabajar las texturas. Me gusta mucho hacer un sonido para cada proyecto. No hago siempre lo mismo. No soy una persona que trabaje siempre igual. Mi lucha diaria es "yo nunca vuelvo a hacer esto." Siempre hago algo diferente. Yo preparo mucho. Soy una persona que prepara con mucha antelación.

Los productores y directores, ¿siempre te dejan hacerlo?

Siempre te dejan hacerlo. La pregunta es, ¿te lo pagan siempre? No siempre me lo pagan. Es tiempo que no me lo pagan, pero si no lo hago, no hago el

proyecto. No es cuestión de dinero. Es cuestión de formato. Yo preparo mucho. Me gusta preparar con antelación. Me gusta hablar con el director. No intento ser pesado, pero me gusta desarrollar una creatividad con el director. Creo que pasa porque hay que tenerla preconcebida. Si la desarrollas a lo largo del rodaje, se te pueden escapar muchas cosas. En el rodaje se puede hacer mucho y quizá no se debería escapar nada. Todas las posibilidades que tengas si las aprovechas, es maravilloso. Si en el último momento estás preparando las cosas, con todas las posibilidades que se te brinda, alguna vas a tener que decir que no. Es maravilloso tener el máximo, porque puedo elegir. Lo que pasa es que yo elijo todo.

¿Te defines como diseñador de sonido?

Me defino como diseñador de sonido, sí. Si algunas veces incluso pienso que los de sonido podemos ser coloristas. Me gusta mucho trabajar el color del sonido. Me parece maravilloso. Me fascina.

Acabo de hacer una película en Barcelona con Manel Hueriga sobre el 14 de abril, La República Catalana. Son todos políticos, son personajes de época, personajes de peso. Los personajes tenían muy buenas voces. Se los elige Manel, con el casting, cuando los busques tienes que saber que se les entienda jugar con las voces, toda esta veracidad histórica. No sé por qué, pero a nivel subliminal en el cine funciona muy bien. Si los espectadores oyen voces con peso de personajes como Macía como Companys, con gente que desarrolló la República Catalana, personajes con peso, con presencia,

cuando estaban en el cine era en blanco y negro la credibilidad de la unión dependía de encontrar unas grandes voces y luego trabajar las texturas, y un color de sonido. Que fuera muy grave, para que tuvieran importancia las voces. Siempre son lo más importantes, hipnóticas. La gente se cree con más facilidad los documentales, por ejemplo. Las voces son voces graves. Vives el pasado. Estás allí aunque para los documentales mucha gente en España se tumba a la hora de la siesta, te pones el documental y te quedas dormido con esa voz que es como tranquilizadora. Como esa voz es siempre creíble no dudas de lo que dice la voz del documental vaya a ser mentira, ¿no? Puede contar incluso alguna mentira y llegarías a creértelo o no ponerlo en duda, o incluso dudar de lo que sabías que era lo contrario, y que tú estabas equivocado, que es lo que están diciendo ahora.

Luego pasa mucho con las texturas de las voces. En este caso lo trabajamos así con mucha antelación y el resultado fue maravilloso. Seguíamos teniendo a los actores que él quería. Conseguimos que estos actores, la gran mayoría de ellos eran actores de doblaje, con lo cual eran actores de voces todos ellos, y entonces trabajábamos en un equipo colaborador. Tenía un peso lo audiovisual, dices "joder." La imagen en blanco y negro con trajes de la época siempre ayuda mucho y los entornos naturales a nivel valor de producción siempre hace que sea más interesante lo audiovisual. Y ahora de repente oyes las voces, esas voces grabadas, así dices "¡qué interesante!" "¡qué bien queda!" que es todo uno, y de repente dices no es ni el sonido bueno ni la imagen buena es lo audiovisual bueno. Yo odio que

el sonido sólo sea bueno, que sólo la foto sea buena. A mí me gusta que las películas sean buenas. Si la película es buena, el sonido es bueno, la fotografía es buena, todo es bueno. Odio cuando la gente me dice el que es bueno el sonido. A mí me da una mierda el sonido, con perdón. O la fotografía. Me da una mierda. Quiero que digan, "¡Hostia! ¡Menuda película!" A mí me encanta que la gente me diga, "¡Jo, qué película tan buena!" Si la película es buena, el sonido es bueno, el vestuario es bueno, la fotografía es buena, es para el que paga. Para el que va. Si le ha gustado o no. Si luego dice "la fotografía, no sé qué," bueno, hay que escuchar a la gente que paga. Los técnicos tenemos que callarnos bastante más de lo que hacemos muchas veces. Yo escucho mucho. Escucho mucho a la gente que paga, que normalmente no sabe de técnica cinematográfica. Pero sí me gusta saber qué le parecen las cosas. Y sí me gusta saber que las películas le gustan. Y sí me gusta que me diga, "no, la fotografía es buena, pero, jo la película, qué pena, porque la fotografía, los paisajes, los exteriores eran buenos pero la peli daba pena." Lo cierto es que la gente entiende un poco, no de técnica, pero sé que sabe definir sus gustos. Principalmente lo que más me entusiasma es oír es que le ha gustado mucho la película.

Se dice que los actores de hoy en día no saben enunciar, que hablan en "susurround sound."

Bueno, yo tengo un problema. Tengo la referencia de haber trabajado con extranjeros, con Tim

Robbins, Clint Howard, Max von Sydow, con Colin Beaton, que ha hecho *The Whale* el año pasado, que son grandes maestros. La primera vez que trabajas con ellos dices, "¡Joder, ¡qué bueno es! ¡Qué mono es Tim Robbins! ¡Qué bueno es el tío." Hostia, ¡son todos buenos! Cuando trabajas con el siguiente, y trabajas con el siguiente, y trabajas con el siguiente descubres qué escuela tan buena tienen. Qué buenos son, efectivamente, porque en ese mercado suyo tan agresivo, que hay tanta gente, si no eres muy bueno, nunca llegarás a donde están ellos. Pero sé que es cierto que aparte de este don que tienen de que por eso han llegado hasta allí. Cualquiera de ellos, incluso los que no han llegado, tienen una escuela bestial. Saben montar a caballo, saben de todo. He trabajado con la Julia Ormond, ella con un parche en el ojo en *La conjura de El Escorial*. Hay una secuencia donde está con la espada. Es muy difícil con un ojo tapado porque la perspectiva está cambiada, no ves el relieve. ¡Hacer una secuencia de espadas, y al mismo tiempo estar soltando una página y media de diálogo! Entonces, dices, "¡joder, qué técnica!" O sea, sabe de esgrima, sabe montar a caballo, sabe pilotar en helicóptero, sabe montar en coche, y sabe hablar. Sabe proyectar, sabe hablar bajo, que se le oiga en la última fila del teatro, sabe gritar y no romperse la voz, y bueno, siempre se le entiende. Y ¡cómo modulan! ¡cómo cambian los registros! Allí ya no es cuestión de entender o no entender; ellos son gentes que en cada película quieren hacer un acento diferente. Los americanos tienen cierta obsesión. El actor americano dice que "en esta película voy a hacer un acento alemán," y en la siguiente un acento

inglés británico si es americano, y en la siguiente hace un australiano, o americano del norte o del sur. Es como en España, no tiene nada que ver un vasco con un andaluz y tal, entonces, o sea que ellos trabajan los acentos. Son obsesivos. ¿Por qué se obsesionan tanto con esto? Se obsesionan mucho con esto porque realmente es la mejor manera de darles un carácter diferente, para que el espectador no siempre se le identifique con un personaje. Por ejemplo, Imanol Arias a mí siempre me recuerda al Lute. Y esto por ejemplo porque llegué a trabajar con él. Los actores españoles siempre me recordarán a actor de época. Joder, después de ver a Imanol Arias haciendo una película de época, no estás convencido cuando hace una en tiempos actuales.

Aquí no trabajan tanto acentos, o alguna vez cuando los hacen, rápidamente pueden parecer parodias. Será también que el público no se lo espera.

Parecen parodias, efectivamente. Entonces un trabajo. A partir de allí es muy complicado. El actor cuando está haciendo esto, se está metiendo en un terreno que puede acabar siendo parodia. En España, ya estamos hablando de un grupo gente muy grande de actores que si hacen eso, nos da la risa a todos. Es una realidad que meterse a hacer sus trabajos es muy difícil para el actor de aquí. Entonces, tú me decías que hablaban bajo, que susurraban. Yo creo que las cosa es muy diferente. Hay una gran diferencia entre cómo trabajan los actores españoles a cómo trabajan los extranjeros.

Cuando hablo de los extrajeros, hablo principalmente de los ingleses, que son los más disciplinados. La escuela inglesa es tremendamente disciplinada. Creo que la escuela inglesa es más disciplinada que la americana, que es más anárquica. Dicen,

—Voy a la escuela, me lo aprendo todo, y haré luego lo que me da la gana. Como ya conozco lo que puedo hacer, haré ahora lo que me da la gana, que nunca volveré a hacer eso. Ahora voy a hacer siempre algo diferente.”

El inglés es más disciplinado. También utiliza la escuela para lo mismo. Va a una buena escuela, aprende una buena técnica, y ahora puede también hacer algo diferente, para hacer lo que le dé la gana. ¿sabes? Pero siempre dentro de unos parámetros más *British*. Es muy difícil que un actor inglés se salga de determinados parámetros. A todos ellos siempre se les va a oír muy bien, a todos ellos vas a entenderles muy bien, todos ellos van a coordinar las acciones que tienen con el texto que tienen. Jope, esto es para morir. Claro que se les entiende. Aquí es una mierda. Es una cosa super-dramática. La situación con la que te encuentras con los actores españoles, es que no solamente es que se les entienda bien, y aunque si hablas bajo, que proyectes la voz, que ya no es proyectarla y se te oiga lejos. Colocarla en el micro como hacen ellos. Estos americanos están mirando para allá, y si ven que el micrófono está aquí es porque si me pongo acá tengo una sombra en la cara. Y si mi micrófono está aquí, ellos hablan para aquí, pero están mirando para allá, como exige el guión. O sea, ellos colocan la voz. Son capaces de dirigir la voz en dirección contraria a la mirada.

El actor español es más anárquico en que ellos sueltan la voz como sea. Bueno, no todos. Hay casos, Charo López, gente de teatro muy disciplinada que no tiene nada que ver con lo que te estoy diciendo. Pero lo que sí que es cierto es que puede que estos conocimientos no hayan podido desarrollarlos en la cinematografía. O sí lo han desarrollado, pero en un campo muy corto y no han podido crear una escuela. Porque claro, es un desarrollo muy largo crearse escuela. Los actores más jóvenes de la película aprenden de ti. He hecho una película, *Intruders*, con Juan Carlos Fresnadilla que todavía no se ha estrenado. Pues la niña era una niña joven que aprendía muy rápido, de Clive Owen, que es un maestro, que veía cómo el suelo crujía. Estaba cogiendo la taza y estaba haciendo no sé qué, no paraba de hacer acciones, pero dejaba cada frase, cada palabra perfectamente colocada. No hacía ruido, porque él es el primero que no quiere doblarse dentro de un año cuando esté haciendo otro proyecto, cuando esté poniendo otra voz, acordarse de este registro. Es el primero que lucha contra los ADRs, ¿no? Entonces sí que hay una gran diferencia, sí que hay un gran mundo.

Creo que con los americanos y los británicos hay dos ligas muy diferentes. Hay una cultura que no la considero invasión que sí que creo que considero como escuela, de coproducciones que vienen aquí a España con actores americanos que nos enseñan un poco lo que se está haciendo fuera. A mí me parece muy rico. Yo con ellos aprendo mucho. Trabajo mucho con los actores. Entonces es allí donde me reciclo y donde aprendo. Cojo tal y cual. Trabajo

mucho con los actores, trabajo mucho con vestuario para colocar los micrófonos. Hay muchos micrófonos metidos dentro de la ropa, con lo cual yo no los pongo en ese momento. Van cosidos, entonces bueno, trabajo con los actores, les pregunto qué tipo de microfonía les gusta. Ellos saben decidir claramente, "¿qué micrófonos me has puesto?" Yo pregunto, "¿a qué marco vas a mirar, ¿cuál quieres? Yo puedo tener lo que tú quieras que tengamos." O sea, con Benicio del Toro tuve unas grandes conversaciones de sonido, sabe la voz que va a poner para esas secuencias. Te dice "ponme este micrófono aquí porque lo voy a hacer para abajo," Es gente que también te avisa "no se me va a oír porque, sabes, esta secuencia me la voy a querer doblar luego." Quedaban dos meses para empezar la película, y ya te está diciendo que esta secuencia vamos a olvidarnos del sonido, porque es una secuencia de doblaje. Es una secuencia donde es muy difícil poner la cara que quiero y también proyectar la voz. Ya lo hizo Robert DeNiro en *El cabo del miedo*. Ponía la cara, y ya toda la tensión muscular del cuello le impedía emitir sonido. Entonces él movía los labios, pero no emitía sonido. Él luego hizo el sonido del personaje, porque si emitía sonido, perdía todo el rictus, toda la tensión muscular, con todos los tendones, con todos los músculos marcados. Estaba muy fibroso en aquella época Robert De Niro. Pues, todo aquello lo consiguió no emitiendo sonido cuando rodaba las secuencias con diálogo porque el emitir sonido, había cosas que si hablaba no podía hacerlo, y entonces, se rodó así. Él hizo una parte del personaje en un momento, y la otra parte la hizo en otro momento. Y

entonces, este personaje se creó así. Preguntan, "¿cómo se hace eso?" Pues se hace en dos fases. No ponen pegadas diciendo, "pero ¿cómo vamos a doblarlo luego?" No, olvídalo. ¿Tú quieres hacer esto? Se hace así. Pues, con ellos, sí que aprendes mucho cómo se hacen las cosas. Benicio decía, "aquí, me olvidé del sonido, voy a hacer una serie de cosas a nivel corporal, y luego me encargo del sonido. Luego me voy a encargar del sonido a "full," cien por cien, con lo cual tendré una secuencia extraordinaria de aspecto físico y de voz.

También, dentro de la escuela que traen ellos, ellos hacen así, plaf, plaf, plaf el doblaje de una secuencia, no les da miedo, no tienen pánico. Es un mundo oscuro el doblaje. Ellos se lo toman en serio, porque el mundo del doblaje no es una cuestión de un trabajo mal logrado. La utilización del doblaje en este caso no es que "como he tenido un problema, lo tengo que doblar." No es como que había un autopista, no es como que el del sonido se ha equivocado, no es como que el microfonista no podía entrar. No estamos hablando de un doblaje producido por un trabajo no logrado. Estamos hablando del doblaje para el uso de mejoramiento de lo audiovisual. Entonces ellos aprenden esta técnica de esa manera y supongo que han estudiado la importancia que tiene para un actor un buen doblaje. No sé, esto no se lo he preguntado nunca. Tengo curiosidad. Poco a poco iré preguntando las cosas porque tengo más relación con ellos, coincido con más frecuencia con actores americanos. Les preguntaré cómo estudian ellos, cómo contemplan, cómo se valora el doblaje dentro de su formación. El

uso es diferente. Puedes hacer un personaje y luego puedes doblarte.

Aquí en España el doblaje es porque que el sonido es malo. Podemos hablar de otras técnicas, de otras normas diferentes. Yo hoy en día me siento que no comparto mucho con mis compañeros de profesión. También pasa una cosa. Han dejado de venir muchas coproducciones. Era muy buena escuela. Siempre la fue. La fue para mi abuelo con Estudios Bronston. Lo fue para mi padre, lo fue para mi tío, y lo ha sido para mí. En Italia, Cinecittà se han inventado siempre la cinematografía. La cinematografía italiana es muy potente a nivel de técnicos porque la escuela suya a través de Cinecittà son las grandes coproducciones con americanos, que han dejado una enseñanza. Han venido grandes jefes de departamento de los Estados Unidos y los ayudantes eran italianos. Tú aprendías del jefe, veías máquinas nuevas, veías cómo usaban esas máquinas nuevas, y veías la aplicación de esa máquina par una cosa determinada en el cine. Tú te reciclabas de esa manera. Al desaparecer la coproducción, desaparece nuestra posibilidad de enriquecernos y de evolucionar como evolucionan. Estaba yo en *La furia de Titán—Clash of the Titans*—la semana pasada en Canarias rodando, y todo el equipo es americano. Yo he ido a hacer unas segundas unidades, y pues claro, veo el equipo que traen los americanos, veo los radios nuevos, veo todo esto. Éstos traen lo último que ha salido porque va así el tema. Es lo bonito de la profesión, sabes, entonces la única posibilidad que tengo es eso de rodar con extranjeros. Si no, veré fotos en el internet, pero entre ver fotos en el internet y ahora poder verlo allí,

cogerlo, hay un mundo. Un señor lo usa. "¿Me lo dejas?" Lo pruebas, o tal. Hay una gran diferencia que no es que no conozcas. Una cosa es "conocer", y otra cosa es conocer, tener, usar, y poder hablar de ello con criterio propio, ¿no? Porque puede ser muy buena máquina, pero a mí no me gusta. Mi estilo es otro. Yo utilizo otro tipo de micrófonos, que se pueden poner este emisor, el que sea una cosa así pero que éste es submergible, los micrófonos estos se pueden meter debajo del agua, y luego me refiero pues si hay una secuencia cuando el tío sale y habla ya no se estropearían sabes, porque claro, cuando se suelta y llega la frase, hay un ruido, ya no va a valer el sonido. Por eso hay micrófonos ya tal. Estamos perdiendo eso. Es una pena. Hay menos trabajo en Estados Unidos también. La cosa está mal, el negocio no está yendo muy bien, entonces bueno va mal allí y se refleja en que viene menos gente aquí. Nosotros pues bueno, estamos ahora mismo siempre con los técnicos. Yo comparto muy poco con mis compañeros, porque hablo de cosas que igual ellos no han visto. Siempre me dicen "Ay, ¿qué has visto?" y tal. A mí me gusta mucho compartir, y luego, claro, hablas de las técnicas, pero yo no utilizo las técnicas que se está utilizando ahora hoy en día en el cine español. Tengo un estudio, estoy trabajando con Gabriel Gutiérrez, y debes hablar con él. Está trabajando en la película de Roland Joffe, *Let there be Dragons*. Hasta cuando estuvimos haciendo la película de Che Guevara con Stephen Soderbergh, ha estado trabajando con él. Ha estado en los estudios en Orleans. Gabriel es mi socio personal. Tengo un estudio montado, entonces hacemos un conjunto de trabajo en el cual

desarrollamos toda la técnica como lo que se está haciendo ahora mismo fuera. Estamos haciendo cosas que aquí nadie lo hace, los precios son tremendos, y claro, luego la gente se encantaba, me refiero, no es una cosa de desaprovechar el talento, pero sí que es cierto que no se nos está valorando en absoluto nada de lo que hacemos. Nadie está haciendo lo que hacemos aquí nosotros. Nosotros, cuando nos vamos a trabajar fuera, no tenemos ningún conflicto de formatos. No quiere decir que nosotros seamos pardillos, sino que nosotros sí aprendemos de ellos, pero aprendemos rápido, y nos acoplamos muy rápidamente y muy fácilmente a los grupos de trabajo que forman los americanos que son más exigentes, ¿no? Y entonces Gabriel está trabajando, va y viene, traemos a gente de Los Ángeles aquí. Nosotros grabamos todos los disparos, por ejemplo. Todos los sonidos que utilizamos en las películas los grabamos nosotros, no utilizamos nada de colección, nunca repetimos los sonidos. Cuesta más dinero, es más laborioso, trabajamos menos porque aquí las producciones no lo pueden pagar, pues quizá trabajamos menos por eso. No trabajamos tanto como los otros, no hacemos cosas de esa manera, así una película en quince días. De momento, no. Lo estamos planteando, porque la cosa está mal. Sabríamos hacerlo. Pero eso no lo hacemos. Es como "tú hazlo así con 4 micros..." Yo no hago esa película con cuatro micrófonos. Yo me llevo catorce. O sea, no hace falta que me los pagues, ¿sabes? Yo los llevo. No hace falta que me los pagues, sabes, pero si no, no hago la película. O sea, con *El corazón de la tierra* de Antonio Cuadri, hacía falta material, y no

tenían dinero para pagarlo. O sea, “si hago la película, yo lo llevo. Tú no te preocupes”. Si en algún momento yo dije “me interesa la película, me gusta la idea, quiero participar,” y hace falta traer mucho material, digo, “No te preocupes, yo lo traigo”. Yo lo apporto eso a la película para hacer la película como hay que hacerla. Entonces con Gabriel Gutiérrez, muchas veces lo hablamos. Las técnicas, la manera de trabajar, el uso de las nuevas tecnologías. En España cada vez que aparece algo, “es una mierda.” No es una mierda. Hostia tío, es porque no sabe nadie utilizarlo. Porque no te has molestado en mirar para decirlo, y por eso es una mierda. Es más fácil decir que es una mierda, efectivamente, que ponerte a estudiar el manual, ponerte a hablar con gente, a probarlo, a pagar un alquiler para alquilarlo para conocerlo, que es lo que hacemos nosotros. Nosotros alquilamos máquinas para conocer las máquinas. Me dicen,

—Tío y yo respondo,

—Me lo he traído de Londres.

—¿De Londres?

—Sí.

—Ah, pero ¿esto es así? Ayyy pero, ¿funcionará?— Claro, la gente no se lo cree.

— ¿Pero cuándo has visto esto?

— He estado probándolo. Me lo he traído de Londres. Me lo he alquilado.

— Ah, pero ¿alquilan en Londres?

— Sí, llámales.

Tienes que llamar a Londres y en dos días está aquí, y entonces alquilo yo para 1200 € por dos días de alquiler. Pues sí, porque dos días son 1200 €. Es formación mía. Hay gente que se paga un

curso de reciclaje de dos mill euros por ir a hacer algunas clases. Pues yo invierto en mí mismo de esa manera, por ejemplo. Entonces allí encuentro que sí es cierto que nos distanciamos en la manera de entendernos con los propios compañeros de la profesión hoy en día. No lo considero que sea un problema pero sí a nivel personal, sí que es cierta una realidad que cada vez hablo menos con gente de mi gremio. No comparto con ellos porque no es que sepa más que ellos o que desprecie lo que hayan hecho, lo que hacen ellos. Lo que sí es cierto es que las técnicas yo las he cambiado. Yo no hago nada de lo que hacía el año pasado, ni lo que hacía el año anterior. Y me gustaría el año que viene hacer algo totalmente diferente de de lo que estoy haciendo este año. En cambio, ellos siguen grabando con los mismos micrófonos, con el mismo grabador, con la misma mesa, y haciéndolo de la misma manera. Me refiero que sí, puedo salir a comer algún día y hablar de fútbol, o podemos quedar con la familia. Pero no quedo con ellos a nivel profesional porque no tiene ningún sentido para mí, compartir, escuchar una cosa que me resulta triste. A mí en el fondo me hace un poco de daño ver la poca renovación que hay, con lo cual dices “joder,” ¿eh? Me refiero si el grupo es grande, y sólo estoy yo—y uno más, habrá uno o dos más como yo que hagan coproducción y estas cosas. Sabes el país entero nos distanciamos mucho cuando venga una película grande. Cuando vienen estos americanos, lo que quieren es hablar contigo, preguntarte qué has hecho, cómo lo has hecho, cómo lo piensas hacer, cuál es tu plan. Entonces, tienes que inventar un plan. Como les cuentas que tu plan es lo que se lleva haciendo

durane veinte años, ellos van a decir, "mira mejor es traer un técnico americano." Esto sucede desde hace tiempo, entonces allí, no sé qué va a pasar con esto. Si hacemos siempre las mismas cosas, no lo vamos a poder hacer con las coproducciones. Tenemos que hacer algo nuevo porque lo que van a usar a rodar es diferente. Se va a rodar una secuencia como nunca se ha rodado. La cámara nunca va a estar igual, no será la misma cámara, no será la misma grúa, no será el mismo cámara card, no serán los mismos micrófonos, no puede ser el mismo concepto de cámara. No puedes tener un cámara card antiguo y luego una cámara nueva. Y el director de fotografía que piense que va a hacer las cosas como hace veinte años lo hacía con la propia cámara. Tienes que tener un director de fotografía con la mente diferente también. Y allí creo que nos quedamos muy atrás, y yo me distancio más. Con Gabriel, por ejemplo, nos hablamos. Nos distanciamos en cierta medida del estándar español. Y sí que es cierto que se produce un efecto de estándar español. Un estándar español en el cual los técnicos de sonido directo son muy buenos, pero en la posproducción, no hay ahora productoras que quieran asumir los costes de posproducción.

Muchas gracias por su tiempo.

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

Hart, Patricia. Hart, Patricia, " Una entrevista con

Aitor Berenguer" (2011). *School of Languages and Cultures Working Papers*.

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