

Una entrevista con Ricardo Steinberg, pionero en el sonido cinematográfico español, 2011

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

ABSTRACTO:

En 2011, Patricia Hart habló con Ricardo Steinberg, pionero en el sonido cinematográfico en España. En la entrevista, Steinberg cuenta con mucho detalle la historia y las prácticas del sonido en el cine en España. Relata anécdotas sobre directores como Montxo Armendáriz, Carlos Saura, Alejandro Amenábar, José Luis Cuerda, Adolfo Aristarain, Pedro Almodóvar, Gonzalo Suárez, Juan José Jusid, Juan Solanas, Mateo Gil y Michael Haneke. Habla además del productor Emliano Otegui. 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

PREGUNTA: Acabas de escribir un capítulo sobre sonido para un libro que va a sacar la Academia en homenaje a los primeros 25 años de existencia, ¿no?

RESPUESTA: El artículo de entrada tiene una limitación del espacio. Me han pedido que resuma 25 años del sonido en España prácticamente en dos folios. Es imposible, con lo cual voy a intentar, digamos, marcar los que a mí me parece que son los hitos más importantes, lo que más o menos hemos contribuido a hacer y a mí hay una cosa que se me ocurre. No sé si mis colegas son de la misma opinión; creo que tengo una opinión bastante particular de todo esto.

A pesar de que mi especialidad es esclava de la tecnología—porque usa la herramienta tecnológica— y la evolución que hemos tenido ha sido gracias a las evoluciones tecnológicas, a mí lo que más me preocupa justamente es el uso que hacemos de esas herramientas a la hora de aportar creatividad, a la hora de aportar inteligibilidad, a la hora de aportar lenguaje cinematográfico a la historia que se está contando. Para mí es lo que ocupa el centro de mi cabeza cada vez que abordo un trabajo.

Hay que aprender a usar el último *plug-in*, el último *software*, pero esto cambia con el tiempo, ¿no?

Yo empecé un artículo diciendo que, bueno, yo me formé en la escuela técnica en Argentina que hoy es considerada una de las mejores. Yo entré al principio como casi todo.

¿Cómo se llamaba la escuela?

Se llamaba Escuela Técnica ORT y está en Buenos Aires. Es una cadena de escuelas a lo largo del mundo, y que, cuando yo empecé, estaba empezando a implantarse en Argentina y hoy está considerada una de las escuelas más importantes de formación tecnológica. Una de las cosas que yo aprendí allí es a perderle el respeto a la tecnología. Aprendí a no asombrarme con cada avance tecnológico. Aprendí que la tecnología iba a tener una evolución de alguna manera imparable y que, por lo tanto, había que esperar que lo que uno necesitaba como herramienta, si no está en este momento, seguramente en un futuro iba a aparecer. Entonces, una vez que yo aprendía a perderle el respeto (todo esto entrecomillado, ¿no?) a la tecnología, me centré en qué podía aportar yo a partir de las herramientas y en qué significa el sonido como parte muy importante, como parte fundamental del lenguaje cinematográfico.

Empezaste desde abajo, ¿no? Conoce todos los oficios del sonido.

Empecé de microfonista, pero hice sólo dos películas de microfonista que fueron *Los zancos* y *El amor brujo*.

Esto se llama entrar por la puerta grande.

Sí, pero entremedias hice mi primera película ya como responsable de sonido en una película que se llamaba *Bajo en nicotina*, una película que pasó sin pena ni gloria, pero que estaba dirigida por el que yo considero que fue mi padrino cinematográfico, que era un director de fotografía curiosamente, que se llama Raúl Artigot. Ahora está retirado, pero él fue quien me introdujo en el cine. Al cine lo conocía por verlo, por ser un espectador no más, que me dedicaba a la música.

¿Hay que tener vocación musical para dedicarse al sonido cinematográfico?

Yo no creo que sea necesario. Lo que pasa es que a mí me ayudó mucho. Sobre todo me ayudó a educar el oído y entonces en ese sentido me parece que mi pase por la música fue otra escuela. Además de poder buscarme la vida en mis primeros años en España, me sirvió también como escuela. Yo aproveché esa escuela para luego intentar aplicarlo en el sonido cinematográfico.

¿Cómo es que ganaste la vida con la música?

Bastante bien, por suerte.

¿Qué hacías?

Yo cantaba y tocaba la guitarra, y me vine con un grupo que habíamos formado en Buenos Aires en el año '73 con cuatro personas. Formamos el grupo y grabamos un disco allí, y nos vinimos a "hacer las Europas," como aquí se decía. Antes, la gente iba a "hacer las Américas". Nosotros vinimos a "hacer las Europas." El franquismo ya estaba agonizando. Llegamos antes de la muerte de Franco, en marzo del 74. Así que vivimos la última etapa del franquismo. Lo que pasa es que entre que no venía nadie en aquella época, lo nuestro sonaba a exótico porque traíamos una fusión de lo que hoy sería música étnica, pero en aquel momento era folclórica mezclada con nuestras influencias del jazz y del tango, et cétera. Trajimos una propuesta que era super vanguardista en aquel momento, pero por suerte, caló bien y tuvimos bastante suerte. Tuve bastantes experiencias, el grupo se disolvió, luego integré otros proyectos, y bueno, diez años estuve viviendo de la música hasta que un día dije, "éste es mi límite," y casi por casualidad, y casi mágicamente me encontré con el cine de la mano de esta persona que nombré antes, y descubrí que el cine también se hacía. No se contemplaba que hubiera gente que hacía sonido en el cine. Había gente que se dedicaba a la fotografía, maquilladores, et cétera, y de repente digo, "también hay gente que hace sonido en las películas".

Pero, en aquel entonces todavía no era frecuente el sonido directo. ¿Cuándo empezaste?

Yo empecé en el 82. O sea, estaba Gilles Ortion, estaba Bernardo Menz. Pierre Gamet vino después. Miguel Ángel Polo que también estaba empezando en aquel momento.

Luego vino Faruolo, pero básicamente, cuando yo commence, éramos cinco, seis, siete como mucho, no más.

¿Por qué? En un momento en el que fue impensable rodar sin sonido directo en otros sitios, ¿no?

Yo creo que no hay una sola razón. Hay una suma de razones por que no se hacía. Primero, había una costumbre querida, porque en algún momento algún productor de estos productores mesiánicos que siempre hay, dijo que era más barato doblar que hacer sonido directo porque sólo pensaban en rendimiento económico de sus películas y no pensaban en el rendimiento artístico o creativo de las películas. Entonces, entre eso, la costumbre adquirida por el doblaje de las películas extranjeras, mas atrás la imposición que hubo en los años cincuenta de doblar todo al español por razones de censura y razones de índole política, todo eso creó una costumbre. Y de esa costumbre todavía seguimos sufriendo hoy día. O sea, sufriendo, pero no solamente los espectadores. Yo creo que como cineastas también sufrimos la tremenda competencia

del doblaje. Creo que gran parte de la situación en la que está el cine español en este momento también tiene que ver con la competencia imposible de vencer de los productos americanos, o europeos,

pero digo que roban, toman gratis nuestro idioma y producen algo que es una anomalía para mi gusto. Yo soy amante del cine americano, del cine de todo tipo, pero creo que es una de las corrupciones más tremendas que de alguna manera estamos sosteniendo. Aquí tenemos un ejemplo muy cercano que es Portugal. En Portugal todo está en versión original. Absolutamente todo, hasta las noticias. O sea, absolutamente todo. Portugal ¿es un país tan parecido a España? No, no es tan parecido. Es más pobre y tal, pero tiene una influencia cultural distinta. En Portugal hubo un gran peso cultural por parte de Inglaterra, pero nosotros siempre tuvimos más referencias a Francia, y mal, porque ni siquiera adoptamos las buenas costumbres francesas. Creo que allí hemos tenido que ir luchando no solamente por imponer una tecnología sino por acostumbrar al espectador a un tipo de sonido distinto. Recuerdo que en los primeros tiempos era tremendo. Pero también había una lucha interna porque teníamos que convencer al resto de los cineastas—yo considero cineastas a todo el mundo que hace algo creativo dentro del cine—de las necesidades técnicas que teníamos, porque primero nos admitieron en los rodajes, pero con condiciones. Ya sabes que para obtener la mejor calidad de una fuente de sonido como es la voz cuánto más cerca esté el micrófono, mucho mejor.

Y el problema del encuadre?

Pero ahí estaba el problema. No se trabajaban paralelos, sino que primero se iluminaba, se encuadraba, y luego uno hacía lo que podía para que

no hubiera sombras, para que no entrara el micrófono en el cuadro. Claro, de repente hacían un cuadro donde había este aire por arriba, tenía una iluminación que venía justo detrás, y la única forma de ponerte era dos metros al costado, con lo cual, claro, había dificultades. Ahora las cosas han cambiado mucho. Somos partes integrantes del tema. Hay una colaboración, hay un diálogo con todos viendo cómo se encuadra. Muchas veces incluso por sacar un buen sonido también se encuadra alguna vez de determinada manera. Pero luego también hay una lección artística por parte de los directores sobre qué tipo de sonido quieren. Y eso la mayoría de los directores no tienen el criterio adoptado todavía. Digamos que todo el mundo tiene dificultad de definir una cosa tan intangible como cómo tiene que sonar algo.

¿Sabemos cuando algo suena mal o bien?

Ninguna de las dos. Yo creo que no se sabe muy bien ni cuando suena mal ni cuando suena bien. No es fácil discernir, siquiera para nosotros. Yo tengo un criterio, tengo un gusto desarrollado, que es mi gusto, que no tiene que ser necesariamente el gusto del de al lado, y tengo mis criterios de calidad, y tengo mis criterios para abordar un trabajo. Parto de esa base a la hora de rodar. Luego, todo el tema de la posproducción es una cuestión completamente distinta, pero a la hora de la toma del sonido directo— y hemos evolucionado de no tener sonido directo a imponerlo de tal manera que todo tenía que valer—tampoco es esto. Hemos evolucionado a hacer la mayor parte del sonido posible y luego lo

recrearemos en la postproducción porque ya hay herramientas.

Ya no es tan difícil sincronizar los labios cuando hay que hacer ADR, ¿verdad?

Hoy no hay tantos problemas. Hoy hay herramientas que prácticamente hacen lo que tú quieras.

Supongo que hay muchos directores a los que no les interesa tener que volver a la sala de doblaje.

Sí, pero muchas veces te lo ahorras en el rodaje. Y allí está lo que es la forma de trabajo que yo adopté, que es no especializarme o bien en el sonido directo o en postproducción, o en mezclas y tal. Y además, adopté una forma de trabajo hace muchos años que es la responsabilidad integral.

O sea, un diseñador de sonido.

Sí, aunque a mí no me gusta llamarme diseñador, porque el diseño es algo que tiene que ver con la imagen, con pintar. Eso es diseño. Hoy se llama "diseño" a todo. El sonido no se diseña. Yo tampoco encuentro la palabra. O sea, yo más bien lo prefiero llamar, aunque sea una palabra menos bonita, "responsable de sonido" o "productor de sonido". Me gusta más que director de sonido o diseñador de sonido. Hay algunos colegas que se hacen llamar "director de sonido", y no me gusta. Director para mí

hay uno solo. Ni siquiera de fotografía ni de producción. Director es el que dirige la película, el que conduce el barco. Y todos los demás producimos nuestra parte. Esto me parece influencia de la música porque el productor musical, si bien no es el compositor, si bien no es el intérprete, no es el que graba, es el que diseña el tipo de disco—bueno, ahora no se graban discos; se graban sonidos, y van en distintos formatos. Yo prefiero llamarme productor de sonido. Llevo la producción del sonido desde la preparación del proyecto hasta que esté en el soporte que sea, en el cine o donde sea. Hablando desde el principio del proyecto, sobre esto se podría hablar mucho.

¿Cuándo entras en la preparación del sonido? ¿Hablas previamente con el director? ¿Te reúnes con tu equipo de sonido? ¿Siempre estás en el plató?

Sí, sí, yo grabo. Me pongo los cascos y estoy a grabar. Soy el que graba en mis películas. Después hago toda la postproducción. No soy el que manipula las herramientas, pero soy el que dice “vamos a hacer esto, vamos a hacer lo otro” y que da lo que es definitivo. Todo esto de acuerdo con el director y con el productor, por supuesto. No es que yo imponga nada. Yo siempre me he considerado al servicio de una historia. Soy en ese sentido totalmente funcional. ¿Qué es lo que necesita la historia? A partir de qué es lo que entiendo que necesite la historia, pues el diálogo del director, llegamos—no a un acuerdo sino llegamos a decir, “es

por aquí". En cuanto al sonido, justamente como no se puede diseñar, como no se puede poner en un plano. En decorado lo puedes diseñar, lo dibujas y luego se plasma. El sonido no. Por eso yo digo que el proceso de llegar al sonido de la banda sonora de una película tiene que ver con una búsqueda y un encuentro. Y encontrarse con lo que suena mejor en función de lo que se ve y vice versa. Es más una búsqueda que un diseño.

¿Suele estar el director en la sala de mezclas?

Sí, sí. Es fundamental, digamos que en mi caso. No sé lo que pasa con los demás, pero en mi caso, ya vamos con una idea muy preconcebida durante la etapa de edición

¿Trabajas con el montador de imagen?

No. Con el montador de imagen, no. El proceso es que yo grabo el sonido directo, ya sé el material que tengo, vamos a edición en nuestro propio estudio, el editor de imagen monta con una banda de diálogos básicamente. Nos dan una banda de diálogos, y nosotros, a partir de esa banda de diálogos, editamos los diálogos en el sentido de arreglar lo que ellos nos mandan, pero al mismo tiempo si hay cuestiones técnicas en las tomas. Hay tomas que están mejor o peor, nosotros le decimos al montador de imagen,

—Tú monta lo que necesites para contar la historia, aunque esté mal, porque luego nosotros lo que hacemos es arreglarlo, por

ejemplo, utilizar otras tomas, doblar lo que hace falta.

Y allí está la ventaja de esta forma de trabajar que yo ya sé desde el sonido ya yo sé si tengo otras tomas o no, por eso hay muchas veces imponderables. Cuando no estás en un plató, estás en un sitio incontrolable y a lo mejor hacemos un par de tomas—dos, tres, cuatro—y luego en la quinta, que al final es la buena, resulta que hay un inconveniente, un golpe que taponar una frase, et cetera. Muchas veces lo que le digo al director es que no hace falta hacer otra toma porque yo ya tengo esa palabra. En ese momento en el cual hay un inconveniente, ya lo tengo y lo puedo reemplazar luego en la posproducción sin tener que pasar por el ADR. O lo que hacemos también es una práctica que yo llevé adelante mucho, y me ha costado mucho digamos hacerla entender es utilizar *wildtracks*.

Todo esto lleva su tiempo.

Más que tiempo, es una cuestión de entenderlo como una necesidad, de verlo como una necesidad, no como un favor que me hacen a mí sino como una necesidad para contar la historia, porque el *wildtrack*, lo que tiene a favor, sobre todo para la interpretación, es que reproduces la interpretación en parecidísimas condiciones a las cuales ha sido tomado el sonido directo y puedes hacer luego una porción como quieras de todo esto. Yo he llegado en algunas películas a hacer secuencias completas en *wildtrack*.

Como en *Tesis*, por ejemplo.

Lo hago yo, e inmediatamente, como si fuera una toma más pero sin cámara. Dices,

—Perdonen un momento, se está haciendo wildtrack.

Siempre digo que, más que un mérito mío, es el mérito de los actores porque reproducen—reproducimos—la acción, hablando. Utilizamos no solamente la voz, incluso el sonido que produce su acción.

Y hay menos que recrear en pospro.

Sí, pero lo que nos importa sobre todo es el diálogo. Es lo más difícil de reproducir. Los movimientos, el *Foley* lo podemos recrear. O si no, los hacemos *in situ* por ejemplo. Por ejemplo, a la hora de comer, la gente se va, deja el plató limpio y nos quedamos los de sonido y grabamos un cajón, una mesa.

¿Y cuándo coméis?

Comemos 15 minutos más tarde, 20 minutos más tarde. No hay problema porque luego la gente viene a preparar, y nosotros no somos necesarios al principio de la toma. Funciona. A mí me parece sumamente útil y siempre lo hago. Lo tomo como parte de mi trabajo.

De ahí los Goya.

No, no. Los Goya son para otra cosa. Es una lotería absoluta.

Tampoco es esto, hombre.

Bueno, creo que es una lotería, que están echando suertes. Me parece una cosa fantástica tener premios, pero yo siempre digo que prefiero que si alguien tiene que llevarse un premio, que sea la película en la que yo he trabajado, más que a mí personalmente. Prefiero estar en una película que gana de mejor película. Entonces, esto es el proceso, la forma de trabajar integral. Claro, hago menos películas, evidentemente.

Y buenas. De serie B casi no hay.

Por suerte, llevamos años trabajando con buenas historias con directores con los que somos amigos. Con Montxo Armendáriz hicimos una sola película, e hicimos solamente la posproducción. Son momentos. En esta profesión yo creo que nadie se quiere casar con nadie. Es insaludable. Eso no quiere decir que no podamos trabajar juntos. A lo mejor sí. Pero he tenido la suerte de que he cogido rachas con directores. Por ejemplo, con Cierda he hecho cuatro películas, con Arístarain he hecho las cinco últimas, con Amenábar hice las cuatro primeras, con Almodóvar hice una *Átame*, y cada uno tiene su mundo, cada uno entiende las cosas de una manera y cada uno te exige de una manera distinta. Esto me parece lo más divertido de mi trabajo. No me gusta que alguien diga,
—se nota que esta película es tuya.
Yo no lo noto. Intento que no se note. No quiero tener un sello. El sello lo ponen la historia y el

director. Yo lo que hago es todo lo posible para que lo que requiere el director esté allí.

¿Me puedes hablar de los logros más importantes en tu carrera? Me puedes hablar de algunas películas puntuales? Por ejemplo, *Mar adentro* tenía unas condiciones muy específicas.

Mar adentro era una de las más fáciles. Está todo rodado en un plató. El sonido se podía controlar. *Mar adentro* es un ejemplo de una de las películas más ideales para un técnico de sonido. Estaba todo controlado. Casi todo controlado.

Pero Amenábar debe ser exigente en la posproducción. Es director todoterreno que también es músico, ¿no?

Es músico—es gracioso. Esto no lo sabe nadie. Él empezó haciendo sus películas, sus cortos, *Himenóptero*, y no me acuerdo como se llamaban los otros. Y era notable. Me contaban lo que hacía él, y es notable. Él hacía el doblaje, hacía los Foley en cassette, y editaba los cassettes. Era increíble lo que hacía. Por eso Amenábar es lo que es, porque sabe que todo es posible hacerlo si te dedicas a ello. Lo genial de Amenábar es que controla todas las facetas de una película. Sabe que todo es cuestión de proponérselo y de hacerlo y ejecutarlo. Y es así. Se ha visto en su evolución, y yo lo vi por suerte en primera fila es eso que desde el primer momento, él sabía qué era lo que él quería. Lo que nosotros

hicimos con él en *Tesis*, por ejemplo, que fue su primera película—que ahí fue una gran decisión de producción, no solamente de José Luis Cuerda, sino también de Emiliano Otegui, el director de producción y todos los que estábamos allí—que éramos más o menos socios en esa producción, yo también era socio en ese proyecto,—era combinar las inquietudes juveniles de Alejandro y un grupo de amigos que él tenía, complementado por un equipo veterano. Yo creo que ahí está la clave del éxito—aparte del talento, por supuesto, y la capacidad de Alejandro. Pero el hecho de haber estado contenido por un equipo mixto de gente muy joven y gente muy veterana puede ser una de las claves del éxito de *Tesis*. Allí lo que hicimos—y ahí justamente está otra de las genialidades de Alejandro es que entendía lo que le proponían. Él sabía que se podían hacer las cosas, pero hay muchas de ellas que no sabía el cómo. Y en *Tesis*, donde teníamos un presupuesto muy limitado, y un tiempo para el rodaje también muy acortado—que se cumplieron en ambas cosas, o sea, se gastó lo que había que gastar. El tiempo que teníamos eran cinco semanas y media, y lo hicimos en cinco semanas y media, más dos horas. Hicimos dos horas extras. Se cumplió a rajatabla. Por eso fue muy importante tener un director de producción muy experto, pero un director que entendió estas pautas. Y en cuanto al sonido, también hubo justamente lo necesario. Yo era consciente, como además fui socio de esta producción, de esas limitaciones, y cómo íbamos a desarrollar todo el proceso posterior. Pues hubo secuencias complicadas. Por ejemplo, no sé si te acuerdas en *Tesis* hay una secuencia en la que

Bosco, el personaje de Eduardo Noriega, aparece en la casa de ella, con el pretexto de grabar los contraplanos de la entrevista. Esta secuencia, por ejemplo, toda esa secuencia es un *wildtrack*. Son cuatro minutos de secuencia y es absolutamente todo en *wildtrack*. Allí, digamos de alguna manera Alejandro aprendió las posibilidades que tiene un *wildtrack*. El problema que hicimos el *wildtrack* ahí era que el sitio muy pequeño, era una casa, un chalet, teníamos una cámara que sonaba muchísimo, y estaba muy cerca de los actores, y además era una escena muy intimista, hablaban muy susurrado, había que crear un clima determinado. De entrada, yo dije, esto no va a salir. Hagamos un *wildtrack*. Se apaga todo, todo se queda en silencio, la gente se va del espacio en el que estamos grabando, y los actores y nosotros y el director el director oyendo, porque el director también da por bueno ese *wildtrack*. No es que yo dé por bueno el sonido, aunque yo también intento que se mantenga la interpretación, y entonces lo hicimos, y ya está. Y hay otra. Hay dos secuencias complejas, y esta técnica también está utilizada digamos para reemplazar alguna frase, alguna palabra que no se entienda, et cétera. Luego hicimos la posproducción de la forma habitual. Doblamos algunas cosas y además, como yo antes decía, a mí la música me había educado el oído. A Amenábar también. Amenábar lo que era también era un forofo de música de películas. Se hizo aficionado al cine un poco llevado de la música de las películas. Era un gran conocedor ya muy joven de Bernard Herrmann, y era muy influido por el habitual músico de Spielberg, John Williams, y entonces educó su oído

hasta tal punto que aprendió a componer. Él ha compuesto la música de casi todas sus películas. De la última, de *Ágora* no ha compuesto. Pero tiene una formación que le ayuda justamente a tener un criterio de cómo tienen que sonar sus películas.

Hay una secuencia muy divertida en *Tesis*, cuando Ana Torrent tiene sus cascos puestos y oye una música mientras Fele Martínez la mira, y está oyendo otra. Y así proyectan a sí mismos sobre la pantalla del otro.

Este fue un juego que nos propusimos. Esto lo hicimos en postproducción. Esto tiene que ver con un concepto de cómo contar las historias a través del sonido, y cómo contar las historias en general—por ende, a través del sonido. Yo digo siempre,

—¿Desde dónde estamos contando esto?

¿Desde quién? ¿Desde qué punto de escucha?

en vez de,

—¿Desde qué punto de vista?

Es simplemente poner en paralelo eso. El punto de vista y el punto de escucha. Por lo general, yo tiendo que el punto de vista y el punto de escucha estén en el mismo nivel, a no ser que haya una razón para no hacerlo. Si tenemos un plano corto, la escucha debe ser corta también. O sea, más presente con la gama de frecuencias de la voz, más completa. Si estamos más lejos, pues más lejos. Pero intento que la toma sea lo más cerca posible para luego en postproducción alejarla tecnológicamente. O darle el aire, porque me parece que así se hace más creíble. Pero esto es un concepto absolutamente personal.

Ahora justamente con la imposición de los micrófonos inalámbricos, creo que contribuyen a perder este punto de escucha, este paralelismo entre el punto de vista y el punto de escucha. Además es un recurso como cualquier otro, es un recurso narrativo que funciona en determinados momentos pero no necesariamente funciona en todos. Funciona en determinadas condiciones. Yo tiendo a que el plano sonoro esté en plano paralelo al visual. Porque digamos que el tipo de historias que también me gustan más son historias que tienen que ver con los diálogos. Y yo sé que soy políticamente incorrecto en esto también, pero creo que básicamente el cine se cuenta a través de los diálogos, a pesar de lo que impere. Finalmente la última de James Bond, que son películas clásicas de acción, pero en el 70% de la película están hablando.

Dicen los entendidos que realmente nunca ha habido cine mudo...

Justamente estuve pensando en esto últimamente, pensándolo como un artículo. Yo también creo que nunca ha habido cine mudo. En todo caso, sordo, porque no se oye lo que dicen. O sea, la tecnología imponía una sordera al espectador, pero nunca contrapuesto a lo sonoro.

Si ves a los actores, que están moviendo los labios, y lees los intertítulos, lo oyes en tu cabeza.

Pero de todas formas, no hubo un paso del mudo al sonoro. Hubo un paso de la voz sorda a la voz

sincrónica. Siempre había algún acompañante musical, alguien que relataba, et cétera. El sonoro fue siempre. Lo que pasó en el 27 fue que todo eso iba junto. Ya se podía ir en un mismo soporte. Fue eso. Ésa fue la revolución.

Hubo teóricos muy en contra de la adición del sonido al cine. Pensaban que iba a arruinar el arte, haciendo las películas menos imaginativas y más pedestres.

Pero si hoy mismo sigue habiendo gente así. Vamos a ver. Coges *Cahiers de Cinema*, edición española, lees cualquier página , y hablan de imágenes. No se han enterado todavía que siempre fue esto audiovisual, de concepto visual. El otro día leí un artículo muy interesante de una chica que hace comentarios sobre esto, y hablaba no sólo de la fotogenia, sino también de la fonogenia. O sea, la capacidad de transmitir algo que suena bien, digamos. Que suena adecuadamente, más que bien. Adecuadamente. Suena lo que tiene que sonar. Me parece muy interesante esto, plantearlo así.

Es una publicación que me llega vía *mail* habitualmente, una revista virtual sobre cine muy interesante. Y una de las cosas que decía justamente era que justamente lo que proporcionaba el cine sonoro no es el sonido, sino el silencio. Es una idea que yo también la tenía, pero no lo sabía expresar. No soy teórico, pero justamente el advenimiento del llamado cine sonoro lo que proporciona a las historias es el silencio.

El silencio, siempre tiene algo que lo rompe.

Y a partir de ahí hay un montón de conceptos con los que yo trabajo habitualmente. Por ejemplo, hay un tema muy controvertido para mí—no para todo el mundo—que es la utilización de la música. Hoy por hoy, creo que hay un uso desmesurado de la música incluso cuando no hace falta. Entonces yo creo que es perjudicial para la historia que se está contando, porque ya predispones al espectador. A lo mejor esto es precisamente buscado porque la historia por sí sola no predispone a nada, y hay una predisposición artificial a la música.

Hay una que he visto recientemente, *La mitad de Óscar*, que casi no tenía música—muy poca, y muy sutil.

Las últimas de Arístarain, por lo menos en las que yo he trabajado, no tienen música. Hay música diegética, pero no extra-diegética en ninguna película de Arístarain después de *Un lugar en el mundo*. En *Un lugar en el mundo*, yo no trabajé. Hasta *Un lugar* también ponía música extra-diegética, pero a partir de allí dijo que se dio cuenta de que era un artificio que no le servía a sus palabras. Si ves *Lugares comunes*—por ejemplo, el otro día la volví a ver en el cine porque hay un sitio de cine argentino. Hay una canción que suena al principio en los títulos de crédito, luego una canción—es la misma canción—que se oye en un

coche, y al final. Pero la película es desnuda, y te desnuda a los personajes. No te condiciona a nada.

Cuando voy a ver una película, y ya empiezan desde los créditos unos acordes profundos yo digo,

—Ya está.

Ya sé de qué va esto. A mí me quita la sorpresa. Ya me está predisponiendo. Y esto está generalizado. Hay una cosa estrictamente musical que define el tono, y es una cuestión de tonalidad. De tonalidad mayor o de tonalidad menor. La tonalidad mayor es alegre, y la tonalidad menor es triste. Así de claro. [*Aquí saca el iPhone y toca algunos acordes en una ap con teclado*]. Ésta es una tonalidad mayor, y es alegre. Y ahora, eso es lo mismo, pero en menor. Triste. Eso ya define. O sea, si partimos de esa cosa tan simple, que es lo que tú decías, ya está. Comedia, mayor. Drama menor.

Con el tema de la música hay mucha controversia. Yo creo que ahí hay cuestiones que exceden lo que es el lenguaje y la narrativa cinematográfica. Creo que tiene que ver más con intereses con derechos de autor, y este tipo de cosas, de poner la mayor cantidad de música posible. Acabo de debutar con mi compañera como director en un corto que hemos hecho, y por supuesto que a nuestra película no hemos puesto música. Mi compañera es Laura Pouza. Es guionista, y hemos decidido hacer una historia juntos que ya te pasaré el enlace en el internet en el cual puedes verlo. No hemos puesto música, evidentemente. Hay una canción que suena, que tiene que ver con la historia, diegética, pero yo, de seguir dirigiendo películas y producir películas, mi tendencia es la de Haneke.

Haneke no pone música en sus películas y te parece que te estás oyendo una orquesta sinfónica. Es limpia, totalmente limpia de música. Hay muchos directores que adoptan esta teoría. Y por otro lado, el otro día fui a un documental, o un llamado documental, que para mí es discutible. Para mí hay historias que se cuentan a través de imágenes y sonidos. Me da igual que sea ficción, que no sea ficción, que sea documental, que no sea documental, que sea imaginación. A mí lo que me importa es la historia, y cómo me la cuentan, más allá del género. Pero en el llamado "documental" que de entrada te pongan un acorde como en este que ya te están condicionando a algo que supuestamente, no me gusta. Bueno nosotros nos quejamos en el cine, yo me quejo del cine que tiene música. Ahora estamos hablando aquí y tenemos una música que no para [*La entrevista se condujo en un bar relativamente tranquilo*]. Está compitiendo con nosotros, interrumpiendo nuestra conversación. La historia es lo de menos.

Haneke es todo lo contrario. Haneke respeta la inteligencia del espectador. Tú estás observando esto, y tú sabrás lo que estás sintiendo y las conclusiones a las que llegas contemplando esto. De la otra manera, te están condicionando. Y ese sentido lo he intentado aplicar también en mi trabajo. Para mí digamos que hay una película paradigmática por muchas razones que es *Los otros*. Es supuestamente una película de género, de terror, y ahí tuvimos un debate. ¿Qué tipo de sonido hacíamos? Por un lado hay un argumento que se va a ir desvelando a partir del relato y que si uno es

acondicionado, pues se pierde la sorpresa. De alguna manera, el espectador va descubriendo con los personajes qué es lo les está pasando. Si hacemos cualquier cosa para anticipar esto, estamos saltándonos lo que se quiere relatar, que es la toma de conciencia de estos personajes que son fantasmas. Entonces, yo me pregunté ¿y cómo suena la realidad de los fantasmas? No hay nadie que pueda responder a esto. Tendremos que inventarnos la realidad. La realidad de los fantasmas es, volvemos a la punta de escucha. ¿Qué es lo que ellos escuchan? ¿Desde dónde lo contamos?

Y bueno, nos pusimos en su lugar de alguna manera y lo que hicimos es un sonido realista. Sólo se oyen sus diálogos en la primera mitad de la película, hasta que ella empieza a oír voces, y los niños se empiezan a dar cuenta de que hay otros por ahí, Hasta este momento, sólo se oyen sus voces y sus acciones. Hay alguna música, pero bueno, es parte del contrato que uno establece con el público para una película. Pero en cuanto a ambientes, nada. No hay nada, a pesar de que supuestamente esta casa está cerca del mar, etc. Nada, hasta que se produce la sesión espiritista y los descubren y pasamos al mundo de los vivos. Allí entra la atmósfera del sitio. Hay algo que está pasando que no es perceptible pero es la ausencia de eso. Claro, yo no sé hasta qué punto esto habrá contribuido al éxito de la película. Sigue siendo la película más vista en España de un director español. Tuvimos que hablar mucho de esto. Y otra cosa es ir descubriéndolas y buscándolas a medida de que pasaba. Fue un reto maravilloso para mi fue haber participado en ese proyecto, y lo fuimos

descubriendo, y así dosificamos la información sonora en función de eso, y bueno, allí está el resultado, ¿no? Y Ha habido gente que me ha llegado a decir,

—Joder, cómo es el sonido de *Los otros*.

Y hay dos golpes de efectos, dos o tres. Nada más. No hay más que esto. Pero la gente dice,

—¡Uf, qué susto me he pegado con el sonido!

Son tres momentos que están claramente elegidos que son cuando ella empieza a oír, le da como un ataque de ansiedad porque no sabe de dónde vienen esos ruidos cuando los niños se esconden dentro del armario, y de repente la señora que es espiritista abre el armario, y el cine bota directamente. Y no hay nada del otro mundo. Lo que creamos allí antes de ese momento es muchísimo silencio, y lo que asusta es el contraste. Ir desde e nada a un poco. No es mucho; es un poco. Pero es el efecto sorpresa. Justamente bajando todo lo accesorio y potenciando la respiración de los niños y en un momento se corta incluso esa respiración de los niños, se corta. Hay un instante de silencio, y la puerta que se abre. Eso provoca un susto tremendo. Esto también explota un recurso que es claramente del cine de género de terror, que el susto que es la base de todo el cine de terror se crea a base de los sonidos. No se crea por imágenes. Por más que aparezca la calavera más asquerosa que te puedas imaginar delante, Freddy Kruger, si no hay sonido, no hay susto.

Hay otra cosa que me gustaría comentar de *Los otros* y es el hecho de trabajar con actores ingleses. Mi reto a la hora del sonido directo es hacer las voces lo más inteligibles posible. Mi meta es la

inteligibilidad. Me da igual todo lo demás. Lo que quiero es inteligibilidad porque sin inteligibilidad no tenemos historia. O sea, no entendemos la historia. Ése es me reto. Y justamente lo que me ha proporcionado los actores ingleses fueron sus voces, unas voces educadas en la inteligibilidad. Yo creo que es una cuestión cultural, eso es una formación teatral, es un gusto por la inteligibilidad de la conversación.

Soy un forofo de toda la última ola de series norteamericanas, que me interesan unas mejor que otras y disfruto tanto oyéndoles porque no hay artificiosidad, entonces comparas con el tipo de habla que hay aquí, ahora ya está evolucionando mucho evidentemente pero culturalmente no hay un peso de la formación teatral. En Estados Unidos la música es una materia tan importante como las matemáticas. En Inglaterra el teatro es una materia tan importante como la literatura. Hay grupos de teatro en cada barrio, y en cada manzana hay una sala de teatro. Hay una vocación de este tipo, incluso en los barrios marginales, en los barrios menos cultos, hay una vocación por esto. Y eso se nota. Claro, grabar a estos actores fue para mí una experiencia que me iluminó y me ayudó a seguir luego trabajando con los españoles e intentado aportarles un poco de esto. No enseñarles a hablar sino a de alguna manera decirles, aportar lo que yo podía entender, como a lo mejor decirles,

—No hables en una tonalidad tan alta, habla en una tonalidad un poco más cómoda para ti, para que tengas un mayor margen.

Eso es lo que intento aportar por supuesto, siempre con el permiso del director. Esto también tiene que ver con el tema del doblaje. La tendencia es a las voces profundas, graves, engoladas. La tendencia es de hablar más baja porque parece ser que es más dramático. No hay más que oír a Clint Eastwood y darse cuenta de que Clint Eastwood tiene voz de pito. John Wayne también la tenía de pito. Y todos los actores tienen un margen de tonalidad, un margen de tendencias mucho menor, y allí está la clave y es muy difícil la inteligibilidad. Yo trabajo más yo ecualizo más con actores españoles. Tengo que ecualizarlos. Con los actores aglosajones, menos, y es curioso esto. Es algo cultural. Yo no estoy diciendo esto para decir que son mejores actores o peores; es una observación y que tiene que ver, yo creo, con la costumbre del doblaje. La tendencia es a imitar el habla del doblaje.

El otro día vi en el Teatro Español una cosa que me pareció espantosa, que, sin embargo, el público aplaudió a rabiar. Fue *Un tranvía llamado Deseo*. La actriz principal es una figura muy querida por el público español, pero la forma en que declamó me pareció absolutamente ridícula. No se parecía a la delicada flor de invernadero que es Blanche Dubois, sino a una cantante de ópera gorda en los dibujos animados. Cuando lo comenté a un amigo, me dijo, "ah, Patricia, pero tú no has visto la

**versión doblada, verdad?"
Acabáramos. Fui corriendo a la
tienda de videos y comprobé que,
efectivamente, la gran actriz había
imitado un mal doblaje hecho en los
años 50.**

Lamentablemente nadie me hace caso en eso del doblaje, pero es tremendo. Pero ni los propios colegas...

Bueno, son unos señores y señoras que necesitan comer.

Todo el mundo necesita comer. Lo que está en juego no es si van a comer o no van a comer. Lo que está en juego es mucho más importante para la sociedad en general que es qué cultura tienen, y cómo se transmiten sus conocimientos. Si no hay más que hacer la prueba de cambiar de versión original a doblada que es un disparate. Y luego se habla del buen doblaje que hay en España. Pues sentirse orgulloso del buen doblaje en España es como sentirse orgulloso de... yo qué sé. Yo creo que no es un motivo de orgullo, no debe ser un motivo de orgullo. Creo que es un tema importante para el cine que hacemos aquí, el cine español y para la difusión que es el mercado natural del cine español que es Latinoamérica.

Perdóname que te lo diga, pero yo creo que donde se ve cine español en España es en la televisión. Y encima, lo oyes mejor en tu casa.

Yo veo mucho cine en casa también. De los cines tradicionales me están echando prácticamente. Es tremendo. El otro día fui a ver una peli y estaba fuera de foco. Me tuve que levantar y les dije,

—¿Por qué no lo comprueban al principio?

Pierdes parte de la película y la ves sin ganas. Y dices,

—Si tengo que pagar ocho euros y tengo que desplazarme, que luego que voy a tomar algo, que luego que esto, que lo otro, y encima tengo que decirles cómo tienen que proyectar la película, me quedo en mi casa.

Está clarísimo. Una vez fui a ver una película en el Cine Ideal y claramente sólo funcionaba el canal derecho. Sólo el derecho. Entonces me levanté y le dije,

—Sólo funciona el canal derecho.

Y el responsable del cine mira hacia arriba y me dice,

—Es cierto. Y es que el técnico de Dolby no ha venido.

—¿Cómo que es cierto? O sea, ¿que ya lo sabían? ¿Y por qué no avisan?

Es la política de si cuela, cuela. Y como esto, lamentablemente, cuela, éste es el problema. No hay discernimiento. La gente se refugia en su asiento y no quiere comprometerse ni con eso.

El proyccionista puede ser un chico de instituto sin entrenamiento...

Y además atiende a diez proyectores al mismo tiempo. Bueno, son este tipo de cosas que a mí me tienen muy soliviantado desde hace mucho tiempo.

Ahora estamos sufriendolo también en carne propia con nuestro corto, que lo estamos paseando por festivales.

¿Vas a hacer pruebas primero?

Sí, pero es lo que tú dices, si haces la prueba y no se puede cambiar nada, no te vale de nada la prueba. Nos ha tocado un festival en el que el proyector en vez de estar en el centro donde tiene que estar, estaba a un costado. Entonces toda la proyección estaba deformada y fuera de foco. Claro, evidentemente, si no es una proyección plana.

—Es así,

te contestan. Pues bueno. Todo el esfuerzo de que se veían bien, que se oía bien, en balde. Y así se ve todo. Y esa es la cultura imperante. Y luego está esto [*Indica la música del bar*]. Lo que se oye no es música. Yo no sé lo que es. Es un espanto.

Podríamos hablar de cualquiera de las otras películas.

De *Remando al viento*, también tengo un recuerdo muy bueno. También es una película en inglés con actores ingleses. Fue la primera película importante de Hugh Grant. La hizo con la que iba a ser su novia después, Liz Hurley. Ésa fue una experiencia muy, muy, muy interesante también. Allí también teníamos la historia de Lord Byron y Mary Shelley, y la época de la creación de Dr. Frankenstein, claro, allí era muy curioso, porque había claramente dos películas, la del director, Gonzalo Suárez, que, además de cineasta es un literato. Sus propios

guiones son piezas literarias maravillosas, y las lees por sí solas, son piezas literarias maravillosas. Es un gran escritor. Y un buen cineasta. Claro, las demás películas perdieron un poco la frescura de aquella, porque yo creo que no han tenido la producción adecuada. Son películas muy especiales, las de Gonzalo. Pero esa, daba la coincidencia de que podría ser una película muy potente y estaba la película del director que contaba una historia de escritores, y estaba la película del productor, que quería una película de género. Entonces, la opción era, ¿Qué película hacemos? ¿Qué película hago? ¿La del director o la del productor? Si hacía la del productor, tenía que llenarla de efectos especiales, porque era una película de terror. Yo opté por la del director, que era la que más me interesaba. Es un posicionamiento. Buscamos eso. Fue muy especial esa película, y nos gustó mucho. En aquella época yo estaba asociado con Goldstein.

Háblame de esto. Ya estáis "divorciados", ¿no?

Divorciados, pero no peleados. Con Daniel yo empecé. Siempre he pensado que este tipo de cosas no se pueden hacer solo, si uno quiere cambiar cosas y buscar, algo nuevo. Cuando me metí a trabajar en cine, no era solamente porque descubrí algo que me gustaba sino porque era algo que me gustaba pero que necesitaba también. Que había que hacer algo, por hacerlo de otra manera. Yo asistía a películas españolas y aquello no me sonaba bien. El doblaje, cuando era un sonido directo, era ininteligible, había

muchos problemas. Los efectos sala sonaban siempre igual.

¿Gracias al omnipresente artista *Foley*, Luis Castro?

Bueno, justamente, tuvimos que vencer la resistencia de Luis Castro a hacer otras cosas hasta tal punto que dejamos de utilizar a Luis Castro y hacer nosotros nuestros propios efectos.

Hacía unos efectos que sonaban como venidos de la radio.

Tenía un archivo y te decía,
—Toma, pon esto allí, toma, pon esto allí.
Traía unos rollitos magnéticos. Y luego hacía cosas allí, pero siempre son obvios. Era así. Claro, y sabía que todo eso no lo podía cambiar yo solo, ni muchísimo menos. Entonces Daniel y yo coincidimos en *El amor brujo*. Él iba a ser el responsable del sonido directo y a la siguiente película ya decidimos asociarnos y trabajar juntos. Empezamos a trabajar juntos y estuvimos diecinueve años trabajando juntos.

Compartistes varios premios, e hicisteis trabajos muy importantes juntos. ¿Cómo dividíais los trabajos?

No los dividimos. Un poco hicimos los dos todo. Y luego después la cosa se fue derivando a que cada uno hacía una película. Al final me fui yo más especializando en todo esto y él fue desviándose más

hacia la dirección de producción y allí se separó la colaboración. Digamos que nuestro objetivo también, además de trabajar juntos el sonido era crear proyectos. Creamos una productora. Fue cuando nos asociamos con José Luis Cuerda y fundamos la productora "Las producciones Escorpión" de la cual éramos socios nosotros. Ya no producimos más nada. Produjo sólo cuatro películas que son grandes éxitos y ya lo hemos dejado. Produjimos *Tesis*, *Abre los ojos*, *Los otros*, y *La lengua de las mariposas*. No está nada mal. Y hasta que un día dijimos pues hasta aquí llega nuestro camino juntos. Seguimos siendo amigos, él ahora dirige un estudio de mezclas y sonorización y yo creo que es el mejor estudio de España en este momento. Voy a hacer mis trabajos allí. Yo me he desviado de tener estudio. Yo ya no quiero tener un estudio. Es más un problema que otra cosa.

No quieres los quebraderos de cabeza que tiene Pelayo Gutiérrez, por ejemplo.

Pelayo empezó conmigo, y luego buscó su camino personal. Hemos tenido algunos vínculos, por decirlo de alguna manera.

Esto es importante, porque tú no tuviste así ningún mentor; tuviste que buscarte la vida.

Yo no tuve ningún maestro en esto. Yo no sabía nada de cine, no sabía nada del sonido en el cine. Sí sabía de sonido porque tenía una formación técnica y

además con la música tenía experiencia. Era el responsable del sonido de mis propios espectáculos, pero no tuve maestro. O sea que de alguna manera, primero solo y luego con Daniel, inventamos una forma de trabajar distinta.

Se dice que Gilles Orti3n trajo el buen sonido directo a Espa3a.

Hombre, Gilles ayud3 a mucho a esto, pero justamente porque hab3a m3s confianza en los t3cnicos franceses porque de alguna manera llevaban muchos m3s a3os, llevaban toda la vida haciendo eso, y creo que esto ayud3 mucho. Creo que lo que aport3 fue para su propio desarrollo personal, pero digamos que no contribuy3 mucho a cambio. No es que no formara escuela. Hay una persona que sigue siendo el heredero natural de Gilles que ahora sigue trabajando que es Antonio Rodr3guez "M3rmo." Digamos que M3rmo hered3 un poco los clientes y bueno sigue trabajando, pero s3lo se dedica al sonido directo, creo que ahora hace un poco de edici3n tambi3n. Pero Gilles, digamos, desarroll3 una carrera personal muy exitosa. De hecho, es el que m3s Goyas se llev3 nunca. Pero digamos a m3 no me ense3 nada Gilles. Es m3s. Hab3a cosas en las que no estaba demasiado de acuerdo, y en oras s3. Algunas veces ten3amos oportunidad de hablar pero el problema es que nunca coincidimos. Pero nos encontramos en algunos momentos. Digamos que s3 congeni3bamos en algunas ideas centrales que ten3an que ver m3s que nada con condiciones de trabajo, pero digamos que 3l no impuls3 lo otro, que

era el cambio tecnológico. Era bastante tradicional en lo tecnológico.

Seguía trabajando con su Nagra hasta las últimas consecuencias y nosotros en ese sentido fuimos más revolucionarios. En cuanto salieron herramientas más accesibles y por otro lado más útiles, las adoptamos en seguida.

Para muchos hemos sido personas non gratas. Porque claro, cuando te propones cambiar un estado de cosas, hay fuerzas que impiden que estos cambios se produzcan porque no les conviene por lo que sea. En aquella época tuvimos que luchar mucho contra un *status quo* muy conservador y muy arcaico de cómo se trabajaba. Con Daniel creamos nuevos métodos de trabajo, y había gente que lo aceptaba pero había otra gente que no lo aceptaba. Había muchos señores chapados a la antigua. El caso de Alfonso Pino es un caso intermedio. Es un señor que estuvo abierto a los cambios etc. pero que por ejemplo, él, como mezclador, decía que la mezcla era su territorio. Claro esto chocaba con aquel concepto de que te hablaba antes que hay un criterio establecido que desde el principio—y allí chocamos un poco con Alfonso primero porque a pesar de esto él quería imponer su criterio. Te doy un ejemplo técnico, y no es por sistema que lo hago pero como te decía antes, mi idea central, y por esto he hecho el tipo de películas que he hecho. Yo no he hecho películas de género básicamente. No he hecho *El orfanato*, ni he hecho *Rec* entre otras cosas —primero porque no me llamaron para hacerlas y segundo porque a mí no me gusta el cine de género. Digo, porque a mí me ha tocado dar clases y algunas

conferencias y tal, y la gente interesada en sonido está interesada en efectos especiales de sonido. Hay un aspecto muy parcial que tiene que ver las películas de género.

A mí eso no me gusta ni como espectador ni como técnico, porque me parece que esto es una utilización que busca lo que busca. Eso es una elección. No hay más que esto. Por eso digo que ha coincidido que no me llaman para estas películas, y coincide que a mí tampoco me gusta como género. Esto venía a cuento del ejemplo que te iba a dar. La utilización del Dolby Stereo, por ejemplo. El Dolby 5.1, ahora 7.1, etc. Yo siempre digo, las herramientas, los medios nos tienen que ayudar para la idea central que tenemos. Por ejemplo, a partir de la aparición del estéreo en el cine, mucha gente juega con el sonido de manera que lo que está a la derecha de la pantalla suene por el canal derecho y lo que está a la izquierda de la pantalla suene por el canal izquierdo. Esto a mí me parece falso. Me parece que no sólo es falso, sino que distrae porque nosotros no oímos así. No oímos con un oído tapado ni oímos de una forma, llamémosla muy entrecomilladamente, estereoscópica pero es uno oído con respecto a otro. La distancia, la profundidad, todo es la relación que se establece entre un oído y otro. Yo lo que intento es reproducir en las películas la escucha humana. Entonces, a partir de este discernimiento, mi batalla es siempre no quiero nada por derecha solamente ni nada por izquierda.

Claro las personas que trabajan con estas herramientas siempre dicen "si tenemos el estéreo, juguemos a eso." Podemos jugar a eso, pero juguemos en las películas que requieran eso, no en todas las películas. Eso no lo hacemos ni siquiera nosotros. Que una película que pedía más ese tipo de cosas. Entonces, mi criterio es nada por derecha solamente ni nada sólo por izquierda. Es estereoscopia, es ambiente, grabo en ese sentido. Claro, con Alfonso Pino, por ejemplo, con muchos otros nos pasaba que como ellos querían aportar su granito de arena, de repente hay un señor que va por la izquierda y una puerta, y suena a la izquierda. No es así. Me parece falso, y yo quiero que se oiga en toda la pantalla como si viniera de la izquierda, pero no la izquierda. Bueno, no hubo forma de convencerle nunca de eso, y en cada película se lo tenía que volver a repetir. ¿Por qué te tengo que decir esto cuando ya sabes esto?, ¿sabes? Entonces estaban agarrado a unos conceptos. Yo también estoy agarrado a mis conceptos, pero si soy el responsable quiero que sea así, entonces, esto, hasta que luego en las últimas películas que hice ya el mezclador era el que yo pedía, una persona con que yo tengo confianza y a la que yo puedo decir "esto va a ser así." Es básicamente eso. Claro que en aquella época, nosotros no elegíamos el mezclador sino que la productora elegía un estudio y el mezclador que estuviera libre e ese momento era el que nos tocaba. Después nos fueron permitiendo elegir, elegir estudio, elegir el técnico. Eso fue un proceso muy largo, muy, muy largo, hasta que tuvimos total independencia de criterio, entonces ya directamente no me decían dónde. ¿De dónde

venimos? Venimos de la prehistoria total, y lo que hemos tenido que hacer en los últimos años es inventarlo todo. Creo que se ha hecho un gran progreso, que técnicamente estamos a la altura de cualquier cinematografía, tenemos medios, esto también ayuda mucho. Hay mucha dispersión, hay otras cuestiones que tienen más que ver con otras cosas ajenas a lo específico de nuestra materia. Es que ahora hay sobreabundancia de personas que se dedican a eso. Por eso a los veteranos nos han ido desplazando. De hecho, hace bastante que no trabajo. Entre otras cuestiones porque no quiero trabajar de la manera que se trabaja ahora, no solamente por cuestiones económicas sino por cuestiones de tiempo. No te dan tiempo para las cosas.

¿No están bien presupuestadas las películas en cuanto al sonido?

O a lo mejor es porque ya ha llegado la hora en que yo ocupe otro sitio, otra profesión. Yo no me he retirado. El cine de género es lo que más se lleva ahora. A mí es un tipo de cine que no me interesa mucho. Hay una persona me parece un buen técnico, Marc Orts. Trabaja muy bien. Hace tiempo salió una entrevista que le hacían a él y a otros dos técnicos en la revista de la Academia donde hablaban de *Rec 2*, que es la primera película española que se hizo con 7.1. Y han llegado a decir una cosa con la que no estoy de acuerdo, y es que este tipo de sistemas lo que nos acercan es a la realidad. Yo no estoy de acuerdo con esto. No nos acercan a la realidad. Nos permite saltarnos la realidad.

Puede ser el sonido como parque de atracciones.

Eso no es la realidad. Es un tipo de espectáculo, de diversión. Pero que no me hablen de realidad. O sea, no. Realidad, no. El 3-D no es realidad. Hablamos de percepción humana. La percepción humana no es 3-D. Es otro tipo de 3-D, porque el cerebro elige la dimensión. Lo que tiene el oído que no tiene el micrófono y lo que tiene el ojo que no tiene la cámara 3-D es la elección. Yo si ahora me quedo colgado con este sonidito que está allí [*indica el hilo musical*] no puedo hablar contigo.

Pero hemos sabido hacerle caso omiso.

Hemos sabido eliminarlo en nuestro cerebro. Ésa es la capacidad que tiene nuestro cerebro. Eso no acerca a eso. Es todo lo contrario. Yo enfoco ahora en ti, y todo lo demás lo tengo fuera de foco. Pero inmediatamente miro al fondo y se pone en foco, cosa que no pasa en el 3-D. Entonces yo digo que nos intentando vender el espectáculo como percepción humana, y no es así. Es otra cosa. Es un espectáculo, va hacia nuestros sentidos, pero no hacia nuestro intelecto. A mí me sigue interesando el cine como experiencia intelectual, y no como experiencia sensorial. Por eso, sigo pensando que el cine es una experiencia intelectual.

¿Ha habido alguna película que te influyera mucho?

Yo no tengo ninguna película que fuera un descubrimiento con la que yo dijera "ah, esto se puede hacer," y a partir de esto me empezara a fijar más. Para mí siempre había sido un conjunto. Además, viniendo de Argentina era un choque también porque en Argentina todo el cine era en versión original subtitulada. Llego aquí para ver algo que me interesara, hasta que no aparecieron los Alphaville y los Renoir y todo eso o algún cine club que había en los colegios mayores, era muy difícil, o ir a Perpignan. Todo lo que era Argentina en cuanto a eso, en cuanto a avance cultural, por ejemplo *El último tango en París* yo no pude verlo en Argentina, la vi en Perpignan. En Buenos Aires nunca se llegó a estrenar.

Cuando llegaste a España, el cine argentino estaba en crisis.

A principios de los sesenta, hubo cine, pero luego prácticamente murió el cine argentino. Y luego revivió de una forma que me parece maravillosa. Para mí es ejemplar la forma en que resurgió el cine argentino.

De los directores argentinos, has trabajado con Aristarain.

Y una vez con Juan José Jusid, que es un director que me interesa menos, y también hice otra película con un director argentino, Juan Solanas, hijo de Pino Solanas. Pino Solanas es un director veterano que hizo *La hora de los hornos*, y su hijo que está aquí

en Francia hizo una película en Argentina, y fui yo allí—una película nada interesante. Y argentinos, ¿hay alguno más? Yo tengo allí muchas diferencias con mis colegas porque encuentro poca recepción ante estas ideas mías. La gente se interesa por lo suyo, por lo técnico, o por el último cacharro, Yo sigo diciendo, las herramientas son las herramientas. Es importante, pero no es lo más importante. Para mí, en mi trabajo, en todo lo que hago, es ¿qué historia estamos contando? ¿Qué queremos contar? ¿Cómo lo queremos contar? ¿Qué necesitamos para contarlo? Ése es mi proceso. Entonces, pocos directores y pocos productores lamentablemente me pueden contestar a esto. Son preguntas muy difíciles de contestar en algo tan intangible como es el sonido. Entonces, lo que yo busco es que tengan confianza en mí, básicamente, en que yo voy a intentar aportar lo mejor que tengo. Nunca le pregunto a un director o a un productor cómo ecualizar una toma . Eso es mío. Ni dónde tengo que poner el micrófono. Pero bueno, intento imponer mi criterio que me parece a mí que es el mejor para la historia de la película. Por ejemplo, hay una película que se quedó en el aire con el tema de los micrófonos inalámbricos. Algunos piensan que con cada avance tecnológico, siempre cada vez lo tengo que usar como panacea. Y los productores pensando que cada vez les iba a costar menos básicamente, y los ayudantes de dirección que se iba a cumplir un plano. Y a mí me da la sensación que los micrófonos inalámbricos no son esta panacea. Yo he decidido no usar micrófonos inalámbricos. Eso tiene que ver con lo que yo llamo la caligrafía del sonido. El micrófono inalámbrico no es controlable. Está pegado al

cuerpo, a la ropa de una persona y está allí pegado y yo no controlo nada. No controlo ni la forma en que se va a emitir el sonido. No lo puedo controlar. Entonces, si no lo puedo controlar, no me sirve. Me sirve para tener presencia y siempre en el mismo nivel, de la voz de una persona. Que a dos kilómetros, que a cien metros, que a un metro. Esto ha creado también un tipo de estética que a mí no me gusta. Ésta que se salta el plano sonoro. Esto es lo que estamos hablando. Yo aconsejo siempre no utilizar los inalámbricos por una cuestión de ortografía. O sea, inteligibilidad, caligrafía, calidad de sonido.

Pero es mucho más difícil usar bien la pértiga, ¿no?

La gente que trabaja conmigo de microfonista, lo primero que hacen es leerse el guion y aprendérselo. Trabajas con unos auriculares para saber que lo que yo le pido es lo que está oyendo él también. Son conceptos de trabajo, y si no puedes llegar con el micrófono y lo que necesitamos es más cercanía o *wildtrack* o doblaje, o posproducción o lo que sea, y no el inalámbrico. Hay otros recursos. Es porque a mí no me funciona. Tal vez si me llaman para hacer una serie de televisión evidentemente todo el mundo trabaja con micrófonos inalámbricos. Pero conozco a colegas que trabajan ya con equipos de doce pistas por ejemplo y en cada una de las pistas tienen un micrófono inalámbrico, claro, eso es para la posproducción. Todo el tiempo que no pierdas en rodaje luego lo multiplicas en la posproducción porque luego hay que elegir todo eso. En mis

películas no hay más de dos micrófonos. Yo como mucho uso dos micrófonos, dos perchas. Como mucho. No más. ¿Todas esas? Y con *wildtracks* y con doblaje. Tiene que ver con una cosa de imposición de "vale todo."

Usan *wildtracks* para los ambientes...

No para lo que es la voz. O sea, ésta es una elección mía y advierto antes de empezar, "no tengo micrófonos inalámbricos" no los llevo. Tengo equipo y tal, pero no los llevo en mi baúl. No uso los micrófonos inalámbricos. "Por esto, por esto, por esto, y por esto." Y porque además creo que un micrófono colgado en la posición adecuada suena mucho mejor que un inalámbrico. Aunque ha habido mucho avance en eso. Digamos, Daniel y yo fuimos los primeros en usar inalámbricos en este país con Gilles y tal, pero luego los fui desechando. Porque o bien había problemas de interferencias, o bien otras cosas. Además es un engorro para los actores y tal. Bueno ya están acostumbrados. Yo me acuerdo de la época en que tenía que poner micrófonos inalámbricos, claro, tenía un plano enorme, no podía entrar con la pértiga, pero tenía que ser *wildtrack*. No me permitían doblar. Tenía que valer el cien por cien del sonido directo. Por suerte fui imponiendo un criterio. Ha costado mucho, pero yo me siento muy satisfecho. En *Abre los ojos*, a lo mejor en aquella época todavía usaba el micrófono inalámbrico. En *El bola* yo solamente participé en la supervisión de la posproducción. Allí estuvo más Daniel. Yo estuve ayudando un poco en la supervisión, pero no la considero una película mía. Figura en mi currículum

porque participé en ella, pero no la considero mía. Ni *El tiempo de la felicidad* tampoco. Es una película muy sensibiliza y tal. Ésa la hizo Daniel. Las otras sí.

¿Hay otras películas de las que te sientas especialmente orgulloso, aunque no estuvieran nominadas al Goya?

El mal ajeno. Yo le hice el sonido y también coproduje esa película. Es un corto.

La verdad es que no me siento afectado de que no haya sido nominado algo. Bueno ésta, por ejemplo, no fue nominada al sonido, *Nadie conoce a nadie*, de Mateo Gil. Ahí hicimos un trabajo intenso, pero no nos nominaron para nada esa película.

Yo estoy contento. No me siento ofendido con nada. Está lo que tiene que estar.

¿Algo más que quieres decir sobre tu filosofía del sonido?

Yo he estado vinculado también a lo académico porque mi compañera ahora acaba de terminar su tesis doctoral. Es guionista también, y estoy muy metido en el mundo académico a través de ella y me resulta curioso siempre indagar sobre cómo se enseña. El mundo académico, por lo menos lo que yo conozco, es muy conservador, poco dado a la innovación y este tipo de cosas. Las experiencias que he tenido yo, docentes, han sido interesantes. Yo fui profesor de la ECAM justamente por querer intentar a hacer un tipo de enseñanza más

dinámica, más acorde con los tiempos, pero no estaban de acuerdo con eso, y nos tuvimos que marchar. Y bueno, trabajar en un futuro en la docencia es una cosa que no descarto.

A ver si vienes a Purdue a dar un seminario.

Por mí encantado. Si tengo que hablar de algo, es de la narrativa. Del lenguaje cinematográfico. Y lo demás, lo que me importa es qué contamos y cómo lo contamos. Ésta es mi batalla diaria porque no hay una cultura de eso. Aquí es tremendo pero no hay una cultura incluso entre los propios cineastas. Tengo un proyecto para la Academia—y soy parte de la junta directiva de la Academia—es que desde la Academia se impulse un conocimiento mayor de lo que significa la cultura y el lenguaje cinematográfico. Que por lo menos que de la Academia surgiera que en todas sus acciones emita el mensaje que todo lo que hacemos es audiovisual. Vamos a ver, hay un premio que me tiene loco. El premio del círculo de escritores cinematográficos. Es un premio que dan todos los años. Dan premio a todas las categorías incluidos maquillaje y decoración, y no dan un premio al sonido. El Círculo de Escritores Cinematográficos. No se entiende esto. Hay muchos festivales donde premian director, interpretación, guión y tal, fotografía y música. Y no hay sonido.

Allí está el problema de la banda sonora. Se piensa que sólo es música.

Yo siempre digo que "banda sonora" lo hemos tomado del cine norteamericano que en los años cincuenta publicaba discos de la música extradiegética, pero decía "musical excerpts from the original soundtrack of the movie" tal y tal. O sea, música extraída de la banda sonora de la película. Es eso. Y aquí vas a la FNAC a la sección de música y pone "bandas sonoras" y es sólo la música. Yo creo que esto de intentar convencer de que la banda sonora es todo va a ayudar a entender todo lo demás. Ya el término "banda sonora" quedó obsoleto, porque ya no hay una banda sonora. A partir de la digitalización, no existe. Antes se llamaba "banda" porque era el "track" que iba al costado de la imagen de la película. Ahora no es una banda sonora. A partir de la digitalización son *bytes*. Existe el sonido. No hay banda sonora ni banda visual. Entonces, quiero trabajar sobre este tema. Quiero darle vueltas a este tema. Quisiera hacer una contribución pedagógica para entender el lenguaje cinematográfico en su conjunto porque los propios cineastas no saben, no conocen en profundidad las posibilidades que tienen con esa herramienta. Pocos directores la saben aprovechar. Cuando viene un director y me dice,

—Mira Ricardo, para mí el sonido es muy importante—yo empiezo a temblar.

Lo que le contesto es,

—Para mí también es muy importante.

Pero no es que sea importante; es fundamental. Si me estás diciendo esto, que ya lo estás tomando con reserva, o que te digan,

—El sonido es tuyo—empezamos mal. Les contesto,

—El sonido no es mío. El sonido es de tu película, de tu historia, y tú me tienes que decir qué quieres de mí. Si quieres, me hago cargo, pero tiene que venir de ti lo que quieres contar.

A mí no me disgusta que me pongan en el rol de narrador también con el sonido. No tengo ningún problema, lo hago. Y lo hago lo más honestamente que puedo. Por eso, y mi forma de narrar no es derecha a izquierda. Es narración es la forma de narrar.

¿Tienes un guión debajo del brazo?

Tengo dos. El corto lo dirigimos, lo escribimos, lo producimos juntos, con mi compañera, Laura Pousa. She llama *Meine liebe*. Estamos yendo a festivales. Ya nos han dado un par de premios, Lo puedes ver por internet.

Hace algunos años nos planteamos a dónde íbamos, porque hay dos escuelas, había la escuela norteamericana, y la escuela francesa. Son dos conceptos para mí bastante distintos. De hecho, en Francia crearon escuela con el sonido. Ha habido mucho pensamiento alrededor del sonido, por ejemplo Bresson es una especie de faro en ese sentido. Yo de alguna manera lo que adopté fue la escuela francesa pero digamos sin dejar de observar lo bueno de la escuela americana, sobre todo lo que se refiere a la inteligibilidad de los diálogos. El sonido de la *nouvelle vague* si que era un poco desesperante en este sentido, pero han ido

mejorando mucho. Yo lo que tomo del sentido americano es en cuanto a la inteligibilidad de los diálogos. No hay película norteamericana donde no entiendas los diálogos. Siempre se entienden. De allí tome, el hecho de que no necesariamente todo tiene que ser sonido directo. Mucha gente me viene y me dice,

—Yo quiero una película que suene como las norteamericanas.

—¿Y cómo suenan las películas norteamericanas? Dame medios para que suene como las películas norteamericanas.

Pero si hay algo que admiro de las películas norteamericanas de las series ahora es eso, justamente, que el diálogo es lo que manda y alrededor de esto todo lo demás. Ahora estoy viendo una serie que nos tiene emocionadísimo que es *tremaine*? Es una historia en New Orleans a partir de Katrina. Maravilloso. Una historia sobre músicos. Todo tan bien tratado, tan bien grabado. Músicos en directo, actores que son músicos, es una maravilla. Si me dicen “qué quieres hacer?” pues esto. Esa serie, porque se junta todo lo que me gusta, las buenas historias, la buena música, el buen sonido, buenos actores. Son los mismos productores de *The Wire*, y muchos de los actores que vienen de *The Wire*, otra serie para mí modélica. Las tendencias sonoras actuales. A partir de la erupción de los *sub-woofer*, o sea, los productores de graves, todo es grave. Y es un tipo de sonido muy contaminante. Sumamente contaminante, provoca mucha fatiga sin que te des cuenta y te distrae. Claro, volvemos a lo de antes. Si buscas reacciones sensoriales el *sub-woofer* es una herramienta efficacísima. Pero no

intentes que el espectador se involucre intelectualmente con lo que estés contando. Porque son sobreutilizaciones de herramientas que lo que producen es el efecto contrario muchas veces de lo que se busca. Es lo mismo que te contaba de izquierda a derecha. O sea, la pantalla es plana, por ahora. Y las pantallas envolventes, como mucho llegan a 180 grados. No ha pantallas envolventes porque la vista no abarca eso. El sonido sí que puede abarcar eso. Pero aquí lo que vemos llega hasta aquí [*indica los lados*]. Pero no es la misma percepción que tengo mirando al frente. Mientras la información visual siga viniendo del frente, la información sonora también tiene que venir del frente. Todo lo que suene por atrás es una distracción que a la larga afecta la narración.

Si ves *Parque jurásico*, seguramente te va a gustar si un dinosaurio que viene por detrás haga gran estruendo.

Sí, pero puede ser un dinosaurio, puede ser el de atrás que tose. Pero esto de izquierda/derecha que yo te decía que no. En imagen hay plano y contraplano. ¿Cómo haces plano/contraplano en sonido? No hay plano/contraplano del sonido. No puedes hacerlo. Rompes la unidad. Yo he visto barbaridades como que el señor que sale por la izquierda se oye la puerta en off por la izquierda sin que la veamos, contraplano, se va otro señor y se va por la derecha. En fin, un disparate, pero creo que ya te he hablado bastante.

¿Hay algo más que quieras contar?

No, creo que ya está todo. ¡Mucha suerte con el proyecto!

Para más información sobre Ricardo Steinberg, consulte la Internet Movie Data Base (IMDB):

http://www.imdb.com/name/nm0825367/?ref=fn_al_nm_1

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

Hart, Patricia, "Una entrevista con Ricardo Steinberg en 2011" (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