

Una entrevista con Sergio Bürmann en Madrid, mayo, 2011

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

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

ABSTRACTO:

En esta entrevista de 2011, Bürman habla de su familia, uno de los famosos clans del cine español, junto con los Bardem, los Gutiérrez Caba, los Berenguer, y otros. Habla de su larga colaboración con Ricardo Steinberg y Daniel Goldstein, y de su trayectoria hasta técnico de sonido. Comenta los pioneros como Gilles Ortion, y describe la importancia de los buenos instintos en los microfonistas. Cuenta anécdotas sobre los directores Alejandro Amenábar, Álex de la Iglesia, Acheró Mañas, Daniel Monzón, Chumilla Carbajosa, Gonzalo Suárez, Emilio Aragón, Manuel Iborra, Alfonso Albacete, Miguel Bardem, David Menkes, Bigas Luna, José Luis Cuerda, Agustín Díaz, Rodrigo Cortés, Woody Allen, Yanes, Chus Gutiérrez, Miguel Albaladejo, Pedro Almodóvar, Carlos Saura, Mario Camus y Manuel Gómez Pereira. Bürmann también narra

simpáticas historias sobre actores Javier Cámara, María Pujalte, Kitty Mánver, Lluís Homar, Carmen Machi, Fernando Tejero, Emilio Gutiérrez Caba, Nicole Kidman, Tom Cruise, Lina Morgan, Juanjo Puigcorbé, Carmen Maura, José Coronado, Silvia Abascal, Viggo Mortensen, Victoria Abril, Luis Tosar, Javier Bardem, Xabier Elorriaga, Juan Echanove, Blanca Portillo, Penélope Cruz, Willy Toledo, Daniel Sánchez Arévalo y Alberto San Juan Este proyecto fue subvencionado por la Purdue University, y está dedicado a Antonio Illán y Leopoldo "Polo" González Aledo.

PREGUNTA: ¿Cómo empezaste en el mundo del sonido?

RESPUESTA: ¿Cómo caí en el mundo del sonido? Mira, en mi familia, todos se han dedicado a hacer cine, desde mi abuelo que empezó aquí precisamente al lado, donde había unos estudios muy grandes. Mi abuelo se dedicaba a decoración, mi padre también, mi tío hacía fotografía, mi hermano también hace fotografía, y yo caí en el sonido un poco porque como al final siempre terminábamos haciendo cine toda la familia, por tradición o lo que sea, pues yo me metí en el sonido. Yo la primera película que hice, la hice de

ayudante de dirección. Me dijo mi padre, mira, que la primera película que hagas, que sea de meritorio de dirección y así ves todo lo que hay y lo que más te guste, pues luego puedes hacerlo. Entonces vi que me gustaba el sonido. En ese momento no se hacía, no se le daba la importancia de ahora y bueno, era lo que más me llamó la atención.

La primera película, ¿donde hiciste de meritorio de dirección?

Esa fue *Remando al viento*. Empecé entrando por la puerta grande. Creo que eso fue en el '88 y al año siguiente hice ya una serie que se llamaba *Brigada central* de meritorio de sonido, y allí empecé, y después entonces hice un montón de pelis. Estuve un montón de tiempo con los que hicieron *Remando al viento*. Allí los conocí.

¿Ricardo Steinberg y Daniel Goldstein?

Sí. Me interesaba ya esto. Allí contacté con ellos, y con ellos hice muchísimas películas, muchas. Muchas de microfonista de ellos, de ayudante de ellos. No sé, haría treinta

películas, o cuarenta, no sé, un montón de películas.

Hablan muy bien de ti, dicen que tienes unos instintos casi sobrehumanos para anticipar los movimientos, aun cuando los actores improvisan...

Para ser microfonista, hay que tener instintos. Sí. Tienes que saber cuándo van a decir la frase, cuándo se van a mover. Sí. En esto yo era bueno.

¿Sigues haciendo de microfonista?

No, ahora trabajo de técnico. De la primera película que hice yo de técnico pues, la primera, primera, no me acuerdo, pero la primera importante que hice de técnico fue *El Bola*. Ya había hecho un par de ellas, pero la primera que tuvo así un poco de repercusión y que fuera mejor película y tal fue *El Bola*, que no sé en qué año sería.

¿Presentaba retos especiales? Trabajabas con niños...

Sí, era complicada la película, sobre todo por los niños. Los niños no vocalizan. Los españoles no vocalizamos. Llevamos mal esto, y yo el primero. Con los niños sí era para quedarse acojonado. Pero bueno, salió bien y la película fue buena. Tuve suerte. Ahora trabajo siempre con el mismo microfonista. Para el técnico de sonido, encontrar al microfonista es una cosa ya como una unión, un matrimonio. Yo con Daniel y Ricardo trabajé como diez años, un montón de años. Hice un montón de películas con ellos. Luego ya cuando me hice técnico, encontrar microfonista ya me costó dos o tres pelis, y ya encontré a uno y con ése sigo: Óscar Segovia. Hace dos o tres películas un día hablando dijimos, "¿cuántas películas hemos hecho juntos?" Las contamos y llevamos como 30 películas. Un montón.

Va bien el matrimonio.

Sí.

¿Le enseñaste?

No, que va. El ya sabía. Él había sido microfonista de otra gente mucho tiempo. Cuando hizo la primera película conmigo no

era la primera película que hacía. Él había hecho de microfonista en un montón de películas. Entonces yo di el salto y él siguió de microfonista porque no le interesaba ser técnico, y estoy con él.

Háblame de la evolución del sonido directo en España.

En las primeras películas que hice de microfonista con Daniel y Ricardo y otra gente y tal, el sonido no tenía mucha importancia. De hecho, en muchas películas se hacía sonido de referencia, para cogerlo y luego para que los actores supieran doblarlo. Y pues estabas allí para coger el sonido de referencia, y nada más. De éstas hice bastantes. Luego ya empieza la evolución. Claro, los directores cambian, se empiezan a dar cuenta de que el sonido directo es necesario. Los actores empiezan otra vez a pensar en el sonido, en los ruidos cuando hablan. Claro, en las primeras películas que hice, ibas a rodar donde fuera. Ahora ya tú vas a localizar y puedes decir "aquí no conviene" y tal. Y a veces te hacen caso, y otras veces no. Ya depende. Cada vez te hace más caso por la cuenta que estás allí. Ya muchos directores no quieren doblar

nada. Nada. Se horrorizan. Entonces, claro, ya han tenido que darse cuenta. Ya se tiene en cuenta el sonido en el rodaje. Antes a un director de fotografía , ni se te ocurría decirle nada. Te decía "mira tengo una sombra allí," y tenías que amoldarte a lo que había. Y ahora, sin embargo, nos amoldamos todos a lo que hay.

O sea, a veces también los directores de fotografía tienen que echarle una mano, tienen que colaborar y tal. Antes es que era como impensable.

¿Y conseguir silencio en un rodaje?

Bueno, siempre ha habido un respeto hacia los actores cuando actúan y tal aprenden a no hacer ruido. En ese sentido no es por el sonido sino por respeto.

Hablemos de micrófonos ¿Los micrófonos Steinheiser?

Estos llevan un montón de años. Siempre estaban allí. Tengo dos, pero no los uso. No me gustan. Hay condiciones en que los traes más y tal, allí están bien, pero es un micrófono duro. A mí no me gustan. Me

suenan un poco metálicos, duros. No me gustan. Yo siempre utilizo otros, pero vamos,

**Luego hay otros, por ejemplo
Por ejemplo, los Neumann
KM140, que utilizaba tanto el
maestro Gilles Ortion que
algunos como Dani Fontrodona
y Urko Garai los llaman
jocosamente el "saint Ortion."
Por cierto, Háblame de Gilles
Ortion.**

Nunca trabajé con él, pero sí lo conocí, era buena gente el tío. Muy simpático y muy buen técnico. En esa época yo trabajaba con Daniel y Ricardo, y Gilles y ellos se repartían las películas buenas en esa época. En ese momento, estaban de moda. Lo que pasa es que Gilles tenía algo que además de ser muy buen técnico como lo eran Ricardo y Daniel. El tío tenía mucho carisma y sabía un montón. Había sido muchos años microfonista. Entonces de rodajes sabía mucho más. Tenía mucha mano izquierda con directores, era un tío muy hábil. Muy exigente, muy hábil, pero cuando tenía que cortar una toma lo hacía con gracia. Y cuando se cabreaba, se cabreaba también

con gracia. Era un tío muy considerado, muy bueno.

¿Tenía discípulos?

Sí, el Mármol. Antonio Rodríguez, "Mármol." Claro, Mármol es de mi quinta. Él era microfonista con Gilles, y ahora es microfonista con Daniel y Ricardo. Un poco éramos paralelos. Cuando él dio el salto, yo también lo di, coincidimos menos. Siempre vamos paralelos el Mármol y yo. Y Carlos Bonmati. Bonmati tiene mi edad, o quizá sea un poco más joven, pero Bonmati fue auxiliar de Mármol. Entonces tardó un poco más. De hecho cuando Mármol dio el salto a microfonista Bonmatí se quedó y pasó a microfonista de Gilles. De la última época antes de que muriera. Heredó todo el equipo de Gilles. De hecho, recogió su último Goya que le dieron a Gilles. No sé cuántos le dieron a Gilles, siete u ocho. Una burrada.

Tú también tienes muchos. La última era para *Celda 211*, que se las traía.

Lo peor de esa película fue la acústica del sitio porque sonaba mal. Era una antigua

cárcel que estaba cerrada. Tenía el techo muy alto, de hormigón. Sonaba fatal. Era un sitio de acústica terrible. De hecho, de aquí a veinte metros hablabas con alguien y no entendías por la reverb que había.

Entonces, ¿qué hacías?

Allí, gracias al director, que le interesaba, el operador que se enrollaba y tal porque estuvimos por el techo. Hicieron ellos muchas acomodaciones por no verlo. Cuando se veía lo quitábamos y tal, pero allí yo creo que había una colaboración de todo el mundo y había una dirección que también la fomentaba a ello, y tal. La verdad que en esa película sí que era buena. Cuando te dan los premios siempre estás nervioso y lo agradeces y tal, pero en el fondo el del sonido es para todos. Hay algunas películas en las que tú puedes hacer más que en otras películas, pero en esas películas si tú no tienes la colaboración del ayudante de dirección cien por cien o del operador, vas de culo.

Si algo va mal, ¿Te atreves a cortar un plano?

De lo que se trata es de no llegar a eso. De tal prepararlo, de plantear los problemas antes para que no llegue el momento de que no vale. Si no vale, tienes que avisarlo. Tienes que decirles, "aquí no puede ser." Ahora mismo, por ejemplo, localizar una película hay un par de decorados que no valen. "No, es que tiene que ser esto." Tú avisas, y luego al final acaban diciendo por sentido común, "pues es verdad." Y bueno si no pueden porque no hay opción porque tiene que ser ese sitio en concreto—porque en fin, la cárcel tenía que ser ésa, no había otra— pues tienes que hacerlo lo mejor que puedas. Esa película fue fácil la colaboración porque todos formamos un equipo, sobre todo el director, Daniel Monzón. Es un tío muy normal, le cuentas las cosas y es un tío muy inteligente, muy sensible. Entonces cuando tienes al director de tu parte, todo va perfecto. Si tú tienes al director de tu parte, el ayudante de dirección está de tu parte. El operador también. El vestuario, y tal. Era una película todos a uno. En el fondo, éramos un motín todos.

Dicen que el buen sonido directo es la columna vertebral del sonido final. ¿Por qué?

Bueno porque partes de allí. A partir del sonido directo empiezas a poner cosas. Entonces, es muy diferente poner cosas, añadir cosas que para al sonido que no empezar a poner cosas para tapar los defectos. Si tienes un buen sonido directo, puedes hacer con ello lo que quieras. Puedes alejarlo, puedes traerlo, puedes darle menos, más, puedes jugar con él. Sin embargo, cuando tienes un mal sonido directo por condiciones o por lo que sea, la gente en posproducción ya en vez de crear, empieza a poner parches. Entonces eso le pasa a una persona como puede ser el mismo Polo Aledo, que era de lo mejorcito que ha habido aquí, o el mejor. Tú tienes a este señor sólo destinado para parchear. ¿Para parchear o para crear? Ésa es un poco la diferencia. Cuando tienes un buen sonido directo, puedes jugar con la mezcla. Si no, la mezcla se convierte en "a ver cómo salvamos eso. ¿Cómo disimulamos ese ruido? A ver cómo parcheamos, cómo solucionamos esto."

Entonces, ¿crees que el director sabe qué has contribuido o sólo es el montador el que lo sabe?

Depende del director. Hay directores que el sonido lo aprecian más o menos, otros que no. O sea, quieren que los diálogos se oigan, que estén claros y tal, pero yo creo que en el rodaje lo que aprecian es básicamente que no des mucho la tabarra. Así te lo digo de claro. Entonces por eso hay que preparar muy bien la peli, hay que intentar llevar bien todo...y luego hay que intentar solucionar los problemas pasando lo más desapercibido posible. Un rodaje va muy rápido. No puedes andar parando y parando y parando. A no ser que sea algo muy, muy, muy imperante que no valga, ¿no? Tienes que llegar a hacerlo rápido, a no molestar, pero como todo el mundo. Un director de fotografía, tal y como están las películas ahora mismo, que hay que hacerlas rápidas, pues tiene que iluminar y lo quiere lo más bonito, y tal, pero dentro de unos tiempos. Igual que el director, que tiene que hacer la mejor película pero está comprometido a hacerla en siete semanas. Pues tú también tienes limitacione. Estás comprometido a la película que estás haciendo. Tú no puedes estar quitándole al director media hora todos los días del tiempo que dedica a sus actores, o a las exigencias de la luz, en fin. Es en un

rodaje, el tiempo es lo que más lo valoran muchas veces. Quieren que hagas tus cosas sin dar la lata. Sin embargo, a mí me ha pasado con directores que a una semana, me dicen "joer, estoy un poco asustao porque no me dices nada. Si hay algú del sonido está pasando de todo, que le importa un huevo. Luego me voy a encontrar con un marrón." Porque claro, en lo que es el rodaje, no escuchan. Escuchan un sonido de referencia y luego están a otra. El director tiene tantas cosas en la cabeza que no puede estar pendiente de escuchar, como tampoco ve mucho hacia la luz porque porque lo ve en un monitor pequeñajo. Ellos se fían de lo que tú hagas. Para eso te llaman. Entonces a mí alguna vez me dicen, "joer, no me dices nada, si de verdad si hay algo malo, dilo, y corto la toma." Y les aseguro, "no te preocupes que está bien." Ellos quieren que tú estés en lo que estás. Entonces para ti es un halago que me digan esto. Estoy haciéndolo bien si ni se han enterado de que he llegado, vamos.

Entonces, ¿es bueno ser invisible en el rodaje?

Es que cuando tú eres visible es que algo va mal. Por lo menos ésa es mi teoría. O sea, hablar, hablarías, pero tienes que hacer lo imposible por no dar la nota. Habrá gente que lo haga, no lo dudo. Alguno habrá. Pero yo prefiero ser invisible porque hay que hacer las cosas y ya está. Vamos a ver, cuando yo no me levanto de mi silla, cuando yo estoy tranquilo y tal, es que va todo perfecto. Mi microfonista cuando me ve de pie sabe que algo malo pasa. Pero bueno, hay que ser invisible.

¿Los actores te hacen caso?

Bueno, unos sí y otros no, pero por lo general sí. Eso lo hace la experiencia. Yo creo que en las escuelas no lo enseñan. Creo, eh. O sea que en esas escuelas que están de moda, Cristina Rota y tal, no lo sé. Igual me equivoco, o igual no lo sé porque no he estado. Y también hablo por hablar. Pero lo que sí noto es que cuando llegan los chicos jóvenes de nuevas generaciones, mira, la técnica no te la enseñan; la técnica te la da el estar allí. Y a lo mejor sí te la enseñan, pero llegas a un rodaje y tienes que aplicarlo en seguida. Ya con la gente que lleva un montón de pelis, aprenden a usar bien la

cámara, y jamás en la vida cierran una puerta cuando están hablando, o jamás dejan un vaso para puntuar un diálogo. No, no no, ellos siempre se buscan su hueco para hacer el ruido. Pero bueno, eso se aprende. Lo que pasa es que cuando te toca a uno que no lo sabe, pues se lo dices, se lo repites, y ya está. Lo persigues y le das el coñazo un ratito y acaban cogiéndolo. Y si no entienden que es para su bien, se lo dices. No pasa nada. Y si siguen haciéndolo, les dices, "pues peor para ti, porque luego tendrás que doblar esa frase. Igual te gusta doblar, pero no sé. Tú mismo." Claro, hay que decírselo con buen rollo, pero hay que decírselo. Tienes que hacerles entender que no es para ti el sonido. El sonido es para la película lo que estás haciendo, lo que están haciendo. Que no me lo llevo el sonido a casa para mí. Muchas veces les he explicado a un director que esto rollo no me lo llevo a casa; es para posproducción. El sonido se lo doy, no me lo quedo yo. Es para la peli. Es para lo que me pagáis. Pero hay veces que bueno, tienes que explicarlo, pero hay que explicarlo. En eso Gilles Ortion era muy inteligente. Se lo explicaba de una manera salvajemente divertida, pero estaba más claro que el agua.

¿Algún ejemplo?

Bueno, no se pueden contar, pero había alguna anécdota así salvaje. Hablando con actores o directores, con quien fuera. Porque Gilles no tenía pelos en la lengua ni se cortaba un pelo. Y como Gilles era un tío hiper-conocido, o sea tenerle a Gilles Ortion allí en un rodaje tenía mucho peso. Quiero decir que si Gilles Ortion decía que esto no va, y se lo dice a un actor en la cara, pues es que posiblemente él era mucho mejor técnico de sonido él, que actor el otro como actor. Si el actor era un poco inteligente le hace caso. Aunque hay veces que los actores te plantean cosas. Si te lo plantea uno que no es nadie, bueno, tal vez no. Pero si te plantea algo Bardem dices, "jo, a lo mejor tiene razón."

Pues, no me convenció mucho el "susurround" en "Biutiful." Me encanta la peli, pero el sonido de algunos de los diálogos me puso de malísimo humor.

Y ese técnico era muy bueno. Pero bueno, eso ya es algo que está un poco de moda, el

susurrar ahora. Empezó, desapareció y ahora vuelve. Hay una escuela donde le dicen ahora "susurra".

A mí esto me saca de quicio.

Y a mí no te digo. No es que no me guste. Es que me pone malo. Pero los rodajes con los actores ingleses y es una especie de placer, porque yo no sé que tiene ese idioma, pero cómo lo proyectan que es para decir "joder, tíos" es que toda la vida voy sufriendo por allí, tirando para arriba para arriba, para arriba, y ahora me doy cuenta de que estos tíos con la voz pues te tienes que ir hasta sobrado. Bueno, hay actores y actores, y papeles y tal. A mí no me importa que susurren, pero si las condiciones son buenas. Hay que saber también cuándo pueden. O sea, en un bar como estamos ahora como empiecen a susurrar es que desaparece, o sea pero bueno, si estás en un plató o un sitio tranquilo y tal, y susurran, bueno, pues que susurren, pero hay que saber cuándo se puede. Los problemas son cuando no. Si tú te vas por la calle en Barcelona susurrando, pues vas jodido porque no se te entiende. No se te oye. Está como empastado. Bueno, alguna vez me ha pasado esto, y lo he

comentado con el director. Normalmente siempre he tenido suerte, o se lo he planteado bien. Nunca he tenido una cosa de decirle, "oye, tío eso no," y que me diga, "no, esto tiene que ser así." Si tenemos que hablarlo, vale. Porque no hay peor cosa en una película que se diga que yo he hecho algo malo.

Detesto el "susurround." Si todo el público está preguntando , ¿qué ha dicho? pierdes media película.

Te tendrían que devolver la mitad de la entrada. Bueno, pero la proyección es otra pelea. Hay veces que tú vas, mezclas la película, la oyes perfectamente, y vas al cine y dices, "joer, qué horror." Ésa es otra pelea. Todo el mundo va a estas salas nuevas, pequeñas. Por lo menos son equipos nuevos y tal. Y luego en el cine te ponen cosas que son Dolby y otras cosas como anuncios que están en mono. Eso pasa más todavía en la tele. En la tele pasa más que la última cosa que han puesto es el Telediario que va a mono y luego te ponen la película y va en Dolby, y saltas en el sillón porque el tío no ha dado al botón de cambiarlo.

Tú has hecho televisión.

He hecho de todo. La última cosa que hemos hecho ha sido *Crematorium*. Tiene algo que ver con un crematorio pero en realidad la serie esa trata de la realidad de lo que está pasando en el mundo político y tal. Es un poco el caso Gürtel y tal. De hecho, íbamos grabándola y al día siguiente de grabar una secuencia miramos la prensa y nuestros guionistas habían escrito no sé qué de un concejal, las basuras, el dinero, los empresarios de Comisiones. Y yo digo, "joer, esto es lo que grabábamos ayer". Lo mismo. La serie ésta está buena.

¿Y Los quién?

Es algo que estamos grabando ahora, que es una sitcom. Con su público en directo y bueno, claro, para nosotros es un poco aburrido. En el mundo de la tele, el sonido con que se escuche, van felices. Vas super rápido. Si en una película haces cuatro páginas al día de diálogos, o cinco o seis, dependiendo de cuán complejo es, pues en la tele haces veinte páginas. Entonces tienes que sacarlo a vuelo y bueno, se tiene que oír.

Entonces, con que se oiga, están felices. Se graba la risa en directo.

¿Tienen que indicarles con un cartel cuándo deben reírse?

Qué va. Están super predispuestos a reírse. Cuando empecé a hacer esto me dije "joer, y ¿cuándo se ríen ellos?" porque se ríen todos a bloque. Bueno, hay un animador, un tío que los va conduciendo y tal, pero ellos, ya cuando se sientan allí están felices, vienen gratis. Es así como que en vez de irse al parque van al teatro. Es un poco un teatro porque hay unas gradas y unos decorados en frente y es como ir al teatro. Estás allí cinco horas viendo teatro. Y a los actores les hace ilusión verlos y yo qué sé, y los del público están muy predispuestos a reírse. Se graban en directo las risas. A veces se refuerzan, o hay veces que las intentan quitar. Lo que pasa es que a veces es complicado porque están encima del diálogo y tal. A veces las quitan cuando el director considera que no, "está la grabación hasta aquí, porque hay otra frase," En el sitio que ahora estamos haciendo *Los quién*, allí hicieron *Siete vidas* en su momento, con Javier Cámara, María Pujalte, Kitty Mánver. Estos saben latín.

Estos jamás harán un ruido encima de una frase, y si hacen un ruido le miras y te dicen, "ya me he dado cuenta." Están super conscientes. Entonces es un placer trabajar con ellos. También hay unos niños que son más patosos, bueno, que no controlan. De repente les tienes que decir, "oye, ten cuidado," "Sí, vale, vale, perdona" y tal. Hago series cuando me llaman, bueno, es un poco lo que hay ahora. Todo el mundo hace tele, así que estamos allí metidos ahora hasta que pase un poco la crisis. Y por lo menos estás haciendo algo diferente. Por ejemplo, yo nunca había grabado con público, ni en directo. Y coño, es diferente. Me da un poco de subidón. Cuando he hecho otras series tenía que grabar y grabar y grabar y entonces es como una película pero mal hecha, rápida. Y como que todo vale. Y te da un poco de presión. Pero esto de hacerlo en directo coño, es un poco reto. Y haces treinta páginas o cuarenta páginas en seis horas. Te vas muy rápido, pero se ensaya mucho, siempre se hace un ensayo general que se graba, y cuando se hace con público no puedes fallar. Yo estoy acostumbrado a una película en que puedes decir "Eh, momento, para!" Entonces, corto, digo "me he equivocado, ¿podemos hacer

otra toma?”, y entonces se hace otra toma, por lo general. Tampoco estás todo el día igual, pero aquí nada. Tiene que salir bien. Y bueno, el nivel de exigencia es salvaje, pero hay que hacerlo. Se tiene que oír y se tiene que ver en directo. Entonces tiene su morbo. Es diferente. Tal vez es mejor hacer una serie. Esta tiene su gracia.

El caso de 23: F fue curioso, ¿no?

Primero hicieron una tivimuvi, y al año siguiente se hizo la película. Había una que estaba muy bien donde Lluís Homar hacía del rey, estaba también Gutiérrez Caba, y luego se hizo la película, y nada que ver. Era otra productora, pero bien. Estaba bien, pero luego no funcionó mucho, igual la gente está saturada del 23-F. Rodamos en el Congreso y tal. El sonido, bien. Bueno, hay un par de frases habladas que a mí me ponen malo, que decidieron cambiar una voz después de que se estrenó, y no me gustó la voz, pero el resto está bien...

Háblame de *Pajaritos de papel* de Emilio Aragón.

Tenía sus retos, pero el niño era como un viejecito. El niño ya sabía tela. Lo digo con cariño. Pero el niño ya había hecho su par de pelis. El niño sabía más que algunos adultos. Mira hay niños que, joder, que te sorprenden, que tienen un don y dices, "bueno, pero ¿este niño?" Es como un viejecillo, se lo sabe todo ya. Esa película de sonido estaba bien. De sonido, de películas que yo he hecho, es tal vez la más redonda. Por lo menos, de llegar a las mezclas, oírla y decir joder, qué bien suena. Luego la verdad que es de las películas a las que tengo cariño, primero porque lo pasamos bien, y hubo buen ambiente, y el director es Emilio Aragón. Es un tío que tiene una mega-empresa, es presidente de una cadena, pero es el tío más normal. Yo la primera reunión que tuve con él fue estupenda, bueno es músico. Es director de una orquesta. No es un tío que toque el piano. No, no. Es director de orquesta. Ser director de orquesta es una carrera muy seria. Que no es como yo que estoy grabando allí. Y si el tío se queda contento y está feliz con el sonido, muy bien. A mí era un reto porque el tío ese sabe de sonido. No es otro director que, bueno, puede fijarse o no fijarse en el sonido. No, sabe cómo suena. Llegar a una grabación, se

sienta, y bueno, es músico. Tiene el rollo de la música superhecho. De hecho la música para la película la compuso todo. Teníamos allí a Imanol Arias, a Lluís Homar, pedazo de actor de morirte. Y Carmen Machi. Esa película estaba bien. Y aparte que esta película yo, con otras películas muchas veces cuando se termina y la ves dices "joder," que el montaje o el director estaba más flojo, o por las condiciones que sean, no porque lo hayas hecho mal, pero por lo que sea. O las mezclas yo las hubiera mezclado de otra manera, no, porque sobre gustos no hay disputas. Hay películas que yo he hecho que han tenido mucho éxito y tal, y muchas veces me he dicho, caray, yo hubiera doblado o montado de otra manera. Porque claro, lo hace otra persona.

¿Sabrías ponerte tú a montar y mezclar una película?

No. Sé lo que me gusta. Sé lo que haría, pero no cómo hacerlo. Montador de sonido es una profesión. El montador de sonido tiene que trabajar con unas máquinas, y tal. Bueno las máquinas se aprenden, es como conducir un coche, acabas conduciéndolo. Todo el mundo sabe conducir, mejor o peor.

Y luego, muchas veces creo que es bueno que le dé una vuelta otra persona. Hay otros que piensan que no, ¿eh? Yo soy de la opinión que es bueno que lo coja otra persona, otros oídos, otra visión que igual pueda aportar más. Pero claro, esto funciona siempre y cuando tú, el montador de sonido y el que haga la mezcla estén en el mismo mundo. Es verdad que hay montadores y mezcladores que no comparten tu concepto del sonido. Entonces allí es jorobado, ¿sabes? Porque coges un directo pensando en una cosa y luego se hace un montaje pensando en otra. Por ejemplo, el caso de *Pájaros de papel*, tuve la suerte de que la montara Pelayo Gutiérrez. Yo me entiendo con él muy bien. No es que me entienda a nivel de amistad. Yo no hablo de eso, sino de me entienda el concepto de sonido. Que cuando yo le hablo de sonido, hablamos de lo mismo. Luego ya Pelayo y yo tuvimos la suerte de que encima lo mezcló Marc Orts. Que te digo que es el mejor mezclador que hay hoy en este país, y luego Nacho Royo me gusta bastante. Hay varios, bueno, no sólo hay dos. En el caso de *Pájaros* coincidimos Pelayo, Marc y yo. Joder, cuando llegué a oír el montaje de sonido dije, "qué bien ha quedado." Cuando oí la mezcla dije "joer, ese

tío mezcla como yo mezclaría.” Y aquí paz y después gloria. Luego te dan premios por otras. Pero en “Pajarito el sonido es bueno, y encima el director es músico. Pero no cantante de pereza, no. Un músico de verdad, y un director de orquesta. El sonido está bien. Y el rodaje estuvo bien, a esa película le tengo mucho cariño. Y de sonido está muy bien. Va todo unido.

¿La dama boba?

Se rodó en la Ciudad de la Luz en Alicante. Ésa fue la primera película que hice allí sobre aquel plató. Muy bien, perfecto. Cuando haces sonido directo en esos sitios mal, es mejor que cierres y te dediques a la fotografía. Porque allí, teniendo esas condiciones, es perfecto. En otras películas, el sonido depende muchas veces de las condiciones que tengas. Tú puedes ser un técnico como Gilles Ortion, pero te llevan a rodar a un parquecito al lado de la M-40. Allí ya puedes ser Gilles Ortion o puedes ser Pierre Gamet o el que sea, pero la M-40 suena. Y lo que tú estás viendo es un parque. Es una mierda. Si eres el mismo Storaro, y lo que se ve es feo, feo retrato será. Si es de noche, será de noche. No va a

ser de día. A la actriz la puedes ayudar, la puedes poner guapa, pero lo que tú no puedes pretender es que Carmen Machi sea Nicole Kidman, ni que Nicole Kidman sea Carmen Machi. Es lo mismo.

Por cierto, Carmen Machi es estupenda en *Pájaros*.

Carmen Machi es cojonuda. Es buena actriz. Y ojo, que Carmen se conoce por *Aída*, disparada, gritando y tal, pero en esa película te das cuenta que Carme es grande. Vi una obra de teatro en la que Carmen hace de tortuga, y flipas, porque es una tortuga. Creo que Carmen es una actriz—no mal aprovechada, porque cada papel lo ha bordado. El mismo *Aída*, lo hace de puta madre. Lo que pasa es que siempre le ofrecen lo mismo. Como ha funcionado *Aída*, van a ofrecerle lo mismo, de lo cual ella debe estar bastante aburrída. Vi esa obra de teatro y me quedé helado.

Pasa lo mismo con Javier Cámara. A Javier Cámara siempre le ves de broma y tal pero tú lo ves de repente al tío con una ternura que muy pocas veces le sacan. Hicieron una película juntos que se llama *Que se mueran*

los feos. Allí trabajé también. Ganó mucho dinero.

Muchos de los que están haciendo la serie *Los quien* están allí también. Lo pasamos bien en *Pájaros*.

Háblame de Fernando Tejero.

A Fernando siempre le han dado lo mismo. Como él tuvo tanto éxito en la serie *Aquí no hay quien viva*, dicen, "vamos a darle el mismo papel, en un registro muy parecido. Como funcionó en la tele le vamos a sacar haciendo el payaso." En persona es un tío normal, un tío de puta madre. Está aburrido de hacer lo mismo. De hecho, hace tiempo que no sale ya. Yo creo que está esperando que pase eso que tiene encima del portero de *Aquí*, Ha hecho cinco o seis películas desde entonces, y siempre hace lo mismo. Hizo una que era *Crimen Ferpecto*, que no estaba mal. También hacía de friki. Muy Álex de la Iglesia. Y allí estaba muy disparado. Pero hizo otra que se llamaba *Cachorro*, y otra que se llama *Volando voy*, que tuvo mucho éxito, y él hacía un papel así como por un momento serio y tal yo creo que es buen actor pero no lo sé, igual pasa lo mismo con Lina Morgan. Nadie sabe cómo es Lina

Morgan. Igual si le das un papel serio lo hace bien. Yo creo que Fernando es buen actor. Estoy convencido de que algún día le van a dar un papel bueno igual que a Carmen. Yo lo he visto con Carmen. Hizo *La mujer del piano*, algo espectacular. Hace un papel nada que ver con la que conocemos. Ojalá que a Fernando le dieran un papel digno, y que pudiera el tío desarrollar su talento, porque igual lo haría bien. Estoy convencido de ello. Yo le conozco a él, y le tengo mucho cariño y creo que lo haría bien. No lo sé. Ojalá. Es que *Aquí no hay quien viva* funcionó tan bien que todo España decía "un poquito de por favor." Se convirtió en un personaje como Chiquito de la Calzada. Era un personaje que todo el mundo copiaba. Eso lo hizo muchos años además. No fue un año. Y lo siguen poniendo y lo siguen poniendo entonces claro, y luego en el cine los papeles que le han dado han sido siempre lo mismo, de frik, siempre el mismo personaje. Pasa muchas veces con los actores. Por ejemplo, Javier Cámara es un tío que ha sabido conducir su carrera, que ha hecho desde Torrente haciendo de panoli y tal, o esta que hizo con Almodóvar, o esta con Tim Robbins, con la Coixet. Yo creo que esto depende mucho de los representantes. Depende del

dinero. Javier Cámara en algún momento ha dicho, "no más." Hizo *Siete vidas*, una serie divertida, y después ha dicho, "quieto. Ya no más." La carrera de un actor hay que saber llevarla, porque si hace siempre lo mismo, pero Fernando Tejero es un tío que ha tenido tanto éxito que le ha costado que le dieran otro papel. Pero yo estoy convencido de que si algún día le dan un papel bueno en algo como *Animalario*, le va a ir bien. Willy Toledo por ejemplo hizo *Siete vidas*, pero luego supo decir, "me bajo del carro." Y a pesar de todo el dinero que le ofrecieron, y estamos hablando de mucho dinero, tentador y tal, dijo, "me bajo de la serie y hasta luego" antes de que se convirtiera en un personaje que sólo le ofrecieran estos papeles él se fue de esto para poder hacer otros papeles. Él supo trabajar. A lo mejor Fernando tendría que haberse bajado de *Aquí*, hacerlo un año o dos, pero es muy difícil. También tiene esta cara, esa pinta el tío. De cara es muy particular, pero Carmen también lo es, y Carmen ha tenido papeles de muerte.

¿Qué me dices de *Oviedo express*?

Éste fue el director que me dijo, "si algún día tienes algo que decir que me lo digas. No

paso de todo. ¿Está todo bien? Como no me dices nada..." pero pasó el tiempo, y estaba todo bien. La primera película que hice con él, con Gonzalo Suárez, era *Remando al viento* hace un montón con Hugh Grant. Y luego he pasado muchas veces por sus rodajes como microfonista, de auxiliar de sonido con Daniel y Ricardo y un microfonista muy bueno que era Charly. Hicimos *Don Juan en los infiernos* "El lado oscuro del corazón" varias pelis. Luego hice una de técnico de sonido con sonido de referencia que se llamaba *Señor sombra*. Gonzalo Suárez no es un director que lo tenga atado y bien atado sino que su rodaje es un caos, pero un caos personal de él. ¿Dónde rodamos? "Aquí, no aquí," él duda, y en la duda trabaja. En la duda él navega y va probando, pero no por falta de saber sino que va probando y va navegando de un lado para otro. Entonces para el técnico de sonido es complicado porque no sabes dónde vas a acabar. Estás haciendo una secuencia, y en medio no sabes si va a ser un plano amplio o corto, o si no lo va a rodar. Este señor de repente dice, aquí no lo veo. Vamos a hacer otra cosa. Es un tío muy peculiar y muy complejo. Pero a la vez que complejo es muy divertido, muy ingenioso, cruel, simpático, antipático. Es un

personaje. Pero muy inteligente, y luego saca de todo el mundo lo mejor, como va probando , va navegando, por eso le cuesta que lo produzcan porque es un tío que me imagino que el productor cuando se siente con el guion, él empezará a divagar, y se dice el productor, "eso va a costar un dinero." Algunas de sus películas son muy aburridas, pero todas tienen algo. Tienen un toque especial y muchos jóvenes tendrían que aprender de él. Hay mucha gente joven, fría, calculadora, metódica, que dicen "no, eso es así, tiene que ir así." Y dices, "joder." Y en cambio ése llega y dice, "¿es así? Es posible, pero bueno, vamos a rodarlo, pero no me va a gustar. Y me acuerdo que decía, "acción, pero no me va a gustar." "Accióooooooooonnn." A los actores les vuelve locos. Pero luego los actores salen bien en las películas. Ahora lo pasan mal porque el tío los lleva arriba, abajo, cuando el actor piensa que ya ha hecho lo que el director que ha querido, dice, "ahora lo mismo pero llorando." Los descoloca, y ya cuando están descolocados, los pone donde quiere. Es un método...yo creo que ni él sabe cómo es su método. Gonzalo es un tío vivaz, dicharachero, si tiene que tomar dos whiskies en el rodaje porque no lo ve, pues los toma y

es feliz, se fuma su puro, dice barbaridades, o cosas muy serias para ver. Eso otro mundo.

¿Hiciste algo con Con Juan Manuel Chumilla Carbajosa?

Con Chumi hice *Amores que matan*, con Juanjo Puigcorbé, con Carmen Maura, Esto fue antes de *Tesis*, en 2000 o tal. Chumi es un tío con talento, es un personaje, muy frik, pero muy divertido.

Háblame de *La dama boba*, que hiciste con Manuel Iborra.

Antes me preguntabas sobre *La dama boba*. Era curioso. Primero era en verso toda la película. A mí da igual trabajar en verso que grabar lo que sea, pero estás grabando una voz, y es lo mismo. Pero bueno, era curioso. Y está bien la peli luego. Se puede ver. Era gracioso el rodaje luego nosotros nos llevábamos bien, los actores eran estupendos. José Coronado, Silvia Abascal, que trabaja de muerte, porque es una niña que es un cielo, y todo lo que le digas a la tía, te hace caso y está super dispuesta a todo, y además es una actriz como una casa,

una maravilla de mujer. Era una película curiosa por la cosa de ser en verso. Había veces cuando no se entendía, pero era por los textos. De hecho, alguna vez hablé con el director y le dije, "mira, es una película que la va a escuchar gente de hoy." Era un castellano antiguo, y el director, "bueno, no por los gestos de los actores se entiende y tal." Ésta la hizo Polo Aledo, que tiene un don. Estaba bien esta película.

¿Qué tal *Los otros*?

Si haces una película de terror y tal, tal vez debe estar más limpio el sonido para que luego se puedan meter esos sonidos de terror. Muchas veces, por ejemplo en *Los otros* lo inquietante era el silencio. Por ejemplo, se dan unos pasos en silencio, y eso te da miedo. O a una persona, si se le oye la respiración. El silencio. En esa película se juega mucho con el silencio.

¿Fue difícil grabar los ambientes allí?

Ruedas todo lo que puedas, pero a veces es más difícil, porque cada vez se hace la película más rápido. A veces tomar cinco

minutos para un ambiente es un drama. Es que no hay tiempo. Es que vas a matar, y no hay tiempo. Si ruedas en un bar, coges el micro y ruedas, pero a veces es complicado, y cada vez más, Entonces tienes que ir rodando como sea...

Me dijeron Steinberg y Goldstein que en *Tesis*, se llegó a grabar una secuencia entera como *wildtrack*, porque el espacio era pequeño y la cámara hacía ruido.

Allí se hizo un *wildtrack* entera de la escena, la secuencia, y luego se montó. Yo trabajé mucho con Daniel y Ricardo, y ellos manejaban eso, y luego en la posproducción hicieron esto o lo otro

¿Has vuelto a hacer esto?

Claro, cuando lo haces tú, tú le echas el tiempo, y tal y tienes la predisposición de que te valga, si las frases se pierden y tal. Pero si estas media hora puedes hacer otra toma, y esta vez sin cámara. Y hacerla igual. Todo se puede encajar. Pero yo esto más partidario de que si se hace una secuencia

entera muy larga y tal, hostia. Cuando son frases, sí, pero un diálogo entero y tal, bueno, sí se hace, y ha funcionado y seguramente funciona mejor que ir a doblaje dentro de tres meses. Técnicamente es fácil, se puede hacer. Antes era más difícil. Pero sobre todo es el director, tienen que estar los actores en la misma onda, pero cuando tú vas a doblar ya el actor viene con barba, es otro. Es un poco más difícil, pero bueno, eso depende del director. A veces tú ganas más. Igual te da una interpretación mejor. Mira, en las películas de Almodóvar, él ha cogido el truco allí, doblando frasecitas y el tío está contento con esto porque puede cambiar, porque "vamos a probar," es otra opción. Depende del director. Algunos lo hacen y otros no. Si puedo hago algún *wildtrack* de diálogo, pero muchas veces no hay tiempo.

En la película que voy a hacer ahora hay un decorado que no vale para el sonido porque es una autopista y le he dicho al director, "valer, no va a valer porque no se va a oír bien. Si quieres, luego, después del rodaje nos vamos detrás donde no se oyen coches y lo grabamos. Y si se puede encajar, perfecto. Y si no se puede encajar, pues lo doblamos." Sabes, es como otra opción

antes de llegar al doblaje probemos esta opción y si tú en esta secuencia estás empeñado en que el rodaje que que encaje, acaba encajando, porque es echarle tiempo y tiempo. Si los actores han dicho lo que tienen que decir durante su actuación con intención, y técnicamente se puede encajar. Lo que no puede encajar es si tú estás diciéndolo de una manera plana o aburrida, que pasa muchas veces con los wildtrack. Dices, "mira, vamos a hacer un wildtrack," y lo dice el actor de una manera plana, así no vale. Vale como estaba, sintiéndolo. Eso es lo más difícil, que tengan la actitud de que están haciéndolo.

¿Verdadero o falso? Donde hay una buena pértiga, olvídate del inalámbrico

Verdadero. Yo he tenido mucha suerte con la gente que ha montado las películas. Nunca me he encontrado a nadie realmente mala. Bueno, alguna vez, pero muy pocas. Pues he hecho treinta películas de técnico, y sólo pensé una o dos veces, "lo hubiera ahogado." Creo que la proporción es buena. Quizás porque casi todas las he hecho con Pelayo Gutiérrez. Con Pelayo tengo una historia muy

similar porque los dos éramos ayudantes de Steinberg, él en montaje y yo en rodaje. Entonces un poco paralelamente hemos crecido, los dos hemos dado el salto a la vez, los dos nos criamos con ellos a la vez, entonces lo nuestro es muy paralelo. Y luego nos entendemos...ya no la amistad, porque tengo amistad con él, me llevo bien y puedo tomar mis copas y tal pero no es un tío que pasa la Nochevieja en mi casa. Éste está trabajando en Nochevieja. Pero nos entendemos a nivel de sonido. Eso es lo importante. Que cuando yo me leo un guion y hago la película, él, si lo lee, piensa igual que yo. Eso es muy importante. Con *Pájaros* coincidimos, y los tres estábamos en la misma idea. Me imagino que será como con un director de fotografía que el jefe de los eléctricos tiene la misma idea, el director, y la gente del laboratorio, va todo sin hablar. Es con Pelayo a veces no lo hablo. Cuando se sienta y se lo doy me pregunta, "sale algo así?" y le digo, "ya lo he puesto." O sea que es, me entiendo con él. Pero sí, entre pértiga y radio, obviamente prefiero la pértiga. Pero lo que también te digo es que si tú tienes un buen microfonista, el técnico de sonido a quien tienes que hacer entrevistas es al microfonista.

Me han dicho que si el microfonista es bueno, el técnico tiene que ser muy malo para fastidiarlo todo. ¿Es verdad?

Yo he sido microfonista durante muchos años, ¿eh? Sé lo que es. Y en el sonido, el setenta por ciento es el microfonista, por lo menos.

En los Goya sólo salen los jefes de equipo, y en sonido, es el técnico, pero no sale a recibir una estatuilla el microfonista.

A mí me han dado varios Goyas y no salí. (ríe). Pero así es. Una buena película sin mi microfonista no la hago. Alguna vez me han llamado y me han dicho, "vamos a rodar una película en Valencia y tenemos que usar un microfonista valenciano." Y yo digo, "qué bien, pues tenemos a este microfonista y el mío, así que son dos." Y si me dicen que no, pues no hago la película. No la hago. No voy a hacerla porque si el microfonista es malo, sé que voy a sufrir. Yo he sido microfonista y sé cómo se hace. Como tengo un buen microfonista, es como lo que hizo Gilles Ortion. El fue muchos años el microfonista de

su hermano Bernard. De hecho, vino a España como microfonista . Hizo con Almodóvar las primeras. Hizo *Matador*, y luego se quedó en España. Pero quiero decir que de microfonistas, sé una barbaridad. Y además llevo a dos microfonistas, llevo un microfonista y un auxiliar. Y si no, no hago la película. Y si me dicen sin auxiliar, prefiero hacerlo yo. Por ejemplo, para hacer unos *wildtrack*, lo que hago mucho es coger los ensayos. Por ejemplo, si estás en una habitación de hotel y suena la cámara. Si suena la cámara, en el ensayo entras allí a muerte, grabas los ensayos. Eso es mejor que los *wildtracks*. El actor está ya haciéndolo. Está metido. O por ejemplo tú ruedas el contraplano de la persona y le metes el micro al tío y entra. Eso lo salva. Entonces, más que hacer un *wildtrack*, ruedas los contraplanos. Tú le coges al actor cuando da la replica y le dices, "hazlo muy, porque a lo mejor lo otro no vale, porque tal vez suena la cámara." A veces avisas que va a estar el micro dentro, y cojo y entro y eso muchas veces eso lo saco. Eso los *wildtrack* no, los ensayos encajan y funcionan. Los que haces después, joer, tienen que estar los actores super concienciados. Lo que hacen en los ensayos sirve más muchas veces. Yo

también siempre cojo el "off," porque te puede servir. Eso es mejor que hacer un wildtrack.

Háblame de Miguel Albaladejo.

Con él muy bien. Es una persona dulce. Es un tío cariñoso. Es buena persona. Con los directores quizás es él que con más películas he hecho. Hice una de microfonista *Manolito Gafotas*, luego hice *Rencor*, luego hice todas menos la última, que era la del microfonista valenciano. Por eso no la hice. Pero con él he hecho cuatro o cinco pelis. Con él me entiendo muy bien, y me río y soy feliz. Es buena gente. Ahora está pasando un mal momento. Hubo un momento en que hizo muchas películas, hizo una un año y otro y otro, estaba como de moda, ¿no? Y ahora de repente está un poco más olvidado, pero bueno, volverá. Muy ben rollo el tío. Muy buena gente.

Cambiando de tema, ¿cómo es esto de hacer escenas de mucho sexo, de estar metiendo micrófonos me cerca de los actores? ¿Sufrís todos?

Alguna escena de sexo yo he hecho. Es normal. A mí me da igual trabajar con un niño que con una persona mayor, con desnudos, sin desnudos, es el trabajo. He hecho películas con Nicole Kidman, yo creo que hubo una secuencia en la que ella estaba desnuda, pero no te dices, "¡oh, Nicole Kidman!" No te da tiempo. Estoy trabajando. No sé, yo me acuerdo de la primera vez que hice una película "heavy," así, que era *Las edades de Lulú* de Bigas Luna. Era bastante enfermiza. Ya no es sexo. Es una especie de enfermedad. Es un sexo guarro. No es sexo, es un tabú, una enfermedad. Eso lo hice de auxiliar con Ricardo Steinberg, y joder. O *Átame* o tal. Hubo una escena de cama que fue espectacular. Estuve sujetando la cama para que no hiciera ruido. Mi cara estaba a diez centímetros de Victoria Abril. Casi nos vamos a echar un polvo. ¿Sabes? Pero tampoco es para tanto. Por ejemplo en *Cachorro* era el mundo gay que puede ser todavía más incómodo y tal, pero a mí esto me da igual. Me parece peor por ejemplo cuando hicimos *El Bola* y al niño le pegaban. Eso es más desagradable. Eso sí te saca un poco de hacer tu curro, estás viendo algo que realmente es peor para mí que una escena

de cama y tal. El sexo lo hacemos todos, joer. Es la vida misma.

Trabajaste con Chus Gutiérrez en *Sexo oral*, pero que era oral en el sentido de que la gente hablaba del sexo.

Yo he trabajado con ella varias veces Ahora hace poco he trabajado con ella en un par de documentales.

Hay quien dice de ella que no entiende bien la parte técnica de hacer una película.

No me parece mal eso. Vamos a ver. Hay directores que de la parte técnica se obsesionan, y lo otro lo dejan abandonado. Se da mucho en el mundo joven. Les preocupa más el plano, la grúa que suba, que baje, y se tiran cuatro horas con el gran plano, y cuando llegan a la cara del actor, dice lo que tiene que decir, ya vale. Y luego hay directores que son de actores. Miguel Albaladejo es así. Miguel la parte técnica, tú le garantías de que tú lo vas a hacer bien y te dice, "mira esto hay que hacerlo así. Yo quiero estar con los actores, y vamos a hacerlo lo demás sin molestarles."

Icía Bollaín también es así. No he trabajado con ella, pero me lo ha dicho mucha gente. La parte técnica a ella le importa menos. Le gustan los actores. Entonces allí está el reto tuyo de dejarles libres. Con Icía o con Chus o con determinados directores no es, "no se pisen los diálogos." Que va. Que se pisen. Que hagan lo que quieran. El actor tiene que ser libre, y tú te tienes que amoldar a ello. Yo creo que con eso sí que me da bien, ¿sabes? Y luego hay directores que son más académicos, que para ti es más cómodo, porque claro, no se quitan los diálogos todo es más fácil, pero si tú le dices, "oye, que esta ropa suena, "Pues si no te vale, quítala" más cómodo, pero lo otro es como, tiras más hacia el mundo documental y te tienes que amoldar. Y sacar un buen sonido de allí es más difícil, pero es mejor. Cuando sale bien es mejor. Mira, con Icía, según he oído—y no he trabajado con ella—si le dices, "oyes, esto no funciona" también ella tiene que saber que hay limitación, pero es cuestión de no cortarles mucho. Lo que no puede ser es que el de sonido diga, "no, esto no se puede, eso hace ruido, no sé qué." Lo que hay que saber es algunos trucos para que funcione. SI el director quiere fuego, no puedes decirle

que no, "que esto suena." Tienes que taparlo. Tienes que buscarte la vida. Esto te cuesta muchos años. Ya me sé todos los trucos. Que ruedas al lado de una fuente y hay una manguera, yo me sé un truco para que suene menos.

Tú pórtate una manguera que no se vea. Sale el agua, pero suena menos. En vez de la fuente, tú abres la manguera para que no haga tanto ruido. Hay mil cosas. Lo puedes tapar con arena para que suene menos. Son mil trucos que te da la experiencia. Hay mil cosas que van a hacer ruido. Miras una historia y sabes que van a sonar, y vas por delante. Al director tú no puedes ir cortándole. No debes, además. Hay que intentar cortar lo mínimo. No puedes decir, "es que el chaval no se ha parado en la marca." ¿Cómo que no ha parado en la marca? Hombre, se tiene que parar en un espacio, así, pero no puede ser que sea a milímetro. Hay determinadas películas en que sí. En "Los otros" tenía que ser la marca por la luz y tal, pero las películas de Miguel, las películas de Iciar, te tienes que amoldar a lo que hay. Por eso hay que llevar buenos microfonistas.

Háblame de “La lengua de las mariposas” de José Luis Cuerda.

Bien, tengo un buen recuerdo. Yo creo que fue una de las últimas películas que hice de microfonista. La última que hice fue *Los otros*. Ya había hecho *El Bola*, ya había hecho tres o cuatro películas pero tengo un buen recuerdo. Estuvimos en Galicia mucho tiempo. José Luis Cuerda es una persona como Gonzalo Suárez –muy diferente persona, muy diferente—pero quiero decir que yo me he ido rodando con él. Hace muchos años estuve rodando con el *Celia* en el 90 o el 91. Luego he vuelto a rodar un par de veces con él. En *Tesis* estaba el de productor. Es una persona que cada cinco o seis años me lo he vuelto a encontrar. Y bueno, con él me llevo bien. Tiene un carácter así un poco podrido en el rodaje. Está siempre gritando. Es como un perro gruñón. Luego muy divertido. Es un tío muy ingenioso, super listo, pero es muy bestia muy gritón y tal, pero yo lo conozco desde hace mucho tiempo y me da hasta gracia. Si se pone a gritar yo digo, “Bah, olvídate, déjame en paz.” Pero le tengo cariño. Es muy gruñón. Pero sí tengo un buen recuerdo de esa película. Lo pasé muy bien.

Allí estuviste trabajando otra vez con niños.

Este niño era también un monstruito. Y hace poco también he trabajado en una película con una niña que era así, era un crac. Luego me he vuelto a encontrar con el niño que hizo *El Bola*. *Todo lo que tú quieras*, se llamaba la película. Había una niña, pero te quedabas así con los ojos como platos. Era una niña que tenía cinco años. Cinco años es muy poco. Y tenía unos textos la niña, y lo hacía super bien. Cantaba y tal. Lo que pasa es que es un reto porque si le pones un radio a un niño, al niño no le puedes decir, "oye, no te toques" porque es una niña. A Lluís Homar le puedes decir "ten cuidado con el vaso," porque estás hablando de mayor a mayor, pero para la niña es un juego. Y dentro de ese juego tienes que coger el sonido. Para ti es un reto. Eso es lo que tiene por ejemplo Chus o Miguel o esa gente. A mí ni se me pasa por la cabeza decirle a un actor, "di la frase después de pasar la puerta porque le viene mejor para el micro." Que va, porque sé que me van a mirar como si se me diera la fiebre. Ahora, si ruedas con un director más técnico, si me acerco y le digo

“si este tío cuando dice la frase...” “Ah, ¿Te viene mejor? Entonces, no.” Por la técnica, todo sea. Imponen la técnica por encima de todo.

¿Son así todos los que han estudiado dirección?

No. Simplemente hay directores a los que les importa más la técnica que a otros. En las escuelas hay de todo. Amenábar, por ejemplo, es un monstruo, con toda la técnica, con los actores. Sabe de todo, o sea que es u tío que tiene todo Allí tiene la suerte de estar en todo.

Si le escuchas, parece que él mismo ha hecho todo excepto quizás poner la misma emulsión a la película con que se filma.

Y seguramente puede ponerla si quiere. Seguro que tiene capacidad para ello. Hay gente en este mundo, no sólo en el cine, que vale para mucho. Yo creo que todo el mundo vale para algo. El caso Amenábar es que ha nacido para estar haciendo lo que hace. Hay gente que ha nacido para ser fontanero y hace de electricista y es un mal electricista. Y

Amenábar es un tío que ha nacido para hacer exáctamente lo que está haciendo. Igual que hay actores como Luis Tosar o Bardem que han nacido para lo que están haciendo. Sabes, hay gente que ha tendio suerte en la vida y ha podido desarrollar lo que más le gusta, para lo que más habilidad tiene. En el caso de Amenábar hay mucha suerte de él de estar donde que está porque él vale. Hay mucha gente que vale para muchas cosas y está haciendo otra cosa.

Háblame de *Tesis*. Sobre esta película existen muchas leyendas.

Yo hice esta película de microfonista. Yo siempre escuché que suspendió la asignatura. De hecho, el profesor malo de la película tiene el nombre del profesor. ¿Cómo se llama el personaje de Elorriaga? Tiene el nombre del profesor. Pero yo hice esa película y te voy a decir que allí había técnicos, gente con mucho embalaje, Estaba Hansi [Bürmann], allí, estaba Julio Madurga, gente mayor. Gente que había hecho muchas cosas y muy buenas. Hansi había hecho ya doscientas películas ya de operador Pero quién dirigió la película fue Amenábar. De cabo a rabo. Pero ni Cuerda, ni Hansi, ni

Madurga, ni nadie. Quien dirigió la película fue él. Él. Él le decía a Hansi lo que había que hacer. Vamos a ver, no porque Hansi, o Madurga, el que era el segundo, no supieran lo que había que hacer. O sea, a ti te hacen una película cuando tú no sabes qué hacer. Si el director empieza a decir "yo no sé si cogerlo así o por allá," pues llega un tío como Hansi o Javier Aguirresarobe o José Luis Alcaine, y dice, "mira, si tú no sabes, ésa posición es buena." Y le llevan de manera disimulada y te empujan a poner la cámara donde tiene que estar. Pero con Amenábar no hizo falta. El decía, "la cámara aquí." Y ponían la cámara allí y decían, "joder que el chaval tiene razón." La película no la hizo Cuerda. En *Tesis*, y eso es verdad, montó la película Alejandro Amenábar aquí al lado en EXA. Cuerda llegó. "Esto no me gusta, esto es una mierda," y tal. Cuerda como es. Porque Cuerda es un punki del OVNI. Cuerda, creo que montó un cristo. Esto te lo puede decir Ricardo Steinberg, que estaba allí viéndolo. Montó un cristo luego la montadora, "esto es una puta mierda," y tal, y luego Amenábar, que es más listo que el hambre, y que era el más joven de todos, era más joven que el meritorio, decía, "pues, puede ser. Igual tiene razón y podemos sacar

algo más." Entonces Cuerda se quedó todo el fin de semana, la montó, y cuando llegó el otro lunes a hablar, dijo, "mira el cabrón, está perfecta. La ha montado como la hubiera montado yo y lo mío una mierda, así que me quedo con la tuya, así que, tira pa'lante." Y eso es verdad. A Amenábar nadie le hizo la película. Nadie. De hecho estaba yo en el rodaje. El microfonista es el que está más con los actores. Y yo vi bien esto. Vi de repente a Amenábar decir, "no la cámara la vamos a poner allí," y Madurga estaba muy acostumbrado a montar los planos a los directores porque en esa época era un poco así, y tal. Y de repente viene este niño cabrón con veinte años a decirle, "mira vamos a poner la cámara al otro lado," y un poco al principio le sentó como una patada en el hígado. "Mira que este tío me ha dicho que lo quiere un poco más amplio cuando yo sé como tiene que ser." Un poco a la antigua, ¿no? Pero Madurga, que no era ningún imbécil, cuando Amenábar le empezó a pedir cosas que eran super buenas, dijo, "joder, pues tiene razón." Sí que es verdad que a lo mejor el primer día era como, "a ver qué tipo de película va a hacer este niñato," pero al minuto uno ya todos los que estábamos nos dimos cuenta de que este tío tenía talento,

porque todos los que estábamos allí habíamos hecho muchas películas—todos, el operadores, el vestuario, la maquilladora, al minuto uno dijimos, “éste sabe. Este no es ningún niño bonito.” Y la película la hizo él. Nadie se la hizo. La gente lo que hizo fue hacer la película que él quería. El operador iluminó lo que él quería ver. El de sonido, grabó lo que él quería, y la montó él, ni más ni menos. Y ya está. Buena, la película se hizo en cinco semanas, las condiciones de mierda, el tiempo que corre, y bueno, en este país era el primer thriller que se hacía. El primero con éxito. Yo creo que ha habido varios cambios en el cine. Ahora hay gente joven, pero había una época en que era Saura, Camus, y tal, que era un tipo de cine que atrajo ciertos públicos. Luego dio otro salto con otros directores. Aparecieron Gómez Pereira, con la comedia, y empezó a funcionar el cine con el público. Era otro tipo de cine. No te digo mejor o peor, pero eran fases. Se ha pasado por fases. De repente funciona una película de Gómez Pereira y todos hacían Gómez Pereira. Se hizo *Tesis* y de repente todo el mundo empezó a hacer “Tesis”. Creo que *Tesis* fue un antes y después de cine de terror. Que de repente hay un chaval nuevo que ha encontrado un

hueco, jolín. Bueno, después se hicieron varias parecidas. Yo he hecho muchas *Tesis*. Se subieron al carro, que está bien. Los productores también. Los productores lo primero que miran es, "mira, esto ha funcionado, pues vamos a hacer lo mismo." Hubo un antes y después, y mira el tío hasta donde ha llegado.

Con *Mar adentro*, pasó más de un año por allí con Javier Bardem, haciendo publicidad. Dieron la misma entrevista cientos de veces. A eso le llamo yo dedicación.

Es la que más me gusta, y he hecho *Tesis* y *Los otros* y *Abre los ojos* de microfonista, pero *Mar adentro* lo hizo Ricardo Steinberg. Pero, joder era un placer eso, ir promocionando esto es como ir enseñando un niño guapo.

Bueno, pero Bardem pasó más tiempo promocionando la película que no protagonizándola.

Claro, pero a Bardem posiblemente le fuera mucho mejor promocionando para que luego le dieran papeles Woody Allen, los hermanos

Coen. Le sacas mucho más partido a que Woody Allen te vea esa película que no hacer una película de segunda fila. Y si él no es listo—que lo es—para eso tiene un representante. El representante no es sólo un tío que te va quitando el quinc por ciento. Es un tío que dice, “este producto es bueno, vamos a sacarle partido. ¿Para qué vas a ganar dinero ahora haciendo una película la que sea por allí para que luego no tengas otras mejores? Él es listo. Y ellos manejan su carrera. Pero si acaso tiene una duda, puede llamar a su madre o a su representante. Su profesión es ésa. El trabajo del representante es fundamental. Es medio familiar mío, que no sé exactamente, por qué parte. Un día se lo dije, “mira tú eres tía mía, o prima.”

Háblame de las dinastías del cine español, los Berenguer, los Bardem, los Bürmann

Yo soy de tercera generación, pero Bardem es la cuarta o quinta. O Gutiérrez Caba, que creo que son ocho. Hay una niña que se llama Irene Escolar. Es buena actriz, como su tía Irene Gutiérrez Caba, que es un pedazo de señoraza, y luego, Emilio es su tío

también. Su padre es un director de producción muy importante. Es el productor que hizo *Ágora*, y cosas así. Pero bueno, el que mi abuelo fuera director de arte no significa que a mí me van a llamar. A mí me abrió la puerta de hacer *Remando al viento* como meritorio de dirección. Me abrió la puerta de hacer *Brigada central* de meritorio también. Y no más puertas. Porque si lo haces bien, te llaman, y si no, no te dan trabajos así. Aquí si lo haces mal igual de esta película no te echan porque, coño, está tu padre allí, y dicen "hala, el chaval que no haga nada, que se quede en un rincón." Pero luego no te llaman. Llaman a otro, que igual es otro hijo de papá, porque no lo sé. Pero si lo haces mal no te llaman. Cada película es un examen. Cada película es diferente, que es lo bueno. Ahora estoy trabajando en la tele, y siempre se habla de si se va a renovar o no. De hecho, dentro de un mes me voy. Voy a hacer una película. No sé he vivido de esto, mi padre ha vivido, mi abuelo ha vivido de eso. Han pasado crisis, han pasado épocas buenas o malas y a mí nunca me ha faltado en mi casa de nada. Ha habido épocas mejores o peores...tampoco hemos ido en un rolls. Pero mi padre me ha pagado el colegio, y ¿por qué no voy a poder yo

pagárselo a mis hijos? Hay que ser un poco positivo. Pero igual soy un inconsciente. Si lo pienso friamente tal y como está la situación ahora, sería para deprimirse. Pero si me deprimó y encima me voy a trabajar a un telediario de técnico de sonido, allí sí que me deprimó del todo.

Hiciste *Más que amor, frenesí* con tres directores, Miguel Bardem, Alfonso Albacete y David Menkes. No sé cómo puede funcionar esto

Ni tú ni ellos. Estaban peleados siempre. Eso era imposible. Estaban peleados ya. Se hicieron dos bandos, el de Miguel Bardem y otro de David Menkes y Alfonso. Eran tres y al final acababan divididos y tal. Aquello fue, no un infierno, porque lo pasamos bien y tal, pero madre mía. De hecho dormían en el mismo hotel. Entonces por la noche estaban para preparar la secuencia de mañana, y entonces cuando venían separados, uno en un taxi y los otros en otro, ya nos dijimos, "ya se han peleado." Eso era malo sobre todo para los actores. Unos le decían para delante otros para detrás, y al final, aquello no valió para nada. Y bueno, era una

experiencia. Tres directores tenía su cosas diferentes.

Y ¿cómo fue trabajar con Agustín Díaz Yanes? ¿Estuviste en México rodando *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*?

No se hizo en México. No se rodó nada en México. Se ha rodado aquí en Madrid. Figura en México pero nunca fuimos allí. Se hizo en el Matadero aquí en Madrid. De hecho el padre de Díaz Yanes fue banderillero. Era un banderillero híper famoso. Maestro. Creo que fue de los pocos maestros. El mundo del toro es un mundo en que maestros son cuatro. La palabra "Maestro" es para alguien que se ha llegado y vaya como un conde. Se gana la medalla no. Y su padre era el segundo, pero el matador del toro le llamaba "Maestro". De hecho, allí figura un poco en la película el mundo de los toros. La película es buena. Hay unas escenas bastante duras. Lo que pasa es que tú le ves los trucos. O sea, en una película cuando a uno le apuñalan, y le cortan la cabeza, como no tiene nada que ver con la realidad que ves, sabes que es una pierna de mentira, cuando estás trabajando te

olvidadas un poco de esto. Las secuencias que más me sacaron fueron las de *El Bola*, eso de grabar sonido para empezar a ver la realidad. No sé si eso es bueno para el director. Si tú ya ves la película haciéndola, fíjate el público, ¿no? De la película, *Nadie hablará de nosotras* tengo un buen recuerdo. Y luego, Agustín es un señor super educado, super torero. Me contaba que un día su padre le llevó a un tentadero de esos. “¡Hala! El hijo del Maestro!” Y todos los hijos de maestro, que acaban haciendo de torero. Y este, allí hizo ayyy, el anti-torero. Lo pasó super mal y además se sintió como que se ha visto que no heredé de mi padre lo de ser torero. Pero él sí ha heredado que es torero de clase. Es como un maestro tiene que ser, como Antoñete. Un tío elegante. Últimamente ha hecho *Alatriste*. *Alatriste* lo hizo un francés. Menos mal, con la voz del Viggo Mortensen. Horroroso. Y horroroso, yo lo siento mucho, vale, soy español, pero verle a Viggo Mortensen en esa película. En otras películas, vale, como *El señor de los anillos*, que son dos películas que están bien y tal. Pero verle a este actor al lado de Juan Echanove, de Javier Cámara, de Blanca Portillo y tal, y te das cuenta de que, joder, igual Echanove podría haber hecho *El señor*

de los anillos. No es tan guapo, pero podía. ¿Entiendes lo que te digo? Que el nivel de actores es muy alto. Que de hecho, coño, Penélope Cruz ha Ganado un Oscar y tal, pero a lo mejor en este país hay actores hasta mejores que Penélope Cruz. Bardem yo creo que es el mejor. Si está arriba es por algo. Pero hay otros también. Luis Tosar, por ejemplo, podría estar perfectamente haciendo películas donde quisiera.

Entonces ves a Mortensen en *Alatriste*, y le veo hablar y yo creo que esta película le ha quedado pequeña. Yo debo estar lo primero orgulloso de *Alatriste* porque mi mujer hizo de maquillaje y tal, y yo estaba loco por ver el pelicolón, y luego me he quedado un poco no horrorizado, pero me he quedado con ganas algo más. Es que este tipo de cine los norteamericanos lo hacen tan bien. Es que si tú haces *Piratas del Caribe* a la española no lo hagas. Haz *Mar adentro*. Con *Mar adentro* competimos con esto y lo ganamos. Quizá el sonido era más de lo que había en la peli. A mí, especialmente, cuando le oigo a Viggo Mortensen hablar, yo lo siento. O sea, igual está muy bien y tal, pero no me gusta. Y sobre gustos ... pues, me saca. Un argentino hablando con Quevedo. Me saca. Es jodido.

Yo no sé qué habría hecho si lo hubieran doblado. Quizá habría sido peor el remedio que la enfermedad. No sabes que hacer. ¿Qué haces?

En el rodaje todo el equipo miraba a los de sonido como diciendo, ¿eso qué es? Como cuando tienes un niño hablando y no funciona como habla, buscas a su madre, que lo sacan y traigan otro porque este no vale. Y a Viggo Mortensen, yo no me imagino a Agustín Díaz Yanes diciéndole a este señor que hable de otra manera es muy complejo, ¿eh? Es un yanqui de estos mega-actores. Viene con su papel hecho, con su mundo hecho. Y se va a Agustín y le dice, "mira, éste es el personaje que he creado," y se lo plantearía a Agustín Díaz Yanes y se diría, "¿y ahora cómo le digo a este tío que no me gusta, o que lo haga de otra manera?" Por ejemplo, Amenábar se manejó muy bien con Nicole Kidman. Cuando no estaban de acuerdo en algo y tal, hacía algo pequeño con esa carita de mosquita muerta que tiene y "pin pin, pin pin, no, está bien, pero vamos a hacerlo así" y la otra, no, y él, "sí un poquito." Y así a pico y pala consiguió hacer lo que le dio la gana y hasta llegó el marido Tom Cruise y le entregaba un sobre por las

mañanas a Amenábar. Esto lo he visto yo. Y abría el sobre, que dice Tom Cruise que hay que cambiar el plano no sé qué, que esto no vale, que hay que repetir esto porque el actor no sé qué, y Amenábar era super interesante, y no sé cómo lo hizo, pero nunca hizo lo que venía en el sobre. No sé cómo le daba explicaciones porque cuando Tom Cruise te dice que hay que hacer algo, se hace. Pues no sé cómo lo hizo. Poniendo cara de "sí sí sí, luego lo hacemos." Y luego hizo lo que le dio la gana. Y le fue como le ha ido a Cuerda, de "sí sí, de acuerdo, móntala tú" Y el otro al final dijo "mira, tienes razón." Pero Agustín es un tío encantador, buena persona. Es buen guionista. Es que la primera película fue esta, *Nadie*, y empezó tan bien, tan bien, que luego hizo otra que era un poco más floja, una en la que estaba Penélope Cruz que era así de angel, la hizo Pelayo. *Sin noticias de Dios*. La hizo el Mármol. Una cosa fallida que no se entendió. Le pasó un poco lo mismo que a Acheró Mañas, que hizo *El Bola*, y ya puso el listón muy alto. Entonces con la segunda también lo ha hecho hasta Amenábar. Hizo *Tesis*, y luego la segunda fue un poco más criticada y tal. Es que cuando pones el listón tan alto es muy complicado. Y a Agustín creo que le

pasó un poco lo mismo. La primera película era muy buena. Con Alejandro, luego vino, *Abre los ojos*. A mí me gusta esa película. Depende mucho también del silencio. El silencio da miedo. De hecho, tengo una casa en el campo y de noche cuando oyes cualquier ruido y da terror porque está aislado. La soledad da para el miedo. Aquí si te pasa algo gritas "¡socorro!" y aquí vienen cuatro. Y allí en medio de la nada te tienes que apañar con lo que tienes.

¿Tienes recuerdos especiales de *Morirás en Chafarinas*?

Ésta se rodó en Marruecos. Estuvimos allí. Era la primera película de Willy Toledo. Pepón Nieto ya había hecho alguna, pero había un montón de gente nueva, Ernesto Alterio. Willy Toledo tiene un papel que es dos frases. Es buen actor. Un tío listo, además, loco pero muy listo. Hace poco he hablado con él. Es muy simpático. De hecho, yo a él le tengo mucho cariño. La última película que hice con el *Crimen perfecto* lo pasamos super bien. Es golfo él, un golfo que tiene más peligro que un mono con pistola pero es muy, muy, muy inteligente. Es un tío muy preparado. En una fiesta está jiji jajá y tal,

pero luego va a la habitación con una pila de libros. No es ningún imbécil. Sabe de lo que habla. No es ningún tonto. Luego es un tío que ha conducido su carrera como ha querido. Podría estar en la tele forrándose haciendo las series que hago yo, pero él hace su teatro, de vez en cuando hace alguna peli, se cuida mucho. Hace lo que quiere. Al principio de *Crimen*, cuando su personaje llega al centro comercial oye, está genial. Es que tiene mucho de eso. La verdad es que el papel era clavado. El es un poco así como la primera secuencia, porque llega a los sitios las mujeres se le echan encima.

Willy Toledo trabaja mucho con Animalario, un grupo que me encanta.

Todos los animalarios son unos profesionales. Del grupo Animalario, todo lo que hacen es bueno. Daniel Sánchez Arrévalo. Alberto San Juan. Todos los actores son buenos. Tejero hizo una con animalario. Yo no lo vi pero seguro que estaba bien. Todo el grupo que forma Animalario son buenos actores. A veces les toca películas mejores o peores. A veces he hecho películas yo para dar de comer a la familia. Para mucho del cine

español, el mal es ése. Que hacemos películas flojas. Muy malas.

Pues hablando de esto, ¿cómo ves el rancor que suscita hablar al hombre o la mujer de la calle sobre las subvenciones para el cine?

En este país sólo se hablan de las subvenciones cuando hablan de cine. No se habla de las subvenciones a los bancos, las subvenciones a la iglesia. Nadie pone el grito en el cielo cuando se dan subvenciones a la gente que vende coches. Nadie habla de subvenciones para la música. Oigo muchas veces por la calle "todos estáis subvencionados." No se grita a la gente de la Filharmónica. O subvenciones a las vacas. Coño. Están subvencionadas. Las ovejas están subvencionadas. O la agricultura, entonces hay una polémica . Es que está subvencionado todo, afortunadamente. Entonces solo se habla mal de las subvenciones del cine. Pero este señor que se ha montado un bar ha pedido un crédito del ICO para poderlo montar. A mí me parece de puta madre. Entonces si hablamos mal de las subvenciones, hablemos mal de todas. Si quitamos subvenciones, quitamos

todas. Pero coño es que está subvencionado el 80% de los negocios. Están subvencionados los bancos. O la iglesia. Quiero decir que si subvencionan a la iglesia ¿por qué no van a subvencionar una cosa que culturalmente puede aportar algo? Es que el cine es un negocio del que vive mucha gente. No sólo son los actores que se ven en la tele. En el rodaje son sesenta personas. Viven sus familias de esto. Lo que creo que hay que hacer con la subvención es intentar subvencionar las cosas buenas. Creo que muchas veces los guiones están mal elegidos, no sé. La subvención no hay que cortarla, pero si controlar a qué productos se da. O sea, si das una subvención para crear una pequeña empresa de fontanero que es viable que se de una subvención a alguien que tiene un buen guion. Lo que no hay que hacer es dar subvención a una mierda de película, porque hay veces que dices, "esto es infumable. Es una mierda." No sé cómo se les ocurre poner aquí dinero. Pero joder, hay películas que son pequeñas de coste y tal, como *Celda 211*" pequeñas te digo dentro de que cuesta una pasta, pero no es *Alatriste*, no es *Ágora*, ni *Mar adentro*, que es una película que valía su pasta. La subvención tiene que ser para películas que

funcionan, películas que aportan algo a España, o que sirven para enseñar el país. Si quitamos la subvención a las ovejas, quitémosla al cine, porque los agricultores son 40,000, pero los del cine somos 8,000. La cultura si no la subvencionan, desaparece. Ese cine del exterior que entra a muerte, pues me parece bien, pero también hay que proteger lo nuestro. Los españoles tenemos un defecto que creemos que todo lo español es malo. Vamos a comprar un coche y decimos, "no queremos un coche español; queremos un coche alemán." Luego hay una mala prensa alimentada por ese mundo politizado, y luego el 50% de la gente española no va al cine. Los directores norteamericanos rara vez se mojan en la cultura de la política. Obviamente hay gente que cree que tal y que cual, y es así en todo el mundo. Pero lo que no hay que hacer es salir en la prensa diciendo "es que los fachas son idiotas." Es un público, un negocio. No puede ser que la gente de derechas no vaya al cine porque cree que el cine es cosa de unos rojos españoles. Hoy en día los de derechas son 50% o 60%. No puede ser que los echen del cine. Es un público potencial.

Bueno, tampoco van muchos porque saben que todo sale en la tele tarde o temprano, porque todo está subvencionado en parte por television española.

La gente no va a la puerta de Antena 3 para llamarles buitres, pero la gente sí va a los Goya a insultar. Yo he ido a los Goyas muchos años, y la gente se pone allí a gritar, "chorizos, rojos." Y no ves a nadie que se vaya al concesionario de la Renault a insultarle al tío porque está subvencionado, y porque les quitan impuestos para su negocio. Si te gritan unos subnormales, dan ganas de preguntarles, "y ¿tú donde trabajas? ¿Tu negocio está subvencionado?" Los periódicos están subvencionados. Bueno, que la gente que decida las subvenciones sea la más cualificada. Me temo que muchas veces no ha sido así. A veces lees los guiones y piensas, "¿por qué le han dado dinero a esa puta mierda?" Es una basura desde el principio. Y si es una basura desde el principio, por muy bonito que se ruede así o asao, va a ser una mierda. Lo que hay que hacer es controlar a quién se le da subvención, o no a quién, sino a qué proyecto—el quién da igual, es qué proyecto.

Un buen guion. Si tienes un buen guion tienes un buen proyecto. Es muy difícil hacerlo mal con un buen guion. El director? El microfonista? Con buenos actores, y si el director está dispuesto a rodar de una forma sencilla a un buen guion como *Nadie hablará de nosotras*, no toques nada. Ruédala así como está escrito, y da igual el sonido, si es malo pero el guion es bueno, es bueno. No puedes competir con "Piratas del Caribe." Nuestra competencia es otra. Nosotros debemos hacer películas como *El Bola*, *Celda*, *Mar adentro*. Mira la que han dado el Oscar: *El discurso del rey*. Películas buenas, pequeñas. En eso podemos competir. Lo que no puedes decir es "vamos a hacer *Alatriste*". O competir con *El señor de los anillos*. Hay que hacer películas pequeñas y buenas, como las de la Coixet, o Fernando León de Aranoa, como *Los lunes al sol*. Hay muchas películas pequeñas que han funcionado de puta madre. Luego hay otro tipo de películas como *Que se mueran los feos*, que es otro tipo de película que te mueres de risa, y se gana una pasta. No sólo hay que hacer películas intensas; hay que hacer de todos tipos. Hay otra gente que piensa que hay que hacer una película gorda al año. Creo que es

mejor hacer 4 de 5 millones de euros muy bien hechas como *Celda*.

Tenía la pinta de ser una película cara.

Qué va. Lo que pasa es que el cabrón la rodó para que pareciera así, pero se hizo por dos duros. Hay que hacer películas con historia. Con esto sí que podemos competir. Hay que hacer películas como *El crimen perfecto*, o *La comunidad*, que son viables. Porque si haces un *Ágora* y te sale mal, es mucho lo que pierdes. Te obliga a rodarla en inglés, con otros actores. No es por una cuestión patriótica. Las malas subvenciones nos han hecho daño. Yo creo que Álex de la Iglesia estuvo muy bien de presidente de la Academia. Lo primero que hizo fue llamar al vecino de al lado, a Rajoy, que está pegado al PP e invitarlo como para que sembramos la puta paz entre nosotros. Pero tienen que ser buenas las películas. No puedes pretender que la gente vaya al cine haciendo mierdas. *Mar* ha dado dinero. *Los lunes al sol* ha dado dinero. Las buenas y pequeñas dan dinero. Películas buenas que puedan contar cosas. Hacer *Alatriste* es que de dinero es imposible. No es nuestro cine. Nunca vamos a llegar a competir. Tienes que ser Amenábar e ir a

rodar allí con ellos. *Los otros* será cara porque está Nicole Kidman, pero con una estrella como ella, la tienes vendida al mundo. Tenemos a Bardem. Tenemos a Penélope Cruz. Estoy convencido de que si le das a Penélope Cruz un papel bueno, bueno, bueno o a Bardem le dices, ven a hacer un guion como *Celda* y viene. Yo creo que están locos por venir y rodar alguna película en castellano. Lo que no van a venir es para hacer ellos el trabajo. No van a venir a conseguir el dinero. Lo que no va hacer Bardem es venir a hacerte el negocio. Bardem va a venir a hacer una buena película en España si el guion es bueno. Entonces sí viene. El director va a hacer una película buena, y luego aprovechar de la fama de él. Pero él no va a venir a hacer una mierda. Hoy por hoy, Luis Tosar es un tío que empieza a rodar fuera y tal. Creo que cuando haces buenas películas, acaban funcionando. Puedes pensar que es un mal momento, pero el cine no está muerto cuando vuelva Amenábar a hacer un *Mar adentro*, cuando Monzón haga otra *Celda 211*.

Hay que enseñar España también. Nosotros tenemos una industria salvaje que es el turismo. Cuando ven una película de Woody

Allen, quieren conocer Barcelona. Es una película de presentación. Creo que se puede aprovechar de esto. Por ejemplo, Woody Allen es un enamorado de Oviedo. Le han dado una estatua allí en una plaza. Hay que ser positivos pero con una buena película. Sin subvencionar a cosas pequeñas, nunca se hubiera hecho *Tesis*. Sin subvencionar a las cosas buenas, se perdería a un Woody Allen español. Ser perderían cosas bonitas. Esta teoría de hacer menos películas pero más grandes es la que se lleva ahora. De hecho, en los Goya compitió *Ágora* con *Celda*, la parte técnica la llevó *Ágora*, que es más grande y tal—menos el de sonido. Tuve suerte allí. Pero la parte artística se la llevó *Celda*. Nos se habría hecho *Pan negro* o *Enterrado* sin subvención. Sin subvención, ¿quién va a ser el frik que haga eso? *Enterrado* está muy bien mezclada. Con cada película que haga Marc el sonido está muy bien mezclado, es perfecto. Hay una película que está muy, muy bien de sonido, que es *Mapa de los sonidos de Tokio*. Este sonido está perfecto. El directo lo hizo Aitor Berenguer. Tal vez tuviera que haber ganado *Mapa*. A veces es injusto, pero claro, no me voy a quejar.

¿Qué te pareció *Enterrado*?

Yo he rodado con este director, Rodrigo Cortés, su primera película, *Concursante*. Cortés es más listo que el hambre. Tiene mucho talento. Pasa medio año o un año de promoción. En eso tendríamos que aprender de los americanos. Gastan lo mismo en promoción como en producción. Amenábar ha vendido su producto a muerte, porque cree en su producto y sabe que es bueno. Luego el tío es humilde, tela. Es muy calladito, pero es muy listo, le escucha a todo el mundo, pero luego va a hacer lo que le da la gana. Agobia a los actores cuando tiene que agobiarlos , pero no es un tío que vaya de listo. Es encantador, muy listo, muy humilde. Ojalá hubiera más como él.

Se encuentra más información sobre Sergio Bürmann en la Internet Movie Data Base (IMDB):

<http://www.imdb.com/name/nm0122204/>

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

Hart, Patricia, "Una entrevista con Sergio Bürmann" (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