

Sabrina
Duque

NECESITO SABER
HOY DE TU VIDA

Perfiles



*A mi hijo Bruno,
brasileño de Portugal.*

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN

SOMETIMES THIS KIND OF STORY TURNS OUT TO BE SOMETHING MORE, SOME GLIMPSE OF LIFE THAT EXPANDS LIKE THOSE JAPANESE PAPER BALLS YOU DROP IN WATER AND THEN AFTER A MOMENT THEY BLOOM INTO FLOWERS, AND THE FLOWER IS SO MARVELOUS THAT YOU CAN'T BELIEVE THERE WAS A TIME WHEN ALL YOU SAW IN FRONT OF YOU WAS A PAPER BALL AND A GLASS OF WATER.

SUSAN ORLEAN, *THE ORCHID THIEF*

(...) BUT THERE'S NO GETTING AROUND THE FACT THAT SETTING WORDS ON PAPER IS THE TACTIC OF A SECRET BULLY, AN INVASION, AN IMPOSITION OF THE WRITER'S SENSIBILITY ON THE READER'S MOST PRIVATE SPACE. I WRITE ENTIRELY TO FIND OUT WHAT I'M THINKING, WHAT I'M LOOKING AT, WHAT I SEE AND WHAT IT MEANS. WHAT I WANT AND WHAT I FEAR.

JOAN DIDION, *WHY I WRITE*

NINGÚN OTRO OFICIO COMO ESTE LES VA A REGALAR UN MUNDO, UN UNIVERSO, LA REALIDAD ENTERA; TRÁGICA, ABOCHORNANTE, TERCA, CHISTOSÍSIMA, HORRENDA, MÁGICA. EL REGALO DE LA REALIDAD REAL, INMENSA Y MARAVILLOSA.

ALMA GUILLERMOPRIETO,
DISCURSO DE ACEPTACIÓN DEL PREMIO
PRINCESA DE ASTURIAS.

MOSAICO PORTUGUÉS



Como tantos otros poetas antes que él, y como tantos otros más tarde, Fernando Pessoa, encarnado en Bernardo Soares, escribió en el *Libro del Desasosiego*: 'Mi patria es la lengua portuguesa'. Nacer en una lengua determina tu identidad, donde sea que te encuentres. También habitarla y dejarse habitar por ella. Quizás por eso no me siento extranjera en portugués. Como el español, el portugués también es mi patria. Mi patria sentimental. Mi patria familiar.

En Lisboa viví cuatro años que me transformaron. En Lisboa nació mi hijo. En Lisboa también nació la escritora que quería ser. Morando en una lengua que no era la mía, en una ciudad donde la mentira es una descortesía, comencé a ensayar una mirada distinta mientras empezaba a sentirme cada vez más cómoda con aquel acento que dejaba de ser lejano y se convertía en sinónimo de hogar.

En Lisboa descubrí, como en un juego, las diferencias y las semejanzas entre Portugal y Brasil. Caminaba por las veredas de la Avenida de la Liberdade y veía en el suelo los mosaicos, piedras blancas y negras, tan parecidos con los de Ipanema o Leblon por los que paseaba en Río de Janeiro. En muchos sentidos, era el mismo universo. Lisboa me parecía la abuela de Río de Janeiro. Al otro lado del océano, reconocí a Río como una ciudad portuguesa: hasta sus calles huelen a ajo frito. Y a dulce. Y aunque el acento me suene diferente, es la misma lengua. La lengua con la que me encontré. En la que me encontré. La que habité y dejé que me habitara.

Este libro no es sólo un recorrido por esa patria mía que es la lengua portuguesa. Es el mosaico del ejercicio de comprensión que he desarrollado durante todos estos años. Dar con la historia de una persona, muchas veces inconforme — con su propio talento, con la forma en la que maneja el mundo, con su herencia, con su ignorancia— e intentar comprender. Mirar, fijarme bien en los detalles, escuchar, descubrir y luego describir.

Esta es mi colección de inconformes. El neurólogo frustrado con la poca información que había —aún hay— del cerebro. El poeta en conflicto perpetuo con la identidad. El futbolista contrariado con el acto de perder. El sonidista agobiado con el sonido del mundo. La directora de dibujos animados disgustada con la forma en la que se subestima a los niños. El ídolo afligido por un destino truncado por el poder. El ex rico agraviado por la sombra de su padre. El cantante abrumado por las lágrimas. Y le rindo homenaje a los señores meseros que me hacían sentir culpable cada

PRÓLOGO

vez que mi plato no quedaba limpio y me miraban resentidos si no ordenaba lo que me sugerían.

Los dejo con mi catálogo personal de extraordinarios seres humanos en conflicto que me fascinaron durante los años que viví en portugués.

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN

VASCO PIMENTEL

*Todo lo que sigue sonando alrededor
de un gorrión que se muere*



DESDE QUE VIVEN JUNTOS, VASCO PIMENTEL LE HA PEDIDO A SU MUJER QUE NO LE HABLE CUANDO ACABA DE DESPERTAR. CADA MAÑANA, ESTE DIRECTOR DE SONIDO QUE INSPIRO *LISBON STORY*, LA PELÍCULA DEL CINEASTA WIM WENDERS, NECESITA UNA HORA Y MEDIA SIN OÍR NADA. CUANDO SU MUJER LO OLVIDA Y EMPIEZA A HABLARLE, ÉL LEVANTA LA MANO COMO UN POLICÍA QUE DETIENE EL TRÁNSITO Y HACE UNA SEÑAL DE ALTO. *STOP*. SILENCIO. ES PRONTO PARA ESCUCHAR.

La esposa del sonidista, una arquitecta que dejó su vida en Perú para irse a vivir con él a Lisboa, se ha acostumbrado a verlo levantarse, preparar su desayuno y leer su correo sin decir una palabra. Pimentel ha dejado de frecuentar amigos porque hablaban casi a gritos. Ha dejado de ir a cafés porque lo aturde el bullicio. Ha puesto el sonido a más de cien películas pero

casi no asiste a festivales de cine: «En las alfombras rojas», dice, «hay demasiado ruido». Tampoco tolera el murmullo de un televisor encendido en su idioma: «Es una inflación de palabras de valor semántico nulo y entonación histérica y mentirosa». Pero le gusta cómo suenan los programas de televisión en China o en la India: al no hablar esos idiomas, las palabras le llegan sólo como sonidos, sin que entienda su significado.

Vasco Pimentel detesta el sonido de los motores de los automóviles y arruga su cara de tal modo que parece sufrir de la peor jaqueca cuando los escucha: «No sé qué hacer en mi cabeza con el ruido de un carro». Sin embargo, le gustan las notas musicales «largas, infinitas, lacerantes» que produce una corriente de vehículos al atravesar el puente metálico de Lisboa, la ciudad donde nació.

Cada vez que entra a un lugar y el sonido del ambiente es muy alto, Pimentel levanta las manos, se tapa los oídos con las palmas abiertas y aprieta sus mandíbulas como un niño aturdido por los gritos de sus padres. A veces, cuando sube a un auto ajeno y la radio se pone en marcha, se desespera y empieza a darle manotazos a los botones del estéreo hasta que consigue apagarlo.

—El mundo está mal mezclado —dice.

*

Es 2014 y Vasco Pimentel acaba de cumplir cincuenta y seis años. El oidor tiene una mata de cabello plateado y las cejas gruesas y oscuras y, en su casa, una gaveta repleta de cajas de tapones alemanes Ohropax —paz para los oídos—. Los Ohropax fueron inventados por un farmacéutico alemán a principios del siglo veinte como respuesta al problema del ruido cada vez más agobiante de la era industrial. Es la misma marca

de tapones que usaba Franz Kafka para soportar el sonido del elevador de su edificio, que le irritaba.

Cuando Vasco Pimentel abre su cajón y descubre que sólo quedan una o dos cajas, sale a recorrer farmacias, y apenas encuentra una que vende la marca, se lleva todas las que tenga. Hace algunos años, llegó a la conclusión de que el caos de autos, bulla y gritos que le esperaban afuera de su casa iban a dañarle la audición. Desde entonces, el sonidista lisboeta que ha vivido prestando sus oídos a Wenders, Vincent Gallo y Manoel de Oliveira no puede salir a la calle sin hacerse el sordo.

Nuestro cerebro tiene la habilidad evolutiva de suprimir los ruidos de fondo que no nos interesan. En una fiesta llena de gente, por ejemplo, no solemos escuchar nada en forma precisa hasta que alguien pronuncia nuestro nombre. En un aeropuerto atestado tendemos a escuchar los anuncios de embarque sólo cuando se acerca la hora de nuestro vuelo. Esa capacidad del cerebro para concentrar la audición en una persona o en ciertos sonidos e ignorar los que no nos interesan se conoce como 'efecto *cocktail party*'.

Cuando el bullicio nos molesta, podemos 'bajarle el volumen' al concentrarnos, por ejemplo, en espiar la charla de dos extraños. Si nos interesa una conversación en una fiesta, los ruidos de fondo dejarán de incomodarnos después de unos minutos. «Todos tenemos una especie de filtro», dice Rui Poças, frecuente compañero de filmaciones de Pimentel, «pero Vasco se queda irritado porque acaba por captar cosas que no quería».

Rui Poças, uno de los mejores directores de fotografía del mundo según *Hollywood Reporter*, cuenta que Pimentel suele detener su trabajo en un set de filmación

para pedirle a alguien que deje de hacer un ruido que ni siquiera sabía que estaba haciendo: un taconeo nervioso, raspar la pared con sus uñas, o, incluso, mascar chicle.

*

Los sonidistas suelen ser obsesivos y anónimos. Puntillosos como un arqueólogo. Aunque las caras visibles del cine son actores y directores, un tipo a quien apenas reconocen por la calle en su barrio puede ser responsable de la mitad de una película: ninguno de nosotros sería capaz de emocionarse, de explotar de euforia o alivio, de soltar un llanto súbito frente a una pantalla si no fuera por un efecto sonoro elegido para provocarlos.

Las películas de terror serían inofensivas sin un director de sonido: el suspenso es el chillido histérico de un violín mientras una mujer se ducha (*Psicosis*), dos notas repetidas —Mi y Fa— que van en crescendo a medida que la cámara se acerca a un bañista (*Tiburón*). Los dramas y las comedias románticas no nos harían llorar o ilusionarnos sin el poder de sugestión de la música: Rocky Balboa corriendo por las calles de Filadelfia no nos convencería de su espíritu de superación sin las trompetas de *Gonna fly now* marcando sus pasos. Patrick Swayze se vería ridículo con esos rayos de luz en la cabeza mientras se despide de Demi Moore, si al final de *Ghost* no sonase *Unchained melody*.

Emocionarse con una película se debe en buena parte al trabajo silencioso de un sonidista. En algunas escuelas de escritura creativa de Estados Unidos se enseña narrativa aurál, esto es, aprender a escribir con sonidos, y The Los Angeles Film School incluso tiene un programa de Asociado en Producción de Audio.

Nadie discute que el sonido es central en una película, pero el sistema hollywoodense tiene su propio ‘efecto *cocktail party*’: como si fueran el ruido de fondo en una fiesta atestada de celebridades, nadie voltea al oír el nombre de un director de sonido. Gary Summers, uno de los sonidistas más exitosos de Hollywood, ha sido nominado nueve veces al Óscar y ha ganado cuatro —tantos como Spielberg—, sólo que a él no le toman tantas fotos ni le preguntamos cómo logró el audio de miles de espadas chocando en *El señor de los anillos*, la embestida violenta del agua en *Titanic* o los pasos de los soldados en *El imperio contraataca*.

Mark Berger puede sonar a nombre de futbolista inglés de segunda división, pero así se llama el tipo detrás de explosiones, ametralladoras y climas opresivos de *Apocalypse Now* y de los silencios angustiantes de *El paciente inglés*, un ilustre ignoto que ha ganado, también, cuatro veces el Óscar —otra vez, como Spielberg—, las cuatro veces que estuvo nominado (mejor que Spielberg).

El sonido interviene en el cine de varias maneras: las voces humanas, la música, los efectos de sonido, las interacciones sonoras y el silencio. Esos tipos de sonidos son cruciales para la verosimilitud de una escena. No es necesario que el uso del sonido sea obvio, directo —como cuando una boca dice algo y las palabras se oyen en perfecta sincronía: el diseño del sonido comporta el uso de figuras retóricas de uso común pero denominación desconocida—. El sonido opera como signo, como símbolo, como señal. Opera en metonimias, yuxtaposiciones. Hay un sonido metafórico. Evocaciones. El sonido siempre construye un tono o, de otro modo, da sentido a las escenas.

El trabajo de sonido del 'futbolista' Berger, por ejemplo, volvió memorables algunas de las escenas de *Apocalypse Now*. ¿Recuerdan el inicio? Mientras un soldado observa girar un ventilador de pared desde su cama, escuchamos el batido de las hélices de un helicóptero, y así el juego del sonido y las imágenes contagian la alucinación del personaje. Berger marcó un hito en la historia del cine. El director Francis Ford Coppola entendió que el trabajo de sonido había aportado tanto al clima y a la historia del film que los responsables no podían ser considerados sólo 'sonidistas'. Así, desde finales de los setenta, se les llama directores de sonido.

En la isla de silencio que es su casa en Lisboa, donde se mantiene a salvo del barullo de los coches, Vasco Pimentel recuerda otra escena de *Apocalypse Now*: cuando el cocinero baja del barco y se mete en la selva a buscar algo para hacer la comida. Primero se oye el zumbido de los insectos y el canto de los pájaros, pero de súbito todo el ruido desaparece. El cocinero entra en alerta. Escuchamos que algo avanza sobre la hierba. La tensión aumenta cada segundo. Entonces de la fronda surge un tigre como un rayo, y uno queda al borde del infarto. «Hubiese sido un error poner el rugido de un tigre antes de que aparezca», dice Pimentel. «Lo que quieres es que no se entienda que es un tigre». Para el cineasta Robert Bresson, un sonido no debe acudir en auxilio de una imagen. Para Pimentel, es estúpido un montaje de sonido donde todo lo que se ve suena tal como se ve en el mismo momento en que se ve.

La cultura urbana occidental privilegia la vista sobre el resto de los sentidos, pero considera la extrema sensibilidad al sonido como un súper poder. Bresson creía que el ojo era superficial, y que el oído es profundo:

«El silbido de una locomotora imprime en nosotros la visión de toda una estación». El oído nos permite percibir aquello que no está frente a nosotros y, desde el cielo al espionaje, tenemos apetito por escuchar lo que no debiéramos.

Nos fascina el súper poder de oír más que los demás. En *El hombre nuclear*, la exitosa serie de televisión de los setenta, Steve Austin no sólo era capaz de levantar camiones y ver detalles a kilómetros de distancia sino que era capaz de escuchar los planes de los malvados que complotaban a decenas de metros. En *Los Super Amigos*, Superman podía reaccionar al grito de socorro de un niño a cientos de kilómetros. Y hay comerciales de televisión que ofrecen audífonos para oír mejor con la promesa de que podremos escuchar conversaciones ajenas en la habitación conjunta. Sin embargo, algunos de los que empiezan a usar estos audífonos los abandonan porque, como si fuese una condena filosófica, escuchar demasiado y de súbito, aturde.

Tal vez por eso, a veces, Vasco Pimentel vive como una maldición su extraordinario don para oír. No sólo le disgusta la bulla de los automóviles: también los gritos de los meseros y el murmullo de las conversaciones en un restaurante; el balbuceo simultáneo de las discusiones futbolísticas en la radio, y las canciones de moda —en especial, las de Rihanna—. No sufre de hiperacusia, el síndrome que nos hace intolerantes a sonidos como el timbre del teléfono o el golpeteo de los cubiertos contra los platos. Tampoco sufre de misofonía, el odio al ruido que experimentan aquellos que, por ejemplo, se crispan con la fricción de un bolígrafo sobre una hoja de papel. El problema para Pimentel es el ruido que nos envuelve como una burbuja: aquello

que oímos en todas partes, y no percibimos por insensibilidad o indiferencia.

—Las personas escuchan cosas abominables —dice.

*

Una tarde, mientras filmaba con Wenders, Vasco Pimentel se quitó sus audífonos y caminó resuelto hacia unos niños que jugaban con algarabía sin saber que tanta pasión estaba arruinando una escena. Eran los años noventa y estaban en una terraza de Alfama, uno de los barrios más antiguos de la capital portuguesa, trabajando en una escena de *Lisbon Story*, la película de Wenders que más reflexiona sobre la imagen y el sonido en el cine. De pronto, Pimentel colocó sus audífonos en las orejas de uno de los niños y movió el micrófono para capturar los sonidos que llegaban hasta aquella terraza con vistas al río Tajo: el canto de un pájaro, las campanas de la iglesia, el viento entre los árboles, la sirena de un barco llegando al puerto. Uno a uno, los niños escucharon y callaron, como hipnotizados: se habían vuelto cómplices de un señor que les hacía oír un mundo que estaba allí, pero que no percibían. Vasco Pimentel les había prestado sus oídos.

A Wenders le gustó tanto la escena que decidió incluirla en *Lisbon Story*, un film sobre un director que se propone hacer una película sólo con su cámara, sin nadie más, como si fuera la primera historia del cine. El personaje que hace de cineasta filma horas y horas en Lisboa, sin sonido, hasta que toma conciencia de que su proyecto está fracasando. Entonces pide auxilio a un amigo sonidista —el protagonista de la película—, quien viaja a la capital portuguesa con sus maletas y su micrófono. Cuando el actor que hacía de sonidista en *Lisbon Story* viajó a Lisboa, Wenders le pidió que

se inspirase siguiendo durante días a Pimentel por las calles de la ciudad. El sonidista portugués, que ya había trabajado con Wenders en *El estado de las cosas*, era en realidad el personaje maniático y apasionado que el director alemán quería retratar en su película.

Cuando habla, Vasco Pimentel es tan expresivo como un mimo acelerado y, mientras gesticula, de sus labios brotan onomatopeyas sin cesar. Una vez conté cuántas palabras salían de su boca en un minuto: doscientas sesenta. Tantas palabras no le alcanzan a Pimentel para decir todo lo que quiere. Parece un niño para quien el lenguaje todavía es un misterio e intenta contar una historia con todo su cuerpo y todos los ruidos. Es curioso que un hombre encaprichado con el sonido —y que gusta del silencio tanto como de escuchar— pueda emplear las palabras como metralla. Si tuviéramos un control remoto para silenciar el ruido ambiente y lo dirigiéramos a Vasco Pimentel entenderíamos lo que nos está explicando aun sin escucharlo.

En el imperio portugués existía la figura del oidor, un enviado del rey a los pueblos alejados de la metrópoli para escuchar las quejas de los súbditos. El oidor elegía contar lo que el rey debía saber. Pimentel es un oidor del cine, un sonidista que trabaja intentando hacernos escuchar aquello que hemos dejado de oír.

*

No sólo Win Wenders fue seducido por el carácter insistente, hiperbólico y entusiasta del sonidista. En el mundo del cine portugués, Pimentel es conocido por su vínculo visceral y exhaustivo con lo que oye. La actriz María de Medeiros lo considera «un poeta del sonido» antes que «un técnico con obsesión por la técnica» y recuerda que cautivaba a su equipo durante

horas hablando de un sonido. De *uno* solo. Algo así ocurrió en Brasil, mientras filmaba *Vazante* con Daniella Thomas. Después de no hablar durante días, mientras registraba cada sonido del interior de Minas Gerais, Pimentel se obsesionó con el acento de los viejos *quilombolas* que terminaron actuando en la cinta. Y buscó entre sus cintas las voces que había grabado en varias aldeas de Mozambique hasta dar con los sonidos que eran el punto de encuentro entre esos brasileños y aquellos africanos.

Pimentel nunca deja de trabajar. Cuando la filmación de una escena acaba, toma su micrófono y camina hasta la parada del bus para registrar su frenada, lo lleva al semáforo de la esquina donde graba el *clic* del cambio de luces, camina dos calles para registrar el *clinc-clanc* de las monedas que caen sobre el mostrador de una tienda o la charla de un vendedor con su cliente. Quién sabe si terminará incluyendo estos detalles en el fondo de la película que filma, pero son necesarios: como un cronista de época, un sonidista no puede vivir sin registrar el mundo. Cuando amase una colección de ruidos y ruiditos, Pimentel decidirá qué es conveniente para nosotros. Del mismo modo que el encuadre de un director dispone qué será visible y qué no, un sonidista edita el mundo que escuchamos. En su esfuerzo por contarnos bien la historia, el oidor nos trata como reyes.

En el cine, casi nadie percibirá los diálogos de una tienda a dos cuadras de donde ocurre la acción, pero los sonidos estarán allí ayudando a construir un sentido de realidad, un sentido que no siempre es evidente. El sonido de los sables láser de *Star Wars* fue conseguido mezclando el zumbido del tubo de rayos catódicos

de un televisor y el ronroneo del motor de un proyector de cine de 35 mm. El famoso grito de *Tarzán* se logró con la voz del actor, unos ladridos de perro, el aullido de una hiena y el Do de una soprano. Para hacer *El exorcista*, el director reforzó los efectos emotivos de la película incluyendo en la banda de sonido enjambres de abejas, guarridos de cerdos que estaban siendo degollados, maullidos de gatos y rugidos de león.

En el libro *Resonancia siniestra*, el músico David Toop habla de los sonidos que Stanley Kubrick utilizó en *El resplandor*: el crujió de la nieve, el rebote de la pelota de tenis que lanza Jack Torrance contra la pared, el sonido del triciclo de Danny mientras corre por los pisos del hotel, los ecos distantes de *Midnight, The Stars And You*, la canción de orquesta que suena mientras la cámara se enfoca en el joven y sonriente Jack que aparece en una vieja fotografía, después de la muerte del personaje. Todo eso, según Toop, provoca un efecto emocional acumulativo tan abrumador que preguntarse si es música real, ruido, sonido ambiental, buenas o malas composiciones ya no tiene sentido.

Vasco Pimentel fabrica un ambiente sonoro, una narrativa propia, un personaje más en la obra, y juega con el poder del sonido para evocar lo que no podemos ver. Frente a la consola de grabación, va alternando todos los sonidos captados en la escena. Y los que capturó antes. O después. Los escucha, los reorganiza, los descarta, los destaca, los mezcla. Pimentel es igual a su personaje de *Aquele querido mes de agosto*, ese director de sonido que sale en busca de sonidos ajenos a la escena que estaba siendo rodada en ese preciso instante. El director le pide lo real-real. El sonidista le pregunta qué es lo real de lo real.

*

En la primavera de 2014, Pimentel andaba inquieto por una pregunta: ¿cómo sonaría el consultorio de un psicoanalista instalado en la barriga de una ballena? Entre otras escenas, el cineasta Miguel Gomes le había encargado diseñar aquel sonido para su próxima película. Pimentel pensaba en la reverberación de las voces de los consultorios. Durante el invierno y también para Gomes, se había pasado grabando el canto de pájaros enjaulados y pensando en cómo darle sonido a esa reinterpretación del mito de Jonás. Encontró claves en la reverberación del sonido dentro de los huecos de los árboles. Los cantos de los pájaros, grabados durante tantos días, terminaron siendo el coro de un hombre que se pasaba la vida enseñándoles a cantar. Pimentel siente cada sonido por su música o su significado. «Vasco es un músico en la forma en la que mira al mundo», explica su compañero Rui Poças. «En cierto sentido, es un músico en el sitio equivocado, pero si fuera músico, sería un cineasta en el lugar equivocado».

Para el común de los hombres y mujeres, el ruido más insoportable no es el más alto: es el llanto de un bebé. Según un estudio publicado en el *Journal of Social, Evolutionary, and Cultural Psychology*, es el sonido más perturbador porque nos resulta casi imposible ser indiferentes a él: cuando suena esa alarma, estamos dotados de un 'resorte psicológico' para dejar lo que estamos haciendo. Años atrás otro estudio de una universidad británica pidió a través de una web votar por una lista de más de treinta sonidos, calificándolos en seis niveles, desde 'no tan malo' a 'insoportable'. El ruido de un bebé llorando quedó en tercer lugar, después del sonido de alguien vomitando y el agudo de un micrófono que se acopla.

Según los científicos, si el llanto de un bebé nos desespera tanto es por una reacción biológica necesaria para la conservación de la especie. De acuerdo con Vasco Pimentel, la inquietud que nos provoca el llanto de un bebé tiene relación con el poder evocador del sonido y con su carácter impredecible: «Es por el potentísimo poder que tiene el oído —y ningún sentido más— de suscitar la fantasía, los temores, los recuerdos. El llanto de un bebito inmediatamente te pone a pensar: ‘Es un ser indefenso, está sufriendo, no posee el lenguaje para poder comunicarse, y necesita algo que yo no entiendo porque su lenguaje es puro grito’».

Pimentel, que trabaja manipulando el poder emocional de los sonidos, puede escuchar el llanto de un bebé y entender lo que produce en las personas: eso hace que no le moleste tanto. Si cualquiera de nosotros oye llorar a un bebé, empieza a angustiarse por su duración incesante y por no saber la causa del llanto: queremos que acabe. El ruido de un niño que grita y que llora no tiene un patrón idéntico, ni de frecuencia, ni de ritmo, ni de desarrollo, ni de nada, explica Pimentel: «No sabes qué va a pasar, y eso irrita a la gente».

En cambio, para él, que entiende los sonidos por su música además de su significado, el más insoportable de todos es el sonido de un carro parado con el motor en marcha: le parece estúpido y repetitivo hasta el absurdo. «Todos los sonidos son cíclicos. Pero el ciclo de un carro parado que hace trrrrrrrrrrrrrrrrrrr es particularmente estúpido: es tan cortito que unas cuatro veces por segundo repite el mismo ciclo: taca-ta-ta ta-taca-ta-ta-ta-taca ta ta ta». Nunca sucede algo nuevo, no hay expectativas, no hay variaciones, no hay sorpresa.