

Entrevista

Jerónimo Labrada¹

«Las películas siguen siendo mudas en una era sonora.»

Víctor Fowler Calzada i Dean Luis Reyes

En ocasión te referiste a los problemas que enfrentan los sonidistas en todos los lugares, problemas que creías se resolvían en la escuela. ¿Hay problemas comunes?

Una de las razones por las que acepté venir a esta escuela fue por la posibilidad de incidir en la formación de una nueva generación de sonidistas. Estoy hablando de una nueva generación con una formación más sólida, más consistente, tanto desde el punto de vista tecnológico como artístico, o expresivo, sabiendo que antes de esto existe la historia, en nuestro caso, de un cine latinoamericano que se ha hecho y que ha tenidos unos sonidos,

una música, que lo ha hecho gente a veces sin una cabal y total formación profesional pero que tuvo las ganas de hacerlo y que logró esos resultados que están en la historia del cine latinoamericano. Pero creo que en relación con el sonido cinematográfico hay un problema básico que es universal y que no está resuelto, y es la forma en que el sonido puede y debe ser utilizado dentro de las películas como un recurso expresivo. Es un fenómeno universal porque está desde sus inicios en el propio cine norteamericano, en el cine de Hollywood, y empaña todo el espectro del cine en el mundo. El sonido en el cine siempre

¹ Jefe de la Cátedra de Sonido de la EICTV.



fue visto como una curiosidad técnica, como un atractivo efectista más que como una posibilidad expresiva. El desarrollo del cine silente fue acompañado básicamente por el acompañamiento musical; es decir, se trasladó la idea de que la música acompañaba a los espectáculos de feria, al circo, incluso al teatro; apareció en algún momento la ópera como una expresión artística en la que hay un drama que se cuenta y una música muy ligada al acompañamiento del desarrollo de ese drama: había una inmensa cantidad de expresiones artísticas en las que la música había logrado incorporarse con gran coherencia. En el caso del sonido acompañante del cine pasó lo mismo.

La grabación y reproducción sonoras aparecieron antes que las de la imagen. En 1877, Edison empieza a producir su fonógrafo, que tiene otros antecedentes. Sin embargo, la idea del cine como expresión audiovisual no fue posible hasta prácticamente los años treinta, por dos problemas: uno, el de la sincronización, y otro, el de la amplificación. Es decir, no existían los equipos para amplificar

el sonido y llenar una sala. En el año 1906, Lee de Forest crea el bombillo, el tubo amplificador, el audión, y aparece la posibilidad de la amplificación electrónica. El problema de la sincronización estaba bastante resuelto con los discos. La compañía Vitaphone creó la posibilidad de grabar y reproducir sonido sincrónico, amplificarlo y llenar una sala de sonido. Antes de eso, en Europa, Gaumont, Pathe, Oskar Mester habían logrado sincronizar tocadiscos a una cámara, pero no podían amplificar el sonido... Hasta ese momento, y aunque se hicieron millones de experimentos de llevar actores a doblar en la sala, efectistas, etcétera, realmente lo único que funcionó en la exhibición de las películas fue la música, para la cual Edison y otros del medio crearon unas colecciones de partituras musicales que llamaron *cue sheets*, en las que casi siempre se usaban los clichés de la ópera o de la llamada música programática, para expresar sensaciones de tensión, una carrera de caballos, de autos, efectos cómicos, etc. Estas colecciones estaban en los cines, y los pianistas que acompañaban las películas solo de-

bían mirarlas previamente y buscar las partituras con las músicas recomendadas. De esta manera, con una cierta técnica, podían ellos resolver, musicalizar aquellas películas.

Dentro del cine mudo hubo experimentos que, aunque limitados, resultaron muy interesantes; Eisenstein lo confiesa, y ahí están los ejemplos, con *Huelga* u *Octubre*, en los que trataron de expresar el sonido a través de la imagen: la famosa secuencia del fuelle del acordeón a toda pantalla en *Huelga*, o *Octubre*, donde usaron millones de recursos, por ejemplo, para representar en imagen el eco del cañonazo del *Aurora* por los pasillos del Palacio de Invierno. En las propias películas de Chaplin hay situaciones en las que tú te das cuenta de que el sonido, aunque no se oye, está siendo el motor en la acción dramática.

Y después viene la llamada «era sonora del cine», a fines de los años veinte, con las primeras películas sonoras —la horrible película del cantante de jazz, que se da como pionera del cine sonoro...

A partir de ahí, ¿qué es lo que hace la industria de Hollywood? Como la música había funcionado muy bien acompañando las películas del silente, pues lo que se les ocurrió fue repetir la fórmula ahora en el cine sonoro. Es decir, el elemento que podía subrayar dramáticamente, crear o recrear situaciones dramáticas, el único elemento sonoro que veían con esa posibilidad era el de la música. ¿Por qué? Porque realmente la música, de una manera bastante fácil y sencilla, apela a sus fórmulas, a sus clichés para recrear estas sensaciones. Eso también venía de la ópera, del teatro, en los cuales la propia música trataba de contar historias. Se habían creado toda una serie de clichés: que un violín tocando una melodía melosa transmitía la sensación de tristeza, o unos sonidos graves eran la premonición de que algo malo iba a pasar y que el malo iba a aparecer. No es porque la música por sí sola sea capaz de decir algo, sino que hay todo un código que se va creando a lo largo de los años en los que uno oye determinado fragmento musical y es capaz de sentir la sensación de tristeza, de alegría, amorosa, tierna... Las

primeras películas sonoras son mayoritariamente musicales o películas en las que la música acompaña constantemente. Esa era de los cuarenta, cincuenta, hay películas en las que desde que arrancan hasta que termina hay una musiquita por debajo que está subrayando dramáticamente la escena, como si la propia historia no fuera capaz de crear esas sensaciones. Y ese cine que usó la música como elemento fundamental de la narración en el sonido, y que usó los efectos del sonido y los restantes elementos como acompañamiento de la imagen, ese fue el cine que vieron nuestros padres, la gente a la que le dio por hacer cine en nuestros países; ese cine formó un gusto, formó generaciones de espectadores, creó un estándar que ha tenido un peso fundamental en la formación del público y de la gente que aspiró a usar esta forma de expresión.

Por suerte, desde los inicios hubo algunos personajes que se negaron a usar el sonido así... Eisenstein, Pudovkin, Alexandrov, en su famoso manifiesto, hablaron del peligro de usar el sonido como un elemento

efectista, por el único atractivo de que se oyeran sonar las cosas. Michel Fano habla del sonido como certificado de presencia de la imagen; o sea, uno ve algo y hay un sonido que le acompaña, pero es una forma de relacionar el sonido pasivamente no con la historia, y esa fue la forma a la que nos acostumbró el cine norteamericano. Decía que Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov alertaron sobre esto y plantearon la necesidad de experimentar, de buscar cómo usar el sonido descoyuntado de la imagen, no sincronizado con ella. En una carta, éste último decía: «Lo que me interesa de una escena en que, por ejemplo, se oye el chirrido de una bota —y hay una bota que chirrea—, no es el plano de la bota y el sonido del chirrido, me interesa más oír el chirrido de la bota y ver la cara de la persona que oye el chirrido, una cara de temor, de alegría, de tristeza, de indiferencia.» Esas relaciones son las que pueden crear una nueva dimensión y una posibilidad de expresión para el sonido. La otra era la convencional, la del cine estándar, en la que tú ves que alguien camina y oyes los pasos, y

cuando hay que dramatizar o el sonido tiene que desempeñar un papel dramático, entonces para eso está la música. Tanto es así que, en el cine norteamericano, y por herencia nuestros críticos, cuando hablan de la banda sonora de la película, hablan de la música, lo cual a mí me parece una gran falta de respeto al resto de los sonidos, que pueden ser tan o más importantes que la música que acompaña a una película, por ejemplo las voces mismas de los actores o los ambientes sonoros o los efectos que hay dentro de esa banda sonora.

Decía que hubo pioneros. Siempre cito los ejemplos de René Clair, de Fritz Lang, Walter Ruttmann y otros que probaron a usar el sonido con otro sentido. Lang, por ejemplo, en *Me el asesino* usa el silbido: un asesino que tiene la manía de silbar una musiquilla (*Peer Gynt* de Grieg). Entonces la película nos presenta al asesino silbando esta tonadilla; después, cuando en una calle oscura por ahí escuchamos el silbido de esa tonada, el sonido nos está trayendo la presencia del asesino sin necesidad de mostrarlo, y esta recurrencia o *leitmotiv*

llega a convertirse en un elemento que crea una tensión dentro de la película. Y llega a ser este sonido, incluso, el que resuelve el conflicto, porque hay un ciego al que el asesino compró un globo para una niña antes de matarla y que recuerda que el día que asesinaron a la niña había un hombre que silbaba esta tonada. Cuando la oye nuevamente llama a un amigo y le dice «ahí va el asesino, el de la cancioncilla». Es una película en la que el sonido desempeña un papel activo en la narración, no es un elemento tecnológico, atractivo, o de espectáculo.

Hiroshima mon amour es una película en la que tanto la forma poética del diálogo como la forma en que se dicen esos diálogos, desde el punto de vista sonoro, tienen un papel importantísimo en esa historia... En otros casos, son los efectos sonoros los que tienen ese papel. En *Un condenado a muerte escapa*, de Bresson, hay un personaje que está encerrado en una habitación, dentro de una cárcel, condenado a muerte, y está buscando la forma de escaparse de esa celda. El personaje se dedica a ir desarmando la

puerta de su celda, que es una puerta de madera, y a crear un mecanismo para armarla y desarmarla en un tiempo breve, que le permita salir por las noches a explorar, volver atrás, y finalmente poder escaparse. Y toda la relación de este hombre con el mundo exterior tiene lugar a través de los efectos del sonido: escucha cuando vienen los guardianes, si están subiendo, si están bajando; uno mismo llega a identificarse con el mundo sonoro de aquella cárcel. El sonido, los matices, en este caso de presencia, de perspectiva, desempeñan un papel importantísimo en la narración. Béla Balázs, el *Húngaro*, habló mucho de esto, de usar el sonido con este sentido.

Hubo en los años sesenta y setenta, un renacer de estas ideas en el cine francés, en el cine inglés, pero que yo siento que han quedado un poco en el olvido debido a la invasión del cine estándar, por no decir del cine comercial norteamericano, porque dentro de ese cine comercial a cada rato hay películas que son interesantes. Sin embargo, hay una forma estándar de hacer el cine norteamericano que ha contaminado al cine en el

mundo, y la cinematografía latinoamericana también.

La lucha nuestra en la escuela es por darle una sólida base técnica a los estudiantes, que les permita hacer. Se trata de una especialidad que tiene una complejidad tecnológica, pero hay que saber que esa base técnica no es más que una herramienta para crear, para expresarse. Es la formación que intentamos darle a todos, porque sobre el sonido en las películas tienen una acción fundamental el guionista, el productor, el director, el fotógrafo, el maquillista, el utilero, el escenógrafo, es decir, toda la gente que trabaja en una película tiene que ver con el sonido. No piense usted que porque para su próxima película va a contratar un sonidista estelar ya va a tener un buen sonido. La fotografía es algo muy controlable, lo que va dentro del cuadro es lo que se va a ver en la película; no importa si hacia los costados está en ruina o no hay nada, usted lo que necesita es esa pared, y si le da unos colores, le pone una mesita, una lamparita, ya esa es la pared de una habitación, no importa que las otras tres paredes no exis-

tan. En el caso del sonido, para ese mismo cuadro usted pone un micrófono y si no hay el ambiente sonoro adecuado, el sonido va a descubrir que esa pared está en el medio de un campo, porque se oyen los pájaros o el ruido de una calle... Tratamos permanentemente de transmitir esa idea aquí en la escuela, que la gente aprenda por un lado a manejar correctamente las herramientas y que, por otro, sepan que lo más importante del sonido en el audiovisual —irónicamente, incluso la palabra *audio* va primero— es que el sonido esté vinculado de una forma estrecha con la narración de la historia; de lo contrario, estamos haciendo un sonido bonito, que se oye bien, claro, pero no podremos rebasar nunca el límite de lo técnico, de lo estético, a un nivel muy primario.

Creo que los guionistas tienen que tener una conciencia fuerte de esto, porque si en el guión no están esos elementos sonoros que forman parte de la historia, pues ya estamos empezando mal. Muchos guionistas dicen que no, que el guión es una obra literaria, pero creo que no, que con el so-

nido va a ocurrir lo mismo que con la imagen: uno lee un guión común y va a ver la imagen, pero no es común leer un guión y oír que hay sonido ahí, porque no está por ningún lado. La gente se acostumbra a escribir guiones mudos, a narrar historias que no suenan, y eso es clásico en el cine norteamericano, en el latinoamericano, en el europeo; el único sonido en los guiones son los diálogos. Todos los años me encuentro aquí con los alumnos de guión y les hablo de estas cosas, de lo contrario, cuando se hace el guión técnico, como no hay sonido, se plantea resolverlo todo visualmente, y después el editor recibe esos planos que han sido hechos con un sentido muy visual y no le queda más remedio que montar así la historia, de manera que, cuando llega el momento de hacer el sonido, tenemos una sucesión de planos que no necesitan de él para entender lo que está pasando. ¿Cuál es la solución aquí? Pues buscar un ambiente que sea bonito, que recree unos pajaritos, si es de noche un grillo, una ranita, un perro que ladra, elementos que están desligados de la historia, que están creando una atmósfera, una sensación, de

día, de noche, de tráfico, de campo, pero que no están realmente aportando nada a la historia. Esas películas las puedes ver y cerrar el volumen del televisor, lees los subtítulos de diálogo y no pasa nada, viste la película y no te perdiste nada importante. Cuando algunos guionistas me dicen eso de que «el guión es una obra literaria», yo digo que en la literatura está el sonido. Ahí saco una larga lista de obras de poesía, cuentos, novelas, que sí son obras puramente literarias en las que el sonido desempeña un papel importante.

Sé que es complicado pensar así, pero para eso hay que empezar a experimentar, hay que despertar a los alumnos esas inquietudes, hay que estimularlos en ese camino, porque lo que sí creo es que no vale la pena pensar que el tema del sonido en nuestras cinematografías se va a resolver con las nuevas tecnologías; las nuevas tecnologías están planteadas con esa misma óptica de usar el sonido como efecto. Estos sistemas estereofónicos con millones de bocinas, canales, para lo único que sirven es para crear efectos, a lo que apun-

tan es a repetir todas estas formas de sonido acompañante y de la música como el gran elemento expresivo. Desde el punto de vista de la esencia de lo que yo creo que debe ser el sonido en el cine, esas películas son películas mudas en una era sonora, porque se trata también de un problema de mercado. Si hoy en día tienes un dinerito y quieres hacer una película, tienes que saber que una gran parte del presupuesto se lo tiene que dedicar a la mezcla digital en una sala que tenga la licencia XWW, pagar un *royalty* grande a este consorcio para poner su logo y, si la película no tiene el logo, a los distribuidores sencillamente no les interesa. Aunque usted se aparezca con *Ciudadano Kane*, monofónico como fue, le dirán que no, que la película es interesante pero no puede entrar en el mercado porque no está hecha según los patrones. Eso funciona implacablemente y es uno de los grandes traumas de nuestros cineastas, los cuales no tienen dinero suficiente para hacer las películas, dime tú para estos procesos que son costosísimos y que, realmente, pienso que en esencia no le hacen falta a

una película común. Hay películas, temas, para los cuales estos sistemas se prestan, películas catastróficas, con grandes batallas, qué se yo; para ese tipo de películas que tienden más a lo espectacular pueden servir muchos estos sistemas, pero hay otras muchas películas en las que realmente no hacen falta estas cosas.

Ya hay gente que se va dando cuenta de esto y tengo colegas que me cuentan haber mezclado en París una película mono; es decir, todo el sonido sale de la pantalla, está con la historia, no hay ningún elemento de esos que algunas veces lo que crea es confusión en el espectador. Digamos que esa misma idea se la transmitimos a los productores, porque cuando un productor toma una decisión económica, a veces está favoreciendo esta posibilidad para el sonido, pero a veces la está entorpeciendo sin darse cuenta; el maquillista tiene un papel importantísimo con relación al sonido de una película, porque de pronto hay que esconder un cablecito en el cuerpo de un actor, en el cuello o dentro del pelo, y es el maquillador quien puede resolver ese problema;

de pronto el utilero te pone un búcaro de flores detrás del cual se puede esconder un micrófono; o el fotógrafo darse cuenta de lo importante que es un determinado encuadre para subrayar un elemento sonoro... Volviendo a los guionistas: muchas veces escriben los textos con un sentido muy literario y los lees y está bien, pero cuando uno trata de interpretar eso como sonido, con un sentido musical, se crean unos problemas gravísimos, porque no ha tenido en cuenta que ese es un texto que se va a decir. Carpentier hablaba mucho de eso, de lo difícil que resultaba traducir al texto literario el diálogo hablado. El guionista tiene que hacer ese ejercicio de escribir unos textos sabiendo que se van a decir, que se van a interpretar, donde los silencios, las pausas, los cambios de intensidad, la voz, juegan también un papel muy importante en el apoyo a eso que se está diciendo; con la idea de que es más importante cómo se dice algo que lo que realmente se está diciendo. En muchos guiones los textos aparecen simplemente como transmisores de información, más que para transmitir emociones. Después, cuando van a

seleccionar los actores, la mayoría de las veces los directores no piensan en el sonido de sus personajes, en cómo la voz de ese actor puede estar relacionada o no con el personaje. En la compañía de *casting*, ese actor es un tarjetero con fotos de frente, de perfil, de cuerpo entero, donde dice que sabe montar a caballo, conducir, pero de su sonido tú no te enteras nada, y puede suceder que de pronto escojas un actor que físicamente encaja con la idea que tú tienes de tu personaje pero cuando abre la boca resulta que tiene una vocecita que no se relaciona para nada con ese personaje malvado que tú quieres que interprete, etcétera.

Hay muchos libros que explican cómo se hace una película en los que incluso se siguen infiltrando esas ideas que contradicen esto que yo estoy diciendo, que inducen a la gente a que siga haciendo películas así, de una manera convencional... Estas ideas sobre el sonido impregnaron el cine y hay mucha gente que se opone a esa forma, pero no saben cómo resolverla. Por ejemplo, el cine cubano generalmente ha funcionado bajo

esta fórmula de usar el sonido con una intención de acompañamiento pasivo y de usar la música como elemento dramático fuerte. Pero el cine de Santiago Álvarez está lleno de momentos interesantes, de uso del sonido con esa función creativa; las películas de Titón (Tomás Gutiérrez Alea)... Hay una secuencia antológica en *Memorias del subdesarrollo*, donde Sergio Corrieri está en su habitación y echa a andar la grabadora aquella y el sonido está haciendo la función de *flash back* y estamos oyendo una conversación de él y su esposa, antes que ella lo dejara y se fuera del país, y a la vez él está recordando, a través de ese sonido, su vida pasada con ella, y saca sus prendas íntimas y se pone una media en la cara y saca el creyón de labios y dibuja una boca en el espejo... y todas esas acciones del personaje están siendo acompañadas no por una musiquita tristonera, sino por un sonido, en este caso, las voces de él y de su esposa que quedaron grabadas en la conversación; y así como ese hay momentos, pero yo diría que lo más generalizado es esa forma estándar, a la cual me opongo...

¿En qué extensión podemos hablar del mundo del sonido en una película? Tenemos la grabación directa, la mezcla, el diseño sonoro, los efectos, la música. Entonces, ¿cuáles serían los elementos a considerar a la hora de hacer una lectura crítica del sonido en el cine?

Incluso yo, que tengo todas estas angustias e inquietudes, me considero un improvisado, porque realmente muy poca gente o casi ninguna se ha dedicado a investigar con profundidad estos temas, digamos, a elaborar una teoría. Si te pones a husmear en las bibliotecas de cine te encuentras grandes tratados sobre la historia del cine, sobre la dirección, la fotografía —hay unas analogías entre la fotografía y la pintura que facilitan un poco el análisis—, y en general, en todos los otros campos que tienen que ver con la literatura, con la narración, con la foto, con la pintura: en todos esos campos hay un desarrollo teórico grande, que permite avanzar teorías, especulaciones teóricas... En el caso del sonido se hace más complejo; uno busca en las bibliotecas y, cuando llega al capítulo del sonido, hay cuatro páginas en las que se hacen descripciones técni-

cas: «el sonido en las películas se hace de esta manera, de esta otra, se usan unos micrófonos así»; pero realmente nadie hace una profundización teórica de esas funciones expresivas del sonido. Entonces, se me explica por qué los críticos de cine son en su mayoría incapaces de hablar del sonido de las películas. Por una parte, de la mayoría de las películas hay poco que hablar, pues el sonido cumple esta función pasiva, de acompañamiento de la historia, y dolorosamente esos críticos, cuando se refieren al sonido, se refieren a la música: que si la música se integra bien a la historia, que si refuerza de una manera admirable los momentos climáticos de la escena... Creo que, en general, pudiera sugerir a la gente que se dedica a la crítica que por lo menos pensarán, meditarán un momento si de verdad el sonido en la película es un elemento que contribuye en algo a la narración, que en alguna medida enriquece aquello que se le está contando al público, o si simplemente el sonido desempeña ese papel monótono, cansón, aburrido, de acompañar las imágenes de la historia. Después, el desmembramiento de este análisis nos llevará a fijar-

nos en los elementos básicos que componen la narración sonora; es decir, los ambientes, las atmósferas de sonido, cuya función básica es establecer el tiempo y el espacio. Cuando uno oye un ambiente de sonido, se sabe si es de día o de noche, y ya nos estamos ubicando en el tiempo; si además se oye el ruido de unas olas al fondo, pues estamos cerca del mar, o si se oye un tráfico lejano estamos en las afueras de la ciudad. O sea, los ambientes sonoros pueden llegar a recrear esas sensaciones de espacio y tiempo. El sonido también puede desempeñar el papel de aclarar u ocultar situaciones con relación al tiempo y al espacio. Los efectos sonoros son elementos breves, de corta duración, chispas de sonido que van a producir los personajes al caminar, al apoyar objetos sobre una mesa, pero en la intensidad con que ese sonido ocurre se está transmitiendo un poco del sentimiento con que la persona hace semejante gesto; un sonido más violento es el reflejo de que esa persona está más tensa; un sonido más delicado nos remite la idea de que esta persona está relajada. Michael Corleone da el golpe a aquel en la mesa y su mujer y todo

el cine se electrizan: «El Padrino despertó». Y es un efecto de sonido el que da esa sensación, no la música, ni un acorde extraño.

El otro elemento clave de la historia son las voces. ¿Cómo son las voces de esta historia? ¿Son adecuadas las voces de los actores respecto de los personajes, está integrado eso, cómo ese actor refleja la idiosincrasia del personaje, su extracción cultural? A través de la forma en que habla ese personaje se transmite mucho de su historia, de su sentir. Son puntos que los críticos, de una manera muy elemental, podrían entrar a valorar, más allá de cómo es ese texto, de si se adecua a ese personaje, de si el actor lo dice mejor o peor...

Escuchándote, recordaba un caso ininteresante de reverso estético del sonido. En una entrevista a George Lucas, él dice: «De lo que muy poca gente se ha dado cuenta es de que *La guerra de las galaxias* (habla de la primera) es una película silente, porque tiene un aparato sonoro tremendo, sobre todo en efectos especiales, pero tú puedes

ver la película bajando el volumen del televisor; está hecha para ser silente, y después está aplicado el sonido para la pantalla, como una espectacularidad.»

Claro, así es, eso es fuerte, mucha gente piensa en el sonido, porque ese es el hábito que se ha creado, inmediatamente apareció el cine sonoro contra la radio, después aparecieron los formatos estereo contra la televisión, el cinemascopio, el vistavisión, y siempre han sido desarrollos técnicos con un sentido comercial, no ha sido desarrollo técnico para apoyar una necesidad expresiva del cine, entonces eso crea confusiones en la gente, porque si no tiene esa última tecnología... No, no, lo que hay que hacer es ponerse a trabajar en la otra dirección.

Tu concepción supone un director que trabaje en una profunda interacción con el trabajo de sonido. Eso, en la vida real, ¿existe?

Esa es una escuela que se ha perdido un poco. En el ICAIC de los años en que éramos más jóvenes, existía la tradición hollywoodense de que el sonido se hacía de forma fragmentada: el sonido de rodaje lo hacía una

persona y el proceso del estudio lo hacía otra, hasta la mezcla. Nosotros veníamos imbuidos de la onda francesa, del cine francés, donde los sonidistas lo hacían todo, desde el sonido directo y los procesos de la postproducción musical hasta la mezcla, y logramos que fructificara el concepto de que hay una persona que tiene una idea del sonido de la película que va desde el inicio hasta el final. Por supuesto, bajo la dirección del director, pero no tiene este director que estar enfrentándose constantemente con gente ajena al proceso para contarles de qué va el proyecto, lo que quiere, por qué se hizo esto de una manera o de otra, porque fácilmente se encuentra con alguien al que no le gusta lo que se hizo, que no entiende por qué se hizo así, y empieza a desvirtuarse la idea original.

En estos momentos, la situación ha cambiado bastante. Ha ocurrido la introducción de todas estas tecnologías digitales que han devuelto los procesos de sonido a formas anteriores. En nuestros tiempos, el editor editaba la imagen y el sonido y nosotros trabajábamos con él, y había un proceso

de discusión, de elaboración, de trabajo conjunto de director, editor y sonidista para hacer el montaje de sonido. Ahora tenemos en el mundo a sonidistas que hacen todo el trabajo del sonido directo, pero el paso siguiente, que es la postproducción de sonido, está en una situación que para mí es bastante delicada. O sea, el editor de la imagen hace una edición de la imagen y el sonido directo, y cuando termina, se desentiende de la película, que pasa entonces al editor o editores de sonido, que reciben esa edición y hacen todo el montaje de sonido. Si bien en nuestra época había algunos editores que tenían el oído bastante cuadrado y no entendían nada del sonido, al menos se hacía un procedimiento conjunto, la imagen y el sonido se editaban juntas; si se escuchaba un campanazo y hacía falta que la imagen se estirara cuatro cuadros más, ahí estaba el descarte, se buscaba el pedazo para agregar, y si de pronto, al colocar un sonido, se descubría que el plano era muy largo, pues se cortaba, y así. Había una interacción entre la imagen y el sonido que era beneficiosa para la película. En estos momentos

el editor, con el sonido directo, y guiándose únicamente por el sentido visual, establece el largo de los planos, y cuando llega al editor de sonido y necesita que la imagen se estire o encoja, no hay forma de volver atrás, porque esto implica alquilar de nuevo una sala. De manera que estamos ante un salto tecnológico que se convierte en una espada de Damocles sobre las películas. En el caso de Cuba, se ha tratado de mantener la tradición de que la persona que hace el sonido directo está presente en el momento de la mezcla y tiene un diálogo con el mezclador, pero en la mayoría de los casos estas nuevas tecnologías han creado esas divisiones. Mucha gente sencillamente ha colgado los guantes, no logran familiarizarse con estas tecnologías y se va imponiendo la fragmentación de los procesos.

Entonces tiene que ser más amplia la formación de los editores del futuro...

Hasta donde podemos, les estamos dando esa formación aquí en la escuela. Pero los mecanismos de producción conspiran contra esto. Cuando miras este problema desde el

punto de vista de la producción, tienes a un sonidista que termina de grabar la película, pero para que continúe la producción tendría que pagarle durante un tiempo, mientras se revela el material, se edita, y ningún productor está dispuesto a eso; le es más práctico cortar y contratar a otro sonidista para el momento en que la edición esté terminada y el primer sonidista va a buscar otra película para hacer el sonido directo. La propia mecánica de la producción y el aumento de la complejidad tecnológica van llevando a esta fragmentación, de manera que el director es el único a cargo de esa continuidad...

¿Cuál es tu manera de enfrentarte a las historias, cuál es tu relación con los directores, en vista de que se trata de proyectos ajenos? ¿Cuáles son los marcos que tienes para tomar decisiones artísticas?

Durante varias etapas del cine cubano, preferí el trabajo de sonido en el cine documental antes que en el de ficción. Siempre veía en ese campo mayor facilidad para participar desde una perspectiva creativa. En el cine de ficción, la tradición era que nos

encontrábamos con un guión que ya estaba hecho, una idea bastante definitiva sobre la cual no había prácticamente ninguna posibilidad de actuar, en el sentido de proponer con el sonido alguna solución expresiva. Es decir, a la vez que a ti se te ocurre alguna idea creativa con relación a una historia, pues necesariamente el guión tiene que modificarse, y en ese sentido muy pocos directores de ficción estarían de acuerdo en hacer esos cambios. Me viene a la mente el caso de Julio García Espinosa, con *El plano...* Desde que estaba trabajando en el guión, me pasó sus primeras versiones y estuvimos trabajando en ideas alrededor del sonido de la historia, que están en la película más o menos bien resueltas, pero realmente él tuvo esa actitud de abrir las puertas de la participación y de aceptar; pero eso no es muy típico. Con Santiago Álvarez trabajé mucho desde el inicio del proyecto hasta la mezcla final y, por supuesto, era un director con la voluntad de trabajar el sonido en esa cuerda.

Después hay otra etapa mía, aquí en la escuela. Siempre digo que, de toda

la gente que ha estudiado sonido aquí, el que más ha aprendido soy yo. El hecho de enseñar, de impartir clases, te hace reflexionar sobre una cantidad de cosas que antes la vorágine de trabajo no te permitía considerar, o sencillamente no te aparecía la necesidad de pensar en esas cosas porque no era indispensable para el quehacer. Así que muchas de estas ideas, que tuvieron sus embriones en el trabajo en la producción, se han consolidado aquí.

¿Y qué hay del silencio?

El silencio es la cuarta pista de sonido. Ha sido un elemento poco considerado por muchos directores, pero que desempeña un papel dramático importantísimo, lo mismo que los fortísimos. La única razón por la cual yo he visto a un espectador en un cine que salta en la silla es por el sonido, porque hay un sonido muy intenso y aparece el susto; en el sentido contrario, que haya un silencio crea en el espectador una sensación, como en la vida...

De las películas que has hecho, ¿en cuántas has podido llegar más

a fondo con tus intenciones creativas y con cuáles quedaste más satisfecho?

Hay atisbos sobre todo en los documentales, especialmente en los de Santiago Álvarez, en la película *Lejanía...* De toda mi filmografía rescataría un documental de Leopoldo Pinzón, *Tras la ventana*, que él filmó en Colombia; desde la ventana de su apartamento filmó todo lo que pasa en el barrio. Cuando me enseñó la edición de imagen, que tenía muy poco sonido, le dije: «yo te ayudo a hacerlo». Pero no lograba ocurrírseme nada, porque es alguien que está parado en una ventana y mira para acá y ve a un niño que está llorando; para allá ve una muchacha besándose con un muchacho; al frente hay una mujer limpiando la ventana... Son una serie de sucesos inconexos. Hice el trabajo utilizando una serie de sonidos que no tienen nada que ver con los sonidos reales que se puede suponer vienen de esos sucesos. A él le gustó el trabajo, y creo que es bastante osado, tratándose de una imagen sobre la cual empiezas a crear, digamos, una partitura musical sonora, cuyos sonidos no tienen, aparente-

mente, nada que ver con las fuentes de sonido. Otra película en la que siento que hice un trabajo de sonido bastante bueno es la de Julio Bañuelos, *Orillas*, un largometraje de ficción que él filmó en la frontera de los Estados Unidos. En ella hay una serie de elementos sonoros que pueden formar parte de la realidad, pero que realmente no lo son, y que ayudan mucho a la narración, apoyan la historia de una forma no convencional. Otro tanto ocurre con *Matar el tiempo*, del chileno Jose Basalto, en la que tuvimos una gran libertad creativa para el sonido de postproducción. En el resto de las películas que hice en aquella época, la batalla era conseguir un buen sonido.

¿Qué películas utilizas en clase para ilustrar tu punto de vista, y de las que se pueden inferir tus favoritas?

Del período de surgimiento del sonoro está *M, el asesino*, *Bajo los arcos de París* y *El ángel azul*. Son de directores que buscaban usar el cine sonoro de una manera no convencional. Más acá hay una película que es emblemática en esta dirección, *Barton Fink*, de los hermanos Cohen, a los

que le pudimos pedir el guión cuando pasaron por aquí, para verificar, y efectivamente, está el sonido ahí, esos tratamientos sonoros que ves en la película y que son tan importantes para la historia están ahí desde el guión. Porque a veces la gente dice: «Fue algo que se le ocurrió en la postproducción»; pues en el guión normalmente esas cosas no se hacen. Está también *La hija de Ryan*, de David Lean, que está llena de soluciones en las que el sonido desempeña un papel importantísimo, a veces clave. Hay una secuencia de amor que dura como cinco minutos y no hay un violín en toda la escena, sólo el vaivén del ambiente sonoro que sube y baja de intensidad. Después está *Ve y mira*, de Elem Klimov, que tiene momentos importantísimos, como la secuencia del muchacho que ensordece durante el bombardeo. Y está *El sirviente*, de Joseph Losey, con la secuencia famosa de Sarah Miles en la cocina, en que la gota del grifo del agua es el elemento que va apoyando y creando todo el *crescendo* que se produce entre todos los personajes... Después, hay cineastas que usaron el sonido extensivamente como un recurso de

su película, como Jacques Tati, que sencillamente con seleccionar algunos sonidos y destacarlos crea una sensación de comicidad increíble. Kiessovski nos ha dejado importantísimos trabajos de creación sonora para sus historias en películas como *Azul* o *La doble vida de Verónica*.

Violando el orden lógico de esta entrevista: ¿cómo llegaste tú al mundo del sonido?

Creo que fue una inquietud que vino desde mi infancia... Aunque en clases critico mucho a la música, en el sentido de que siempre digo que la música ha desempeñado un papel enturbiador en el esclarecimiento de todas estas ideas, también digo que el sonido en las películas hay que hacerlo con un sentido eminentemente musical; los diálogos hay que plantearse los como música. Entonces, el sonido me llegó a través de la música. Mi padre era tresero de un conjunto campesino. Cuando yo tenía siete u ocho años, el tres estaba colgado en la pared; ya el viejo no tocaba, pero me gustaba cogerlo por las noches e irme para afuera, en la noche silenciosa del campo y pegarle el

oído a la caja y rasgar las notas; me embelesaba con eso. Ahora me doy cuenta de que estaba disfrutando de la sonoridad de las cuerdas, de los armónicos. Y después estaba el radio de la casa, que por suerte era un radio grande, que se oía bastante bien, y ahí me enternecía. Así se fue formando un gusto, una capacidad de apreciar el sonido. Mi padre tenía además inclinaciones por la electrónica, hacía radios de galena, y yo aprendí a hacer los radiecitos esos; de ahí la combinación de electrónica y sonido. Después estude Electrónica en Telecomunicaciones. Y seis meses antes de graduarme llegaron del ICAIC, porque querían hacer un curso para formar sonidistas de cine... Antes olvidé contarte que de niño tenía un proyector, y por la tarde en la casa reunía a dos ó tres amiguitos del barrio, apagaba la luz y les daba funciones de cine silente. Así que todo eso se fue juntando, y cuando esta gente dijo «sonido de cine», pues no terminé la especialidad de telecomunicaciones y me fui al ICAIC. Éramos un grupo de seis u ocho y tuvimos la suerte de que estructuraron un curso muy bien prepa-

rado, con maestros checos, cubanos, franceses, y durante año y medio estuvimos estudiando sonido, hasta que en el año 68 empezamos a trabajar en el Departamento de Sonido del ICAIC. Y en el año 86 me pidieron venir por seis meses aquí a la EICTV a dar clases... (risas).