

El plano cinematográfico se diferencia de la imagen fotográfica, publicitaria o televisiva entre otros aspectos por la íntima relación que existe entre el sonido (ruidos, voces, música o silencio) y lo que visualmente nos ofrece el plano. Relación que surge en el mismo origen de la creación del plano porque, a diferencia de los otros tipos de imágenes, forma parte de su misma esencia. Por eso a la hora de conocer como se crea un plano cinematográfico es fundamental hablar con aquellos que recogen y construyen el sonido, como Eva Valiño, sonidista.

Jesús Solera: ¿Cómo te gusta que te llamen?

Eva Valiño: A mí me gusta sonidista, estoy acostumbrada. Aprendí sonido en Cuba y allí se le llamaba sonidista a la profesión. Aquí se utiliza habitualmente jefe de sonido o sonido directo simplemente, que especifica más que te encargas de la grabación del sonido directo. Sonidista para mí es más entrañable, tiene una connotación que incluye otras cosas. Luego existe el concepto de 'diseño de sonido' que engloba todavía más funciones que yo no hago.

Alfonso Parra: Porque el 'diseño de sonido' ¿lo hace el sonidista o quién lo hace?

EV: Eso es importante precisarlo. El diseño de sonido tiene que ver con el concepto sonoro del director, quizá porque quiere contar su película desde el sonido, y necesita una persona que sepa interpretarlo técnicamente y materializarlo. Desde luego depende de la sensibilidad de los dos para que ese trabajo en común sea lo más rico posible pero creo que, aunque el técnico de sonido -sonidista o diseñador de sonido- haya aportado una serie de ideas y aparezca como único responsable, el responsable último es el director porque es gracias a su voluntad y a su búsqueda, y es él quien se va a expresar artísticamente a través del sonido.

JS: ¿Y crees que en general los directores tienen de antemano una idea del sonido como la tienen de la imagen, lo que llaman plano pero que no lo es si no se piensa en unión con el sonido? ¿Hay ahora un verdadero 'sentido del sonido' como podía haberlo en el cine europeo o americano de hace años?

EV: Es difícil pensar en imágenes sonoras, y más todavía en la combinación, la yuxtaposición de una imagen visual y un sonido que construyan una tercera imagen o sentido. Aunque hay directores que se expresan mejor de esta manera y se sienten mucho más emocionados ante un sonido que ante una imagen, la gran mayoría de ellos están mucho más volcados a la búsqueda de la imagen visual que no en la construcción de aquello que sucede cuando se combinan conscientemente una imagen y un sonido. No creo que no se haga porque no se sepa de sonido sino porque no tienen esa necesidad o el afán de utilizar ese campo como un aliado a la hora de construir...

JS: Pero entonces se reduce el sonido a un aspecto puramente realista, no porque vosotros no tengáis ideas o voluntad sino porque se entiende el sonido más como una reproducción, un acompañamiento de lo que es la imagen. Es decir, el actor habla: se graba; pasa un coche: se graba... y luego la música. Es la idea de partida lo que es equivocado porque el plano nace ya desde su concepción como imagen y sonido unidos.

EV: Quizá tenga que ver con el proceso industrial de fabricación de una película, donde hay un guionista que escribe y no se sabe quien va a asumir ese producto; porque al final ya no es un proyecto sino un producto, y la película se convierte en una especie de máquina hecha a pedazos, donde cada uno hace lo suyo y ya. También porque en general se hacen películas para contar una historia detrás de un argumento, películas que lo único que persiguen es que la gente viaje por ella para llegar a un final; simplemente.

JS: Y a las imágenes se añade después el sonido. Se acopla.

EV: Se acopla a las necesidades elementales de para qué sirve una película. Luego hay películas más complicadas, quizá más interesantes y menos frecuentes. Porque es difícil que la mirada de un director cubra desde la construcción del guión y además se preocupe de investigar que posibilidades tiene de contar eso expresiva y narrativamente aprovechando los técnicos que van a trabajar con él. Que empape un poquito de ese espíritu a todos los miembros del equipo de la película. No solo yendo a remolque de un argumento... sino en atmósfera.

JS: Da la impresión de que actualmente los directores se desentienden bastante del sonido; no ven la función fundamental que desempeña en el plano. Supongo que normalmente tendrás un conversación con ellos en la preproducción, ¿de qué habláis?

EV: La verdad es que en la gran mayoría de casos, se limitan a conversaciones bastante banales sobre lo que pretenden con el sonido, que suele ser lo más superficial del mundo: que se entiendan los diálogos, que se oiga lo que va a pasar en la película, que no haya problemas de lentitud y perdida de tiempo. Simplemente resolver técnicamente el sonido y la grabación de directo de una película. Las lecturas de guión se hacen muy rápidas, en dos días con todos los miembros del equipo a la vez. La película, muchas veces, llega ya muy hecha a rodaje, afortunadamente; el director ya tiene muy claro que es lo que quiere... En la lectura de guión ocurre lo mismo. Hay casos, pero son contados, donde la lectura de guión es larguísima y donde lo que se busca es aportaciones respecto a la interpretación del guión, y que una idea de sonido, en mi caso, se utilice expresivamente para contar una secuencia o plano de otra manera. Pero eso es muy poco frecuente.

AP: Me gusta mucho esa expresión de ‘usar el sonido expresivamente’ igual que la imagen. De forma no solo narrativa sino expresiva que es una forma de crear atmósferas. Pero no me queda una cosa muy clara, ¿la conceptualización del sonido lo hace el sonidista, en este caso tú, junto con el director? ¿No interviene el montador de sonido? ¿O el montador de sonido es una figura que no aparece hasta el final?

EV: Cada película es un mundo y cada director tiene su forma de trabajar. Hay algunos directores, pocos, preocupadísimos por el sonido que lo utilizan como un vehículo para contar, narrar. Estos sí se reúnen con el sonidista y con el montador de sonido y se preocupan de que los dos sean personas ‘porosas’ y de que tengan una afinidad, que sepan trabajar en equipo.

AP: Es diferente a lo que nos pasa a nosotros. Yo cuando tengo que configurar la fotografía de una película, hablo sólo con el director de la fotografía, en mi caso nunca entraría un montador de imagen a discutir eso.

JS: Sí, pero hay una diferencia entre el montador de sonido y el de imagen. Al de imagen le llega el plano y lo monta tal y como está, lo corta y lo edita (empalma); está limitado al fotograma. Puede intervenir en su longitud, que es duración, puede modificar la narración, el ritmo pero no puede intervenir en el plano. El plano en sí es lo que es. Mientras que el montador de sonido puede intervenir en el plano, puede añadir y puede quitar (un silencio, un ruido,...), puede mezclar. Es una diferencia cualitativa importante; es decir, referido al plano, el montador de sonido tiene un aspecto creativo - o puede tenerlo- que el montador de imagen no tiene.

EV: En cuanto al plano, sí.

JS: Lo decía para justificar lo que tu decías Alfonso de que en sus reuniones sí que está el montador de sonido, o puede estar. Y en tu caso nunca esté el montador de imagen.

AP: Claro, por eso digo que a la hora de conceptualizar el espacio sonoro de la película, intervendrías tú, Eva, la que recoge el sonido directo, el montador de sonido, y el director con el que configuráis lo que será el esquema sonoro de la película.

EV: Que además es muy complicado. Porque la gran dificultad es que el sonido hay que grabarlo, no hay que hacerlo en la sala de montaje de sonido, se debe de grabar. Aunque los directores se arriesgan muchas veces a tener un minuto y medio con el plano en vacío (*respecto al sonido*) porque saben que luego lo van a llenar con 'algo'. Y ese es uno de los problemas; es decir, que normalmente se llega a montaje de sonido y se dice: 'ahora a trabajar'. Creo que no se puede hacer así, se debe haber pensado antes.

JS: ¿Crees que hay una correspondencia, o debe haberla, entre los planos fotográficos y los planos sonoros?

EV: Por supuesto.

JS: ¿Y cómo lo resuelves?

AP: Claro, cuando yo conceptualizo una imagen, un plano lo hago en dos líneas: la primera crear con luces y sombras un volumen, y segunda que haya una coherencia en relación con los planos que van por delante y por detrás. ¿Cómo hacéis coherente un plano

sonoro con el sonido del plano anterior o del que sigue? Es un poco lo que tú, Jesús, estabas comentando. EVA NO RESPONDE PERO ES MUY INTERESANTE LA PREGUNTA. NO LA SUPRIMIRIA

JS: Sí, bueno yo hablaba sobre todo de la relación paralela, simultánea de los planos sonoros con los planos visuales pero luego también hay una relación con los planos sonoros que viene antes y después como tú dices.

AP: Sí, son esas dos líneas... (INTERRUMPIDO).

EV: Hay que precisar un poco. Hay diferentes escuelas de tratamiento de sonido y cuando hablamos de 'planos sonoros', sobre todo nos referimos a la escuela francesa. Lo digo porque en Estados Unidos, el cine americano, no se trabaja así en absoluto, el sonido es puramente en primer plano, casi que parezca un doblaje y no se trabaja con esos matices y esa sutilidad. En Inglaterra pasa lo mismo y cada vez más parece que el cine va a rodarse de la forma más estandarizada posible. El sonidista debe garantizar una presencia del sonido lo más correcta posible en rodaje, y luego en mezclas se trabaja para conseguir esa uniformidad. Los franceses no trabajan de esa manera, no sé si ahora puedo hablar de todos los franceses, pero digamos que la técnica de sonido francesa clásica partiría de la premisa de marcar los planos sonoros de la misma forma que se marcan los planos de imagen porque no significa lo mismo un grito en la distancia que en primer término. Por algo fundamental: el 'espacio'; porque es importante donde se escuchan los sonidos, de donde vienen. Y que además de la voz humana, que es el vehículo de la emoción y de lo que está sucediendo en la historia, cuente también, de una forma invisible pero absoluta, donde está sucediendo la acción; el espacio que muchas veces no se ve pero se escucha. Yo creo que eso emociona, y si se pudiera trabajar realmente el sonido en las películas con esa intención me parece que sería otra cosa, no lo que hoy tenemos que es precisamente al revés, intentar que no se note donde lo has grabado, que parezca que está todo hecho en estudio.

JS: Sí, suele haber una monotonía en lo que es el sonido a lo largo de las películas, sobre todo a nivel de diálogos. El sonido está siempre en primer plano aunque cambie el plano de imagen y da la impresión de un sonido adosado; aunque también la imagen es casi siempre en primer plano. Es muy interesante lo que has comentado

respecto a la 'escuela francesa', de hecho he conocido sonidistas franceses y suizos de los años sesenta, setenta que entendían el sonido de esa manera, planificándolo también en relación al plano de imagen. Has hablado del cine francés, inglés, americano... El cine en España ¿en qué 'situación sonora', por decirlo de alguna manera, se encuentra actualmente?

EV: Yo creo que hay directores muy interesantes en lo que me afecta, y que están en un proceso de evolución... Pero para ese tipo de directores es muy difícil dirigir en este país, cada día más...

JS: ¿Crees que el sonido crea espacio, profundidad en el plano?

EV: Claro, claro. Profundidad espacial y luego el matiz de las soledades, los silencios... Es un tipo de cine, un cine atmosférico que es el estilo de cine que a mí me gusta donde yo entiendo mejor las películas, los personajes; no solo por lo que dicen sino desde donde lo dicen. Entramos en un aspecto que va más allá de lo técnico pero se resuelve técnicamente de otra manera y no teniendo siempre el micrófono muy pegado al actor, el 'banderillazo'... Pero claro para eso se necesita mucho más tiempo y un tipo de localizaciones...

AP: Pero también es verdad que entra un poco en contradicción el hecho de tener este tipo de sonido cuando la forma en la que se ruedan ahora las películas son planos cortos. Es decir, igual que cuentas que en sonido está desapareciendo el fondo que es el espacio, en la imagen también; cada vez se rueda más en plano/contraplano en tamaño más medios y cortos que no en espacios amplios donde la puesta en escena sea determinante para ver la acción y la interacción de los actores con el espacio. Es decir, que de alguna manera lo que cuentas está pasando también en imagen; está desapareciendo el espacio de las pantallas. Estamos viendo rostros pero no espacios.

EV: Es exactamente lo mismo.

JS: Con el sonido se puede crear un efecto, que tampoco se usa apenas ahora, importantísimo desde el punto de vista expresivo y del lenguaje, que es el 'fuera de campo'; usado por Antonioni o Bresson o el mismo cine clásico americano. Quizá esto corresponda más al montador de sonido que al sonidista, pero en todo caso el único instrumento, a parte de la mirada de los actores, que nos

permite salirnos del cuadro es el sonido. La luz quizá también en un momento determinado.

EV: Te sales del plano ¿tú crees?

JS: No del plano, 'de campo', 'de cuadro'. Un coche que pasa 'fuera de campo' está presente en el plano gracias al sonido no a la imagen. No sé si estamos de acuerdo.

AP: Sí. Efectivamente.

EV: Pero me parece que pertenece al plano.

JS: Absolutamente pero estamos fuera de campo visual; eso es lo enriquecedor.

AP: Pero volviendo al tema de los fondos, que me interesa mucho; yo, como he dicho, doy volumen y *profundidad* al plano con luces y sombras, poniendo cierto tipo de 'aparatos' en un lado o cortando luz o sombreando por otro. ¿Tú cómo creas volumen sonoro en un plano? ¿Con el sonido creáis términos igual que nosotros?

EV: En realidad, yo no creo nada ni puedo crear nada no porque piense que no se puede sino porque las situaciones reales con las que me enfrento en un rodaje nunca pretenden eso. No se pretende que yo vaya a crear en ese momento, sino que resuelva, que sea eficaz a la hora de garantizar una calidad técnica en un rodaje...

AP: Esa creación entonces se la dejarías al montador de sonido...

EV: Esa creación sucede únicamente en casos muy concretos, cuando hay esa voluntad por parte del director, porque es él el que quiere crear eso, no yo.

JS: Sí, el director es el que quiere crear pero el cine se hace entre cuarenta o setenta personas; y el sonido no lo hace él, lo haces tú. El quiere un sonido que tú le tienes que conseguir y si no te da la posibilidad...

EV: Sí, pero tengo la sensación, no sé si estáis de acuerdo, de que como el sonido se note, como sea muy evidente, se roba el 'show'.

JS: ¿Qué quieres decir con eso?

EV: Se roba el 'show'. El sonido empieza a decir cosas que a lo mejor no son las que merece la historia. Por eso la participación activa del sonidista, casi llamativa diría, que habla con el director y le sugiere porque algo no se hace de otra manera, puede hacer que se convierta en otra película y no precisamente la que él quiere contar. Estamos hablando de recursos formales tan notorios, tan evidentes, tan expresivos que puede derivar en una especie de experimento formal, por decirlo de alguna manera, que podría quitarle la sensación de autoría al director como no sea algo que el haya ya realmente imaginado, y que sepa a ciencia cierta que quiere.

JS: Pero eso es un problema del director. Depende de su propia seguridad o inseguridad porque si es así, entonces también el director de fotografía puede robarle creatividad o autoría al director. A éste no le queda más remedio que aceptar que la fotografía la hace el director de fotografía y el sonido, el sonidista y el montador de sonido; y él está ahí para que haya equilibrio y unidad. El riesgo de que pueda coger protagonismo el sonido, como tú me estás diciendo, se evita, y volvemos a lo que decía al inicio, si un plano nace en la mente del director concebido como imagen y sonido, que es lo que es un plano; no hay separación hay unidad. Y en tal caso, nadie roba autoría al director.

EV: Estamos de acuerdo, pero ¿quién no tiene ideas y le apetecería verlas reflejadas en la película? Es complicado porque además son ideas que hasta que las ves hechas no sabes si van a funcionar o no; y en segundo lugar porque si se le han ocurrido a una persona que no es el alma de la película, que es el director, el padre, es complicadísimo llevarlas a la práctica... Los directores aceptan sugerencias de sonido cuando ellos ya vienen a la mesa con un planteamiento de sonido concreto...

AP: ¿Y si no tienen planteamiento de sonido?

EV: Cuando no tienen planteamiento de sonido entonces es que la película se cuenta desde otro punto de vista...

JS: No hay 'otro punto de vista', una película es imagen y sonido.

EV: Claro, pero en el caso que yo te digo, cuando no hay planteamiento, se cuenta de la forma que tú decías donde el sonido

es solamente un ejercicio de sincronía. Punto. Un ejercicio de sincronía convencional con su música cuando toca, sus silencios cuando no hablan, sus diálogos en primer plano...

AP: Pero vamos a ponernos en el cine que nos gusta, que nos interesa aunque sean excepciones y aunque hagamos una película así cada tres años... Aunque lo que tu cuentas Eva es lo cotidiano: un sonido plano, que se oiga nítido y ya está. Pero nosotros hablamos de construir el plano y construir el plano significa crear sonido en función de lo que el director ha determinado como eje de lo que es la película, y en ese eje estamos todos para construir. Desde esta posición es mi pregunta ¿cómo construyes el volumen sonoro del plano? La profundidad. Igual que yo te digo que para crear profundidad en este espacio pongo aquí un HMI de tanto, sombreo esa pared, la dejo en penumbra, cambio de objetivo... ¿Qué herramientas utilizas? Por explicar un poco a quien no sabe...

EV: La profundidad y el espacio sonoro se consiguen de diferentes maneras, no solo por la elección del micrófono también interviniendo físicamente en la localización con paneles, mantas acústicas... es decir controlando la acústica de la localización donde se va a trabajar. Estamos hablando ya de construcción, del constructor de decorados, del carpintero que hacen cámaras de aire con cristales que nos sean de vidrio sino de otro material, trabajan con poliuretano, con fibra de vidrio, con moquetas, para aislar e insonorizar el espacio. Pero esto tiene un problema de presupuesto grandísimo, el sonido es un lujo.

AP: Eso quiere decir que tienes contacto también con el decorador...

EV: Claro. Pero no solo para aislar sino también para ‘enseñar’ ese sonido; el director de arte es fundamental porque hace que ‘veamos el sonido’. Imaginemos que lo que se quiere conseguir es una sensación de asfixia, de un lugar donde hace tiempo no entra la luz del sol, no entra nadie por la puerta, no se abre una ventana, no se oye un pájaro... El decorador construye las imágenes que signifiquen ese silencio: cortinajes gordísimos, una puerta inmensa, ventanas cerradas a cal y canto, una cama con unos edredones pesados.. todo eso va a significar el silencio que después en posproducción va a ser construido.

AP: La intervención en decorados naturales es más compleja a la hora de grabar el sonido que en un interior (decorado artificial?) donde el constructor pone lo que se necesita. En un decorado natural la intervención, para todos, incluido fotografía, es siempre más limitada. ¿Como te enfrentas a esta situación? Porque suele haber más ruidos y captar la voz de los actores es más complicado...

EV: Sobre todo con fe... (ríe). Lo que ocurre en rodaje es que todo el mundo está pendiente de lo que sucede frente a la cámara, en el cuadro de imagen. Pero el cuadro sonoro es de 365 grados no sólo lo que está enfrente. Y eso significa que el sonidista está oyendo todo lo que está entrando en la secuencia, es como si de repente hubiera gente que entra en el cuadro de imagen, pero la diferencia es que sólo lo oye el sonidista y es el único que está sufriendo. La gran suerte es contar con un equipo, en general y de producción, que sea sensible y sepa lo que está pasando en sonido.

JS: La localización es muy importante para sonido. ¿Normalmente vas a las localizaciones en pre-producción?

EV: Sí. Lo ideal es localizar el mismo tipo de día que se va a rodar (diario, festivo, etc) a ver que pasa. Lo que se hace es investigar que factores o elementos pueden causar ruidos: aires acondicionados, etc.

JS: Y puedes ¿echar para atrás una localización?

EV: Puedo recomendar que no se ruide en ese lugar porque los problemas que va atraer van a ser un gran estorbo a la hora de rodaje y pueden romper la dinámica... Cuando es muy grave sí que puedo forzar a desechar una localización, pero lo malo es que nunca es tan grave. Nunca lo suficiente como para poder convencer...

JS: ¿Y a quién tienes que convencer a dirección, a producción o a ambos? Porque a lo mejor es el director quien tiene mucho interés en esa localización...

EV: El director es el que tiene la última palabra porque es su película. A veces se encuentra en el compromiso de estar atado con una mano a la imagen y la otra al sonido. Y tiene que tomar una decisión por uno de los dos porque a lo mejor visualmente es ese el

espacio que necesita aunque el sonido no sea bueno... También hay que entenderlo y entonces asumir que se va a doblar esa secuencia. Se pueden hacer grandes doblajes.

JS: Pero la sensación general es que en rodaje se da bastante de lado al sonido y se deja para solucionarlo después en posproducción.

EV: Si, pero los productores se han dado cuenta de lo carísimo que es resolver en posproducción. La hora en estudio de mezclas es carísima, llamar a los actores a doblaje es complicado... Los directores también se han dado cuenta de que el ambiente, el tono, la concentración de un actor no es la misma en una localización como mucho ruido, donde apenas se oyen entre ellos, que en una tranquila. Para mí una de las cosas mas bonitas del sonido trabajado bien en el set es el clima que transmite, la concentración, el estar dentro del plano, el momento mágico, ese saber...

AP: Has hablado de tu relación con producción y con el director y decorador pero también tienes relación con el director de fotografía, obviamente. (Ríe). Sonreímos porque es tradicional en el cine el 'rifi-rafe' que mantienen dirección de fotografía con sonido a la hora de construir el plano, la forma en que interfieren uno con otro y la forma en que solucionan los problemas que pudieran surgir entre ambos.

EV: Sinceramente creo que esto pasa como en un laboratorio donde se tiene una jaulita con ratas y se les elimina la comida o se les somete a situaciones difíciles: al final se acaban devorando unas a otras pero nunca van a morder a la mano que les genera el problema...

AP: Te refieres a producción. A la forma en que se producen las películas...

EV: Sí, en como se plantean las películas. Se tiene con poco tiempo, se eligen espacios que no son los idóneos ni para uno ni para el otro, o a lo mejor solo para uno y para el otro no, y en el momento de rodaje está claro que empiezan a saltar los tiros por todos lados...

AP: ¿Que tipo de situaciones se dan para que surjan ese tipo de fricciones?

EV: Sobre todo falta de comunicación entre los dos; si no hay seducción y admiración mutua, lo que el otro hace lo consideras como una merma para ti porque te está quitando tu tiempo, o porque te está fastidiando adrede... Cuando se trabaja en equipo de verdad, desde el principio, a partir de un buen productor que genera el proyecto y que escoge a las personas y prevee la suma de esfuerzos y la comunicación entre ellos, entonces disfrutas viendo trabajar al otro y estoy convencida de que el sonido 'se ve' en la fotografía...

AP: El sonido es la tercera dimensión. Yo manejo dos dimensiones y la tercera la da el sonido...

EV: Claro, porque un buen sonido puede 'resaltar' una buena fotografía.

AP: Digamos que esa es la filosofía pero concretemos, por ejemplo en el problema de las sombras. Se pone la luz, pero sin pensar en sonido y el sonidista se encuentra con que la mejor posición para colocar el micrófono hace una sombra en una pared. Si hay una buena colaboración, como tu dices, en seguida se soluciona, se sombrea el aparato o se mueve ligeramente. Pero si el director de fotografía considera que el aparato que ha puesto no se puede desplazar será el sonido el que se mueva. Lo primero que se construye es la imagen, esto es lo normal.

EV: Sí, además tenemos la inmensa desgracia, para lo que sería el proceso artesanal y satisfactorio de construcción de un plano, de que hay una cantidad de novedades tecnológicas en equalizadores, quita ruidos, etc. que conseguirán que al final haga el sonido directo un 'quien sea'; pone un micrófono y ya se hará luego, porque se está yendo mucho a la posproducción...

AP: Es el mismo proceso de la imagen que con el digital, ahora mismo pones la cámara en cualquier sitio y se ve, lo que no quiere decir que se construya nada; pero se ve. Y luego en una máquina de posproducción se colorea, se quita y se pone; no hay nada construido pero 'parece que'. Es un poco lo mismo que está contando Eva que está pasando en sonido.

EV: La sensación que general que se tiene en rodaje es de que no importa como se haga porque luego se va arreglar, siempre hay solución... Pero no se vuelve a rodar el plano...

AP: Supongo que en esto es también importante la gente con la que tu trabajas, quiero decir que tú no sujetas físicamente los micrófonos. Eso lo hace tu ayudante que es el microfonista, cuéntenos algo de su trabajo.

EV: Creo que es el trabajo menos valorado y más ninguneado que hay en el rodaje y me parece un trabajo de tremenda dificultad. Sobre todo porque no se aprende en una sola película ni en dos; es el resultado de una gran experiencia y eso requiere tiempo. Conseguir alguien que lleve muchas películas y que además tenga la capacidad y la habilidad para ir aprendiendo en cada una de ellas, es difícil por muchos motivos. Primero porque en el set es normalmente el último mono para el resto del equipo; segundo porque gana poco dinero, gana menos que el jefe de sonido cuando en realidad está haciendo el cincuenta por ciento del trabajo de sonido, poniendo el físico y sabiendo colocar el micro donde se puede, que no es donde se quiere; sabiendo ganar esos centímetros, esa posición. Además porque hay una carrera profesional donde todos aspiran a ser técnico de sonido y no se contempla el oficio de microfonista como una meta en sí, o un fin en sí mismo. Muy pocos microfonistas se sienten realizados profesionalmente porque sean los mejores microfonistas de la industria del cine español.

JS: Claro, pero eso antes no ocurría. Es el problema del cine actual, que todo el mundo utiliza su puesto de trabajo como un escalón para 'llegar a'; incluso los actores quieren dirigir, dirigen de hecho. Lo que ha llevado, entre otras cosas, a una desprofesionalización del cine donde es difícil ya encontrar foquistas que quieran ser foquistas, por ejemplo; todos quieren ser directores de fotografía... En este caso, ¿hay microfonistas de profesión, que lleven veinte años?

EV: Muy pocos y suelen ir en 'matrimonios' entre sonidistas y microfonistas. Son relaciones muy estrechas, muy íntimas donde se conocen la manera de trabajar, con lo cual se mantienen, si funcionan bien, a lo largo de toda la vida profesional. Pero es difícil encontrar esa persona con la que te lleves bien y donde haya además esa complicidad tanto técnica como creativa en el set.

JS: Y quizá si la encuentras al cabo de tres o cuatro años se hace técnico de sonido. Y te quedas otra vez...

EV: Claro. Puede ser, pero con todo el derecho del mundo.

JS: Por supuesto, eso no se pone en duda.

EV: Pero también hay reponsabilidad de producción porque deben de pagar al microfonista como se merece, para que se sienta valorado. No tratar al microfonista como un auxiliar de sonido porque no lo es; es alguien que tiene una función muy difícil de aprender, que cuesta mucho tiempo y que tiene un gran valor.

JS: Así nace la desprofesionalización de la que hablaba antes, porque tienes que recurrir de nuevo a un inexperto...

EV: Claro, por eso lo bueno es no trabajar solo con un microfonista sino tener siempre dos; primero porque me parece utilísimo en rodaje, en el tipo de películas que se hacen ahora, donde se quiere que los actores puedan pisarse entre ellos y que haya naturalidad y frescura en la interpretación, que improvisen. Para poder grabar por igual, sin demasiados problemas, a los actores que estén hablando en ese momento. Y segundo, porque así tienes en la retaguardia alguien que ha ido aprendiendo contigo y con el otro microfonista; es una escuela.

JS: Háblanos un poco de los micrófonos. Igual que los objetivos cierran más o menos el campo visual, los micrófonos hacen algo parecido.

EV: El cañón de interferencia, ese micrófono largo y cilíndrico con tubitos a los lados, sería lo más parecido a un zoom TELE?; captura el sonido...

AP: Te trae el sonido al plano.

EV: Sí. Por su patrón de captación, discrimina los sonidos laterales que puedan entrar según de que frecuencia sean; hay espectros de frecuencias que se van a discriminar mejor que otros. Actuaría como un zoom TELE?, no respeta los valores de plano; este micrófono soluciona los problemas cuando tienes un plano muy abierto en un exterior, no se quiere usar radiomicrofono y hay

mucho ruido alrededor entonces, a una distancia considerable entre la boca y el micrófono, acerca el sonido. Pero acerca todo: la voz y los sonidos que estén atrás. No respeta los planos.

AP: Es como el zoom (Teleobjetivo?) que pega los términos...

EV: Hay otro micrófono que sería como un angular: es pequeño, con un cañón corto y funciona por otro principio de microfonía que respeta el plano. De una forma natural permite oír lo que tienes delante y a la vez lo que está detrás pero grabado a su volumen normal.

AP: Quieres decir que lo que está detrás está grabado más bajo de volumen que lo que está en primer termino. Te mantiene esa relación de términos sonoros...

EV: Exactamente. Además luego se va a comportar en interiores respetando y conservando su direccionalidad, cosa que el otro micrófono no porque esta hecho para utilizarse en exteriores realmente grandes. El cañón de interferencia funciona, contado muy básicamente, porque por las ventanitas que tiene a los lados va a entrar todo el sonido que no es el sonido directo, el sonido frontal. Entonces ese sonido de la reverberación, se va a invertir de fase dentro y así consigue ese patrón de unidireccionalidad y de tele. Pero si se rueda en un interior, el sonido que entra por los laterales viene ya cancelado de fase porque ya es el sonido reflejo, porque ha rebotado contra una pared o un cristal, y se va a reinvertir de fase una vez más con lo que se va a sumar a esa señal única que está entrando frontal, perdiendo la direccionalidad. Por eso estos micrófonos muchas veces en interiores 'colorean' demasiado o pierden la direccionalidad

AP: Bonito término 'colorean' ¿qué quiere decir?

EV: 'Colorear' significa que revisten al sonido de una tonalidad que no es la propia. Como en fotografía si el sujeto lleva una camisa verde, se le mancha la cara de verde, resulta verdosa. 'Manchar' o 'colorear' significaría darle un color-sonido que no es el natural, porque no es precisamente el de la localización. Mancha, sacrifica un plano.

AP: Cuéntanos qué es el peluche. (ríe)

EV: (ríe) El micrófono va protegido por un zeppelin, una estructura de malla, del aire que le entra al desplazar la propia pértiga pero cuando hay viento real y la cosa se pone mal, entonces se le pone el peluche - el conejito, el perrito, la mopa - que es como una melena que frena el empuje del viento y evita que se produzcan turbulencias que se traducen después en ruido.

JS: Volvamos al plano si no os importa; si, por ejemplo, tienes un plano con varios personajes en campo (PG o PAM), aunque eso es difícil de encontrar hoy en día, a la hora de decidir qué sonido haces ¿lo hablas con el director? o ¿directamente vas a primer plano?

EV: Siempre a primer plano en uno de los canales, para garantizar la grabación por encima de todo. En las películas donde lo importante es el argumento, si en un plano general el protagonista va a dar unas informaciones muy importantes para entender la historia y hay mucho ruido porque lo necesita la secuencia, entonces es un problema grabar un tercer término de sonido y se va directamente a doblaje porque técnicamente es la única manera de conseguir claridad y presencia de voz, de forma que nada distraiga al espectador y entienda lo que está diciendo el personaje. Luego hay otro estilo de películas donde se sabe que el director no va a trabajar de esa manera y en una situación así no se pone un radiomicrofono porque lo que se quiere es la voz perdida en ese espacio, la lejanía, la distancia que importa tanto como lo que se está diciendo...

AP: Pero en este último caso ¿seguirías poniendo un radiomicro?

EV: Si hay una verdadera relación entre el director y cada uno de nosotros no lo pongo porque sé que el director no lo va a querer, no lo va a usar; además le va a disgustar que el bulto y los cables molesten al actor. Prefiere que se haga un 'waltrack' con un micrófono que no traiciona la voz y que respeta el plano sonoro.

AP: ¿Eres partidaria de los 'waltracks'? Porque yo entiendo que el actor cuando está interpretando en plano su tono es uno determinado pero repetir lo mismo en otras circunstancias, quizá en un sitio mejor insonorizado... ¿no afecta a la interpretación desde el punto de vista de la voz?

EV: Depende. No creo que se tengan que hacer 'waltracks' por sistema como una forma de rodar dos veces la película: una en

directo y la otra en 'waltrack'. El 'waltrack' es para casos muy concretos y me parece una herramienta muy útil de trabajo. Cuando haya un impedimento técnico que hace que sea mala la captación de sonido directo en un plano, entonces es fundamental volver a tener ese sonido... Pero también la voz tiene que estar dirigida por el director si no el actor puede no interpretar igual que lo hizo en el plano. Por eso se debe de hacer inmediatamente después de la toma buena. También hay 'waltracks' de ropa, del ruido que hace el actor al moverse y en ese momento su gestualidad, su respiración es más expresiva que si lo hace un señor en una sala... Porque el actor también ahí está interpretando.

JS: Y los 'waltracks' de ambiente...

EV: Tienen varios nombres: vías, ambiente directo, fondo sonoro. Yo suelo distinguir entre fondo y ambiente. Para mí un ambiente sería lo que estamos oyendo ahora en este restaurante, que es el murmullo de la gente, los cubiertos, etc. El fondo de sincronía es el silencio posible que existe en una localización, o sea apagadas todas las máquinas, apagadas las luces... ese 'fisssss'.

JS: Has hablado del silencio. Me gustaría transmitir la idea de que, en cine, el silencio no existe, se construye también...

EV: En principio, se graba el ambiente de la localización pero ese fondo se utilizaría solo como un colchón para darle unidad al montaje y romper la disociación de imágenes. El silencio en sí se construye con ruidos en posproducción. Un sonidista francés muy mayor decía que el silencio era el rompimiento de una piedra en el desierto, oyes el silencio solo desde que se rompe la piedra. Los pequeños ruiditos son los que van a dar la sensación de silencio, que es más que nada una sensación porque está lleno de sonidos.

JS: Hemos hablado del sonido en relación con el espacio pero hay otra aspecto fundamental que es el tiempo. El sonido es uno de los instrumentos para dominar el tiempo en el cine, e influye, o puede influir, en el ritmo de la película.

EV: Sí, pero depende. Si es una película puramente sincrónica donde el ritmo lo da la imagen, el sonido influye poco. En otro tipo de películas, sin embargo se buscan ruidos que por su tonalidad, por su ritmo interno, por su cadencia –poniéndolos uno al lado de los otros- contribuyan a dar esa sensación de ritmo o de tiempo. No

obstante, cuando trabajo sinceramente no pienso tanto en lo que se tendría que oír en el plano como que se oiga lo que hay, y lo que se tiene que oír. Mi preocupación es salvar el sonido, no tanto creativa.

AP: Pero, a raíz de esto, en un diálogo entre dos actores que hablan a un ritmo determinado, ¿le puedes decir al director que éste es muy rápido o muy lento, si es adecuado o no?

EV: En rodaje, en la mayoría de los casos, no sé qué ritmo va a tener la película una vez montada, y por tanto no puedo precisar si esa conversación es muy rápida o muy lenta en cuanto al conjunto de la película y su ritmo. Porque probablemente no lo sabe ni siquiera el director... Lo que si es preocupante es cuando el ritmo es antinatural porque los actores puede llegar un momento donde no se escuchan, se saben su texto pero no se escuchan, entonces el ritmo es demasiado rápido para ser verdad, falso y eso saca al espectador de la conversación porque no se cree nada de lo que está pasando. Puede ser también que no se entienda lo que se estén diciendo. Pero en cuanto a lo que es ritmo interno del plano yo en ese momento no soy capaz de discernir como contribuye a la totalidad de la película...

AP: Lo que quería saber es ¿qué tipo de sugerencias le haces al director desde tu departamento como sonidista? Cuando un director dice corten, mira a cámara para saber si es buena y mira a sonido por lo mismo. Si ha pasado un avión obviamente no es buena, pero dentro de lo que significa el plano, ¿qué tipo de cosas te llevan a decir que no vale por sonido?

EV: Que no haya organicidad en la construcción verbal, en el intercambio verbal de los personajes; también que no vocalicen bien porque quizá las palabras escritas se leen bien pero suenan mal, porque son demasiado rebuscadas o con muchas consonantes complicadas que hacen difícil la articulación y la comprensión. Normalmente no suele pasar porque antes de rodar los actores son los primeros que buscan otra palabras más cómodas de articular...

JS: Esto nos lleva al dialoguista y al guionista...

AP: Claro...

EV: Otro tema grave es el tono de voz, en cuanto a la intensidad porque a veces hablan en un tono demasiado bajo para que se

entienda lo que se está diciendo. Es fundamental encontrar el tono y la intensidad correcta para que entenderlo no genere fatiga en el espectador, y que al mismo tiempo sea un recurso expresivo.

AP: Sí, he observado muchas veces que en las secuencias intimistas los actores tienen la tendencia, a veces alentados por el propio director, a hablar muy bajito y el sonidista dice que con ese tono no se puede grabar, que hay que subir. Hay que ‘parecer’ que se está en una situación intimista pero el tono tiene que ser más alto.

EV: Hay muchos actores que saben hacerlo, saben proyectar la energía sonora en unos niveles de intensidad muy pequeños. Son capaces de combinar esas dos cualidades porque tienen técnica suficiente para conseguir hablar bajito y proyectar. Creo que el hablar bajito es para los actores una forma de protegerse del exterior, del resto del equipo, de sentir que están haciendo algo en la intimidad; les sirve para crear un hilo entre ellos, y que no sea algo tan público. Además les da un gesto muy minimalista, muy sutil, y es bueno para la película. Pero hay veces que no lo saben hacer, no tienen energía y no proyectan; y ahí sí que tenemos problemas los sonidistas. Para todo hay que tener técnica.

JS: Hablando de actores ¿como los ves a nivel técnico en cuanto al sonido? ¿Ves alguna diferencia entre los mayores y los jóvenes?

EV: Creo que hay cosas buenas y cosas malas en cada uno. Los actores mayores, de la vieja escuela, la gran mayoría eran, o son voces, tremendas voces. No hace falta que pongan cara de nada, los oyes y ya está todo hecho, por su calidad de voz: la forma de proyectar la voz, de frasear, de vocalizar... Es la técnica maravillosa de los actores mayores, que también quizá se hayan ido haciendo a lo largo de sus carreras. En la generación nueva de actores jóvenes te encuentras gente con muy poca técnica en ese sentido, creen que solo importa el físico, ser guapo, tener presencia, colocarse bien o moverse ante la cámara pero no cuidan su vehículo fundamental que, creo, es la voz. De todas formas algunos de estos actores tienen una gran intuición y aportan una frescura y una espontaneidad que quizá no la tienen los otros. Porque quizá no tienen ese peso intelectual o formal encima y reaccionan con otra soltura. Me parece que aunar estas dos cualidades es lo que se tendría que conseguir para no quedarse fríos ante el posible maniqueísmo del actor muy hecho donde está todo tan calculado que puede ser también un problema.

JS: Yo en la intuición creo poco, la intuición en el cine es mal asunto. Tiene que ser un actor con mucha técnica pero que sea capaz de transmitir esa naturalidad.

EV: Otro problema es la construcción de personajes, algo que está poco de moda. Muchos directores están radicalmente en contra de construir personajes, con lo cual ya no trabajan con actores con el concepto del actor sino con personas tipo, con personas que por su tipo se ajusten al personaje, y entonces ya no tienen que interpretar nada sino ser ellos mismos. Te encuentras muchos de estos casos, porque hay mucho género nuevo: cine documental, ficción documental... Intentan que sean personas de la calle que aparecen en pantalla y no tanto construir el personaje llevándolo hasta el último extremo.

AP: Cuentanos un poco el paso del analógico al digital. Tu trabajaste todavía con el famoso Nagra, ¿qué supuso el cambio en tu oficio? ¿te gusta más o menos? En fotografía estamos en un proceso de transición parecido de un sistema analógico, todavía vigente, al digital que ya se empieza a trabajar mucho; esto pasó en sonido mucho antes que en imagen...

EV: Sí, mucho antes. Yo aprendí a trabajar con Nagra y mi primera película la hice con Nagra y con Dat simultáneamente. El 'color' del sonido, la textura de la grabación analógica con Nagra no tiene nada que ver con la digital. A efectos técnicos puede tener una relación señal-ruido peor que el ritmo dinámico que da un sistema digital, pero la calidez, la redondez del Nagra... Es una sensación nada agresiva al oído, nada violenta. Y en el digital, con los sistemas que se trabaja ahora, el muestreo no es todavía completísimo, no totalmente preciso. En el analógico se tiene una grabación completa de arriba abajo como una línea continua; en el digital son puntos y, aunque cada vez la frecuencia de muestras va a ser mayor y va a tener más precisión, todavía requiere que la persona que escucha recomponga el sonido, la cabeza debe de poner lo que falta entre cada puntito de sonido, por decirlo de alguna manera. Creo que agota mucho más escuchar en digital... La música clásica grabada en CD o en disco de vinilo produce una sensación distinta; después de un tiempo la digital da agotamiento. El Dat es más cómodo a efectos de posproducción, de agilidad. Aunque es verdad que estamos hablando de unos matices y unas sutilezas que el noventa y nueve coma nueve por ciento de los

espectadores no lo va a notar jamás. También porque se oirá mejor o peor dependiendo de la sala cinematográfica a pesar de haber trabajado en la mejor sala de mezclas.

AP: Lo normal es que las salas de cine tengan muy poco respeto por la imagen y por el sonido porque incluso en las peores condiciones la película se ve y se oye.

EV: En todo caso, los técnicos de sonido estamos a la expectativa por ver cual va a ser el futuro del DAT, que ya se ha quedado obsoleto frente al sistema de grabación de disco duro con multipistas, lo que significa que ya no se van a llevar cintas. Sólo por precaución se grabará en los dos sistemas pero lo que se pretende es tener todo el material ya grabado por pistas distintas, lo que permitirá grabar los inalámbricos por separado, las pértigas por separado, etc. y luego volcarlo directamente al ordenador para la sesión de montaje digital, sin necesidad de digitalizarlo porque ya estaría digitalizado... Veremos como va afectarnos a los técnicos de sonido el tener un aparato con ocho pistas como mínimo, porque hasta ahora se grababa con los menos micrófonos posibles porque no se podía meter todo en un sitio pero ahora que tienes tantas posibilidades... ¿Van a ser los montadores de sonido los que decidan qué se utiliza o no? Será fundamental que el sonidista tenga un criterio personal y no se deje llevar por el avance de la técnica, que sea capaz de utilizar la máquina y no la máquina a él...

AP: Es un poco lo que nos pasa a nosotros con las cámaras digitales de alta definición que ofrecen tantas posibilidades de modificaciones que o se tiene criterio o es muy fácil empezar a desbarrar. ¿Tú has rodado en 35mm y en Alta Definición, de cara a tu trabajo has notado alguna diferencia?

EV: En lo que a mi respecta, mientras haya una claqueta y se mantenga el orden de trabajo y la estructura sea la misma, se trabaja igual que con película. Lo que hace que sea cine o no es, para mí, el mecanismo de rodaje.

AP: Pero ¿eres partidaria de grabar el sonido directamente en cámara?

Ev: No, porque no soy yo la que está manipulando la cámara. Me responsabilizo de lo que oigo yo, no de algo que no estoy monitoreando en el momento en el que se está grabando. Y poner

un cable de retorno de sonido para mí en cámara es muy engorroso para el operador... Me parece bien que se utilice como copia de seguridad, pero tiene que haber una claqueta... ¿Pero no crees que los directores ruedan más tomas con alta definición que con película?

AP: Yo creo francamente que sí, están despreocupados por el coste del negativo que en el cine europeo siempre ha sido la espada de Damocles; en el norteamericano no porque no hay problema con el negativo ni con el dinero. El digital te da la posibilidad de rodar más y aparentemente es menos dinero pero eso significa más tiempo y más posproducción, más material para montar y, desde luego, pérdida de criterio. Se rueda desde muchos ángulos y además con diferentes tonos de interpretación, que es como si yo rodara con distintas luces cada angulación. Si el criterio no es muy sólido se puede perder el norte y creo que en sonido pasa lo mismo.

JS: Gracias por atendernos, Eva.