

Una entrevista con el experto en sonido cinematográfico, Antonio Bloch, 2011

Patricia Hart
phart@purdue.edu

Palabras claves: cine español, cine bajo Franco, tecnología y fascismo, sonido cinematográfico en España, diseño sonoro español

ABSTRACTO:

Éstas son respuestas a preguntas dirigidas por escrito al eminente especialista y pionero en el sonido cinematográfico español, Antonio Bloch. Aquí Bloch nos da un repaso sucinto por su carrera e influencias, e incluye un resumen telegráfico, y fascinante de la historia del sonido cinematográfico en España. La entrevista pone atención especial en los resultados del doblaje, y por ende, los efectos de la censura franquista en la tecnología y el arte. Cuenta sus experiencias en la Academia de las Artes y de las Ciencias de España, y comenta el estado actual del gremio de sonido. Este proyecto fue subvencionado por la Purdue University, y está dedicado a Antonio Illán y Leopoldo "Polo" González Aledo. Las preguntas las hizo Patricia Hart.

PREGUNTA: ¿Cómo empezó Ud? ¿Asistió a una escuela?

¿Hubo alguien que le sirviera de maestro o mentor? ¿Fue Ud. autodidacto?

RESPUESTA: Mis primeros contactos con el cine fueron cuando estaba estudiando en el "Lester B. Pearson College of the Pacific" en Canada. En aquel entonces (1974) teníamos una asignatura de cine y contábamos con un par de cámaras de 16 mm., un Nagra IV-S, una mesa de montaje, proyectores, etc., básicamente todo lo necesario para hacer una película. En los diversos trabajos que hicimos me encargué bastantes veces del sonido. Supongo que no se me daba mal, aunque al principio pensaba dedicarme a hacer documentales. Al terminar mis estudios, volví a España y empecé a estudiar "Sociología y Ciencias Políticas", compaginándolo con el rodaje de cortos como técnico de sonido ya que en aquella época casi no había en España. Después de un tiempo, empecé a hacer sustituciones como microfonista con Bernardo Menz y Miguel Polo, llegado un momento me fue imposible compatibilizar estudios y trabajo y me decidí por dedicarme completamente al cine. Gracias a mi dominio del inglés, empecé a trabajar en coproducciones americanas siendo la primera una película cuyo título de rodaje era *California Cowboys*, creo que luego se llamó *Escape from El Diablo*, dirigida por Gordon Hessler y el técnico de sonido era George Stephenson. Realmente aprendí mucho con él. En esta época rodaba una media de veinte cortometrajes al año, he hecho más de cien, y poco a poco fui cogiendo experiencia y a partir de 1983 dejé el *boom* y me centré en mi trabajo como técnico. En 1985, después de haber hecho varias películas de jefe de equipo, tuve la inmensa fortuna de trabajar de técnico de sonido de la segunda unidad en *Siesta* de Mary Lambert. Mi jefe era Roy Charman, que tenía un par de Oscars y dieciséis nominaciones. El trabajo de segunda unidad era bastante escaso y me pasaba prácticamente todo el tiempo enganchado a la mesa de Roy, que estaba todo el día poniéndome retos y explicando cómo solucionarlos, por otra

parte, y más importante, me enseñó a usar el sonido con intencionalidad, cómo cambiando el tipo de micrófono o de modulación se podían conseguir distintos efectos sobre la percepción del espectador. Fue como hacer un máster, especialmente después de la sexta semana de rodaje ya que Roy se rompió un brazo y no podía mezclar, con lo cual cambiamos puestos y mientras yo manejaba el equipo me iba diciendo cómo mejorar el resultado. Fue una experiencia muy enriquecedora y supuso un auténtico cambio en mi manera de trabajar y de concebir el sonido de una película.

**¿Enseña Ud. actualmente en alguna escuela de cine?
¿Hay un buen camino académico para un joven que hoy
quiere empezar a hacer sonido cinematográfico?**

En cuanto a mi experiencia académica, es bastante escasa, Fui profesor invitado en los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid con profesionales de la talla de Pilar Miró, Teo Esacamilla o Félix Murcia. Aparte de eso he dado alguna charla en escuelas, pero siempre como profesor invitado.

En cuanto al mejor camino para empezar a hacer sonido cinematográfico, creo que los que salen más preparados son los que estudian en la escuela de ICAA en Cuba. En España creo que hay un gran problema con el profesorado de las escuelas, ya que suelen carecer de experiencia, están técnicamente desfasados y con graves problemas de concepto. Normalmente están más centrados en la posproducción y delegan los estudios de sonido directo en profesionales que imparten seminarios y pequeños cursos, lo que creo que es claramente insuficiente para salir con una correcta formación.

**¿Cree que el oído del público español ha sido deformado
por décadas de doblaje? ¿Si es así, en qué sentido?**

¿Cómo se explica la llegada tardía del sonido directo a España?

Creo que estas dos preguntas están relacionadas y hay que entenderlas en el marco de la historia reciente de España. La primera película sonora española fué *Asesinato en la puerta del Sol* en 1931 o 1932, no recuerdo exactamente, y se siguió rodando con sonido durante la República. Al acabar la Guerra Civil, se instauró un regimen dictatorial, como tal necesitaba un control absoluto de todos los medios de comunicación social, incluido el cine, llevándose a cabo una política de censura previa sobre los guiones, no siendo posible cambiar nada del guión aprobado por la Junta Censora. Como es lógico, durante el rodaje de una película con sonido siempre se producen cambios de texto, siendo necesario repetir muchas veces para ajustarse al guión aprobado, todo esto era supervisado por policías que acudían al rodaje, de hecho llegué a conocer uno cuando empecé a trabajar. Por otra parte, España se encontraba en una época de aislamiento internacional y había una gran escasez de medios de todo tipo, las escasas infraestructuras que se habían desarrollado antes de la Guerra Civil prácticamente desaparecieron, incluyendo estudios de rodaje y sonorización, había escasez de material virgen para rodar por lo que era más económico rodar la imagen mientras el actor declamaba un poema o una oración y luego se ponía en el doblaje el texto correspondiente. En una ocasión me encontré con una actriz que volvía a trabajar después de muchos años retirada y cuando empezamos a rodar su primera toma empezó a declamar, modulando como si estuviera diciendo un texto:

—Coca Cola, Coca Cola, Coca Cola, Coca Cola.

Y cuando después de cortar el director le preguntó que por qué decía eso, respondió que era lo normal y que luego se podía poner lo que se quisiera. Es de destacar que esta fue una practica habitual en los países con gobiernos totalitarios como la Alemania

nazi o la Italia fascista.

Con la llegada de las coproducciones americanas en los años 50 todo empezó a cambiar y aparecieron algunos técnicos de sonido, como José Almaraz o José Nogueira, que trabajaban en estas películas y ocasionalmente en alguna producción española aunque sobre todo para rodar playbacks. También hay que destacar que todo el cine que venía del extranjero era doblado y nunca llegamos a oír las voces originales de actores como Cary Grant o Humphrey Bogart. Todo esto desarrolló una industria del doblaje muy poderosa y de una gran calidad, se hacía especial énfasis en la pureza del idioma. Normalmente venía un soundtrack original con música y efectos para mezclar con el doblaje y se tendía a hacerlo primando el diálogo sobre la banda sonora, siendo ésta mezclada a un volumen más bajo que en la versión original, si se compara la versión original con la doblada encontramos, por ejemplo, que un actor que originalmente está gritando porque el ruido de ambiente es muy alto pierde todo el sentido ya que el fondo está muy bajo. Como resultado de esta práctica, los espectadores se acostumbraron a oír los diálogos muy limpios, prácticamente sin fondos, asumiendo que era así cómo se había rodado originalmente. En alguna de las producciones en inglés que he hecho y que luego han sido dobladas me he encontrado que diálogos incidentales o *walla walla* que se oían de ambiente han sido doblado con una claridad absoluta, desvirtuando la secuencia y cambiando el sentido y la intención originales.

En los años 70 aparecen nuevas cámaras para sonido más ligeras, como la Arri BL, facilitando mucho el rodaje, Si esto lo juntamos con la llegada de la democracia y que desaparece la censura previa, se produce un gran cambio y poco a poco se vuelve a rodar con sonido directo. Al principio los espectadores no estaban acostumbrados a este " nuevo" sonido y hubo muchas quejas

porque no lo entendían todo. Es de destacar la importancia que tuvo *Ópera prima* de Fernando Trueba, que se trajo a Pierre Gamet de Francia, siendo uno de los hitos más importantes del resurgir del cine español después de la dictadura. También es de destacar la importancia de la TV, con su inmediatez, que hacía imposible el doblaje. Esto es muy importante, porque así entró en los hogares españoles el sonido directo y acostumbró el oído de los espectadores a una calidad distinta y mucho más fresca y natural. Tanto ha cambiado la cosa que desde hace varios años prácticamente el 100% del cine español se rueda con sonido directo, incluso José Luis Garci, el máximo defensor del doblaje se ha pasado al sonido directo.

Hay varias personas que parece que han empezado a hacer sonido directo más o menos a la vez—algunos un poco antes, y otros un poco después. Para Ud., ¿quiénes eran los pioneros, y qué contribuyó cada uno? ¿Dónde se coloca Ud. dentro del panorama?

Respecto a los pioneros habría que destacar, antes que nada, que faltó prácticamente una generación de técnicos, por las razones arriba mencionadas, y que casi hubo que reinventar la profesión. En mi opinión hay que destacar la labor de Bernardo Menz, que hizo un gran trabajo abriendo nuevos caminos y peleando muy duro en sus comienzos en España. También es de destacar el trabajo de Miguel Polo, que fue ayudante de Bernardo durante varios años. Otro técnico que hay que mencionar es a Jim Willis, inglés afincado en España y que participó en numerosas producciones españolas, es de destacar que "enseñó" a muchos directores españoles a rodar con sonido y que su opinión y su trabajo no eran cuestionados, ya que al ser inglés le dotaba de un aura especial que no teníamos los técnicos españoles, creo que le debemos mucho. También hay que destacar a Gilles Ortion, que era un auténtico maestro y tenía un gusto exquisito,

probablemente sea el técnico de mayor relevancia de los últimos años. Por último no quiero olvidarme de Carlos Faruolo ni de Julio Recuero.

Para mí es bastante difícil hablar de mi labor, probablemente mi aportación más importante fuera el hecho de que al trabajar con técnicos ingleses o americanos de prestigio me permitió aportar otras experiencias y maneras de enfocar los problemas del rodaje más acorde con la situación internacional y a darle un mayor sentido e intencionalidad al sonido, a darle un aspecto más creativo, siempre en connivencia con el director, ayudándole a encontrar nuevas posibilidades. Por otra parte, supongo que algo de escuela habré creado, ya que han sido muchos los técnicos que han comenzado como ayudantes míos. (Aitor Berenguer, Mari Mar Fernández, Sergio Bürmann, Juan Borrell, mi hermano José M^a, etc.).

Ud. ha participado activamente en la Academia de las Artes y de las Ciencias de España. ¿Cuáles son las preocupaciones actuales más importantes de la rama de sonido en estos momentos? ¿Y en general para el cine español? Desde fuera, yo destacaría dos problemas evidentes, relacionados, pero a la vez, diferentes. El primero, creo que es un problema de percepción: el rechazo por parte del público al tema de las subvenciones. Creo que una percepción muy equivocada por varias razones, pero causa problemas y malentendidos. El otro, más grave, sin duda, es el problema de las descargas ilegales. ¿Contempla la Academia algunas iniciativas para enfrentar a esta crisis?

En cuanto a la Academia de cine he tenido la enorme suerte de estar en la Junta Directiva alrededor de veinte años, siendo uno de los miembros fundadores de la especialidad. Quiero destacar

que al principio no había especialidad de sonido, ya que algunos miembros fundadores pensaban que no era bastante importante, una de las rémoras del pasado, y se fundó unos meses más tarde. Desde que entré en la Academia me he encontrado con varias crisis, probablemente la peor fue la originada por un mezclador de música, que sostenía que él era el que debía firmar las películas como jefe absoluto de sonido, ya que su trabajo era más extenso en tiempo que los demás participantes en el proceso (directo-montaje-mezcla), poco faltó para que toda la especialidad se diera de baja de la Academia. Quiero señalar que me encontré en el IMDB que dicho técnico afirmaba que era el jefe de sonido de *Montoyas y Tarantos* ya que como había hecho el repicado a 35 mm. y todo el sonido había pasado por sus manos, él era el responsable máximo del trabajo, básicamente un problema de ego mezclado con buenos contactos. En cuanto a los problemas actuales del cine español y cómo los enfoca la Academia sólo puedo hablar a título personal. En cuanto a las subvenciones, el problema es que se ha politizado toda la situación y se utiliza el cine como arma política. No debemos olvidar que la derecha española es bastante incoherente y demagógica en sus planteamientos, si te dedicas al cine es porque eres un "estomago agradecido" y vives de las subvenciones teniendo que pagar luego las ayudas con favores y apoyos políticos. Curiosamente, nadie cuestiona las subvenciones a la agricultura, la minería, la industria automovilística, etc. Es curioso que todo el presupuesto del Ministerio de Cultura para el cine es de 50 millones de euros, incluyendo festivales, la Filmoteca Nacional, etc. Es un problema de difícil solución ya que no tiene nada que ver con el cine sino con el juego sucio de la política.

En cuanto al tema de las descargas ilegales pasa algo parecido. Por un lado con la aparición de internet hay que buscar nuevas formas de distribución y reestructurar toda la cadena de explotación del negocio, lo mismo que pasa en todo el mundo. Lo

curioso del caso español y especialmente desde la aparición de la llamada "Ley Sinde" es que desde muchos estamentos políticos y económicos se ha intentado hacer creer a todo el mundo que si algo está en Internet pasa a ser de dominio público, también se dice que ver el cine de manera legal es muy caro y que eso justifica el pirateo, actualmente hay varias webs de productores y de entidades de gestión que cobran sólo un euro por visionar una película, creo que esto desmiente ese argumento. No se puede negar que detrás de esto hay, nuevamente, una instrumentalización política, en que se acusa, entre otros a la Academia que sólo se intenta mantener un sistema de privilegios para los del cine. Actualmente, el cine español está llegando a una situación límite ya que es imposible recuperar las inversiones. Hablando con Javier Fesser sobre *Camino*, su última película y ganadora de seis u ocho Goyas, no recuerdo ahora, me comentaba que la misma noche de los Goya hubo 48.000 descargas y que en las dos semanas siguientes esta cifra llegó al medio millón de descargas, todas ilegales, con lo cual había perdido 10 millones de euros y que no pensaba volver a producir. Espero que cambie de idea. En fin, que cuando la política se mezcla con la cultura siempre pierde la cultura. Otra reflexión que me hago es la del papel que juegan las operadoras de Internet (Moviestar, Vodafone, Orange, etc.), que no están interesados en que se regulen las descargas ya que entonces perderían su principal negocio, ¿quién es el pirata?

¿Es importante que todos los de sonido participen en las labores de la Academia?

En cuanto a esta pregunta permíteme que me eche a llorar. La última vez que convocamos a la especialidad de sonido a una reunión solo acudimos mi hermano y yo. Espero que Ricardo y mi hermano José María, que también está en la junta de la Academia, tengan más suerte en el futuro. Desgraciadamente,

actualmente la gente está bastante desmotivada y es difícil que participen.

¿Hay otra organización o sindicato a el que suelen pertenecer los de sonido?

En cuanto a la cuestión sobre un sindicato de sonido, intentamos montar una asociación profesional, al principio parecía que iba a tirar para adelante, aunque poco a poco la cosa se fue diluyendo y se vino abajo. Cuando oyes al secretario de la organización decir que no piensa respetar los acuerdos sobre salarios mínimos ya que tiene un estudio de montaje de sonido y puede compensar la bajada de sueldo con la posproducción, dejas de esforzarte. Creo que no formamos un colectivo suficientemente grande para que funcione.

Ud. ganó un Goya por *Montoyas y Tarantos*, y fue nominado por *El perro del hortelano*. ¿Tiene recuerdos especiales de esas películas?

En cuanto a *Montoyas y Tarantos* tengo que decir que fue una experiencia especialmente difícil. Normalmente cuando ruedas una película necesitas un mínimo de disciplina y de continuidad en la interpretación y esto es incompatible con el flamenco, ya que según se sientan los interpretes cambia totalmente el resultado. Te puedes encontrar una toma de un baile que dura cinco minutos y la siguiente toma dura siete minutos, de hecho me quedo corto. Aparte de las dificultades técnicas fue una experiencia muy dura, trabajar con Teo Escamilla, que era director de fotografía y productor, no era nada fácil y había que pelear mucho para sacar la mejor calidad posible. Tuvimos todo tipo de problemas, hasta una epidemia de fiebre equina, teníamos que llevar los caballos a rodaje escondiéndonos de la Guardia Civil. Otras veces no se presentaban los bailaores al rodaje, como

Antonio Canales, que desapareció y al final un detective lo localizó en la India, a donde se había ido a bailar, de un día para otro y sin decir nada a nadie. Al final son estas cosas las que hacen que le cojas cariño a las películas.

En *El Perro del hortelano*, llegué de casualidad, ya que la película la empezó Carlos Faruolo. Hubo una serie de problemas y la película se paró, reanudándose unos meses después que fue cuando me incorporé. Creo que fue en este rodaje cuando me enamoré de Lisboa.

***El perro del hortelano* debió ser una película con sonido especialmente complicado, debido al texto—en verso y en el español del siglo de oro. ¿Supuso esto unos retos especiales?**

Las mayores dificultades del *Perro del hortelano* para sonido no fueron precisamente las derivadas del verso, teníamos una "coach", Alicia Hermida, que lo tenía todo controladísimo y además trabajar con actores de la talla de Carmelo Gómez y Emma Suárez es una auténtica delicia. La mayor dificultad que tuvimos fue que no se colara el siglo XX en la banda sonora. Nuestro principal decorado, el palacio de Frontera, estaba justo debajo de la salida del aeropuerto de Lisboa y rodeado por dos autopistas y varias vías de trenes.

En *Montoyas y Tarantos* las complicaciones serían otras. Un papel importante lo tiene Cristina Hoyos, que no es actriz. Después, la gente representa un acento y una etnia muy específica. ¿Supuso retos particulares? Parece una pregunta tonta, pero no lo es tanto, en mi opinión. En EE.UU., por ejemplo, a nadie se le caen los anillos si hay una historia que tiene lugar en Alabama o Mississippi, con los acentos correspondientes, y sin embargo, me

parece muchísimo menos frecuente en España ¿Tal vez porque si hacen de andaluces, va a sonar a los hermanos Álvarez Quintero, o si hacen de Gallegos van a parecerse al sereno de La Verbena de la Paloma? No me lo explico. ¿Es por evitar la parodia que todos parecen hablar más o menos igual muchas veces? ¿Comentarios?

Supongo que el tema del acento tiene que ver con el doblaje y con concepciones de " pureza del idioma" derivadas de la época franquista, de todas formas esto ha cambiado y es normal encontrar todo tipo de acentos en el cine español actual, no olvidemos que se ruedan películas en catalán, vasco o gallego.

En el caso de las películas con gitanos, como con cualquier etnia, es fundamental mantener el acento y las peculiaridades del lenguaje ya que si no se perdería toda la autenticidad.

Ud. ha hecho algunas películas con repartos internacionales (por ejemplo, *Deception, I come with the rain, The Reckoning, The Dancer Upstairs, Death in Granada, Shooting Elizabeth, y Sáhara*). ¿Es especialmente complicado? ¿Hay que suponer que se va a doblar mucho o sigue importando muchísimo un buen sonido directo?

Técnicamente no hay diferencia en el idioma de rodaje, aunque hay matices en cada idioma que de alguna u otra forma te afectan a la hora de modular y mezclar. Las complicaciones normalmente vienen derivadas del tamaño de la película, a mayor presupuesto más posibilidades, lo que normalmente nos lleva a nuevos retos y acabamos complicándonos cada vez más, especialmente desde la aparición de los grabadores multipista. Otra dificultad añadida es el *casting*, que normalmente incluye actores de diversas nacionalidades con la consiguiente mezcla de acentos. Recuerdo

una ocasión en que cada actor hablaba en un idioma distinto, en fin, una locura. La cantidad de doblaje en cada película es distinta, no es lo mismo una historia de acción llena de efectos especiales rodada en exteriores, que una de actores rodada en estudio. Siempre se trata de sacar el máximo de sonido directo y con la mayor calidad posible, para esto es necesario que el director sea consciente del sonido y que lo cuide, cosa que no siempre pasa. Hay un dicho entre los técnicos de sonido que es que cada director tiene el sonido que se merece.

¿Por qué es tan importante, en general, el sonido directo? ¿Para el actor, para el director, para la película? ¿Incluso para el productor...?

Para responder esta pregunta habría que escribir una tesis. Hay una serie de elementos que nos dan las claves de la importancia del sonido directo, primeramente hay que resaltar que el sonido es la entrada más directa al cerebro, sin procesamiento previo como en el caso de la imagen, siendo el vehículo ideal para transmitir sensaciones y sentimientos. Hay un experimento de Norman McLaren en el que sólo cambiando la música, manteniendo la misma imagen de una chica en primer plano, cambia completamente la percepción del espectador atribuyendo a la actriz unas dotes interpretativas que solo existen en la imaginación del observador. El sonido directo nos enlaza con la realidad, haciendo más verosímil lo que estamos viendo. Los pequeños roces, las vacilaciones en el diálogo, los ruidos inesperados y un sin fin de pequeños detalles de los que normalmente no somos conscientes nos ayudan a formar en nuestra percepción un mundo sonoro que nos aporta nueva información y nuevas sensaciones que nos ayudan a sentirnos inmersos en la historia, al contrario que con el doblaje, que es más frío y carente de los matices que usó el actor en rodaje y hace más difícil la identificación con los personajes y las historias. Hay

que distinguir dos tipos de doblaje, primeramente el realizado por razones comerciales de doblar a otro idioma para tener mejor acceso a un mercado, como el cine americano doblado al español, y en segundo lugar el que se realiza en el propio idioma, bien por falta de medios o por decisión artística del director en caso de que quiera jugar de una manera especial con el sonido, como en el caso de mundos oníricos, en cualquier caso, hoy en día ya no se dobla prácticamente ninguna película en España en contra de lo que sigue creyendo mucha gente. También hay que resaltar que cuando un actor se dobla a sí mismo en el estudio es normalmente varios meses después del rodaje, su estado mental y su motivación han cambiado, tiene que volver a meterse en el personaje, en fin, que por muy bueno que sea doblándose, nunca puede estar al nivel que tenía cuando actuó en rodaje.

Los premios para sonido a veces parece un poco aleatorios. Me atrevería a decir que el perfil general de la película determina en gran parte si es o no es nominada. ¿Hay otras películas de las que se siente especialmente orgulloso, aunque no ganaran ningún premio? ¿Por qué?

Lo que dices es cierto, aunque no creo que sea un problema sólo de sonido, sino que afecta también a otras especialidades. En el caso de los Goya también influye que con las bases actualmente vigentes todos los miembros de la Academia votan en todas las especialidades, dándole de esta forma más poder a los grupos de presión de cada productora o película, en detrimento de una mayor rigurosidad en cuanto a las cualidades y bondades técnicas de cada especialidad. En cuanto a mis películas de las que me siento orgulloso quiero destacar *El túnel* de Antonio Drove, basada en la novela de Ernesto Sábato y de la que dijo que era la mejor adaptación de una novela que había visto nunca. La película se mezcló en Los Ángeles y por aquel entonces no pensaban que

podiera haber españoles haciendo sonido con ese nivel. También quiero destacar *The Dancer Upstairs* de John Malkovich. Con él aprendí mucho sobre la importancia de los pequeños matices en la interpretación y como usando pequeños cambios de entonación o volumen aparecían nuevos matices de los personajes enriqueciendo el resultado final.

Ha trabajado Ud. con su hermano, José Luis. ¿Ha sido un poco como los hermanos Bernard y Gilles Ortion? ¿Tienen Uds. una complicidad especial a la hora de trabajar?

Con mi hermano José M^a. trabajé durante seis o siete años, alrededor de una veintena de películas. Evidentemente cuando trabajas con un hermano tienes una complicidad especial, hay muchos sobreentendidos que te facilitan el trabajo. Como es normal, llegado un momento, pegó el salto a técnico, desde entonces compartimos la empresa aunque raramente coincidimos en rodaje, creo que la última vez fue *Goal 2* en que hizo la segunda unidad. También nos sustituimos cuando es necesario, y aquí hay una ventaja añadida, ya que al tener maneras muy parecidas de trabajar hay una gran continuidad con la calidad del sonido.

Ud. ha trabajado a las órdenes de algunas las figuras más destacadas y fecundas en el cine español—Pedro Almodóvar, Pilar Miró, Jaime de Armiñán, Vicente Escrivá, Miguel Albaladejo, Álvaro Sáenz de Heredia, Antonio Giménez Rico, y con extranjeros importantes (entre los cuales se cuentan John Malkovich, Antonio Drove, y otros). ¿Tiene algún recuerdo especial sobre algunas de estas relaciones?

Cada director, al igual que cada película, es un mundo en sí

mismo. Con unos tienes una relación de confianza y complicidad, con otros una relación más bien profesional y otros te dicen que pasan directamente del sonido. Es difícil personalizar por escrito.

¿En general, en qué consiste una buena relación de trabajo con un director?

El trabajo de un técnico de sonido consiste en sacar el mejor sonido posible para cada película, para esto tienes que saber qué quiere contar el director y cómo quiere hacerlo, esto precisa de un diálogo previo al rodaje en el que se decidan las pautas a seguir. Es importante darse cuenta de que a veces la excelencia técnica va reñida con lo que es mejor para la historia y hay que dejar el ego en casa y saber valorar qué funciona mejor para el director. A veces un sonido confuso y poco claro puede ser mejor que uno técnicamente perfecto. Hay directores, como Antonio Giménez Rico, que te dicen que hagas lo que quieras, que confían en ti, y sólo por eso es un mayor reto.

Con los actores es importante cuidarlos y mimarlos, hay que arroparlos, la suya es una labor muy difícil, expuesta a todo y a todos. Hay que darles la lata lo menos posible y a menos que sea por una causa mayor no interferir para nada con ellos. A veces es necesario darles alguna indicación sobre ruidos que hacen durante el diálogo, normalmente basta con decirles que no se boicoteen ellos mismos para que tengan cuidado. Con los radiomicros hay que tener un especial cuidado entre tomas, ya que hay mucha gente escuchando y a veces se oyen cosas que no se deben. En una ocasión rescatamos a una maquilladora de un actor que la tenía contra la pared y que mantenía la curiosa teoría de que él, como era el prota de la película, tenía derecho de pernada. Un "angelito".

Y en general, ¿en qué consiste una buena relación con el

resto del equipo de sonido?

Con el resto del equipo de sonido es importante tener una relación fluida y directa, especialmente con el departamento de posproducción durante el rodaje, comprobando que no falte ningún wildtrack o ambiente, comprobando niveles, etc.

**¿En qué momento suele Ud. entrar en una película?
¿Desde las reuniones de preproducción? ¿Varía esto mucho, dependiendo del director, el productor, el presupuesto, etc.?**

Normalmente procuro entrar lo antes posible, suelo tener varias reuniones tanto con el director como con producción. Es muy importante tener un buen entendimiento de lo que quiere el director tanto sobre la mecánica de rodaje como sobre la intencionalidad, entendiendo que se quiere contar. Producción suele querer que te incorpores lo más tarde posible, normalmente una semana antes de comenzar el rodaje. También es importante destacar las localizaciones (location scouting) para no llevarte sorpresas más tarde, de esta forma se puede ahorrar mucho tiempo de rodaje, que ya se sabe que es lo más caro.

Entre todos los nombres que encuentro de los profesionales de sonido, hay poquísimas mujeres. ¿Por qué hay tan pocas mujeres en sonido directo? Mira si no hay ingenieras, jueces, médicas, políticas e demás en España. ¿Es un coto cerrado, el sonido? ¿Era que antes las pértigas y los micrófonos pesaban mucho?

En cuanto al tema de la falta de mujeres en los equipos de sonido hay que destacar que esto pasaba en todas las especialidades técnicas. Afortunadamente la mujer está ocupando cada vez más su lugar en la sociedad española. En cuanto a si los equipos son

muy pesados hay que recordar que es más importante la técnica que la fuerza, he visto maquinistas (*grips*) que no aguantaban ni dos minutos con una pértiga corta. Siempre que he podido he procurado llevar una mujer en el equipo, aparte de que eso normalmente conlleva una relación más relajada dentro del equipo ofrece muchas ventajas, especialmente en el trato algunas actrices a la hora de poner los radiomicros. Me gustaría señalar que durante siete años trabajé con una microfonista estupenda, Sara Fijo, aunque se ha pasado a producción y es la productora de mi próxima película.

Al final, quisiera hacer un par de preguntas sobre otras figuras. Ha trabajado en varias películas con Aitor Berenguer, por ejemplo. ¿Hubo una relación de mentorazgo allí?

Recuerdo con especial cariño la época en que trabajé con Aitor. Prácticamente empezó conmigo desde el principio y tuve la oportunidad de enseñarle cuánto pude. Siempre he pensado que hace falta tener complicidad dentro del equipo, incluso un cierto sentido lúdico, y eso realmente pasaba con Aitor. Creo que actualmente es uno de los mejores técnicos de este país.

¿Conoció a alguno de los que ya han fallecido, pero que contribuyeron cosas importantes? Me refiero por ejemplo a Antonio Illán (de quien todos hablan con un cariño muy grande), de Enrique Molinero, o Luis Castro? Los tres desempeñaron roles muy diferentes, pero quisiera saber si Ud. tiene algunos recuerdos que quisiera contar.

A Antonio Illán tuve la suerte de conocerlo cuando empezaba a hacer cortos y tuve ocasión de pasar muchas tardes con el, charlando de sonido y viendo cómo trabajaba. Más adelante

realizó el transfer de mis películas durante años. Era enormemente meticuloso en cuestiones técnicas y prestaba mucha atención a los pequeños detalles, dando como resultado un trabajo impecable. De todas las personas que he conocido probablemente sea quien más controlaba todos los aspectos técnicos del sonido. Con Enrique Molinero tuve la suerte de que mezclara varias de mis películas, empezó a trabajar en la época en que se mezclaba en óptico, con lo que no se podían rectificar los errores fácilmente, y esto le llevó a desarrollar una especial habilidad a la hora de mezclar. Realmente era una maravilla verle trabajar y siempre te sorprendía convirtiendo los problemas en ventajas. Con Luis Castro tuve menos trato, sólo coincidimos ocasionalmente en alguna mezcla, normalmente trataba de sacar todos los efectos posibles del directo, aunque a veces no quería reconocerlo, y cuando grababa efectos es sorprendente lo bien que casaban con el directo, tenía una facilidad increíble para hacer todo tipo de ruidos y darles un ritmo especial.

¿Conoce algún libro o artículo sobre el sonido en el cine español de lo que deba estar yo al corriente? He encontrado entrevistas puntuales con varias personas, pero nada profundo. ¿Me he perdido algo?

En cuanto a libros he visto alguno que menciona algo del principio del sonoro en España, aunque poca cosa. El último que he encontrado es *Historia del cine español* de Román Gubern y otros, editado por Ediciones Cátedra en 1995. También hay algún artículo en la revista *Cinevideo 20*, incluida una entrevista a mi hermano y a mí hace un montón de años.

¿Quisiera Ud. añadir alguna cosa más?

Hay una cosa que me gustaría mencionar, es curioso que estemos mejor considerados fuera de España que dentro. Estoy

acostumbrado a trabajar en producciones internacionales y lo que en estas son facilidades en las pelis españolas son dificultades, supongo que el presupuesto tiene mucho que ver, pero desgraciadamente hay muchos directores y productores que piensan que cuando aparece un problema lo primero que hay que sacrificar es el sonido, por ejemplo, si un aparato de iluminación hace ruido es un problema de sonido y no de un mal equipo de luces, el sonido siempre se puede doblar, con lo que según ellos problema solucionado. Hay un dicho que he oído en muchos idiomas y es que los de sonido son los más " sexis " del equipo, porque cuando hay un problema la respuesta es siempre la misma, " Fuck the sound ".

Enlace con la Internet Movie Database con información detallada sobre Bloch:

http://www.imdb.com/name/nm0088596/?ref=fn_al_nm_1

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

Hart, Patricia. "Una entrevista con el experto en sonido cinematográfico, Antonio Bloch, 2011." Purdue University Electronic Repository, 2014.

Para reproducir pasajes largos o la entrevista en su totalidad, por favor, pida permiso (que en toda probabilidad será concedido) a la autora:

Patricia Hart
phart@purdue.edu

