

Una entrevista con Ricard Casals Alexandri. Respuestas por escrito a preguntas enviadas en junio del 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 las respuestas de Ricard Casals Alexandri a un cuestionario enviado por Patricia Hart en 2011. Aquí Casals Alexandri habla de su formación, de la importancia de Jordi Sangenís en su carrera, y da inteligentes opiniones sobre el pasado, presente y futuro del sonido en el cine español. Se refiere brevemente a los proyectos de los cuales más orgulloso se siente, dirigidos por los directores Bigas Luna, José Luis Guerin, Vicente Aranda, Paul Leduc, Marc Recha, Fernando Colomo, Cristina Esteban, Manuel Balaguerand Pere Portabella. También da consejos para los que comienzan hoy.

¿Cómo te interesaste por la mezcla?

Mi formación en sonido la hice en un estudio de grabación de música, en Barcelona, que se llamaba GEMA-2. Ahora ya no existe, pero era un estudio impresionante, con una sala enorme donde se podía grabar casi una orquesta entera. Los propietarios eran dos socios: el músico Josep Casas Augé y un empresario que había sido torero, José Ortiz. Ellos habían empezado con un estudio más pequeño, situado en el barrio de Sarriá, llamado GEMA, donde además de hacer grabaciones tenían un equipo de copiado de cintas para la radio.

Entré en GEMA-2 a finales del año 1969, un poco antes de mis 20 años y después de acabar la carrera de Ingeniería Técnica (especialidad eléctrica) y de haber cumplido, también, el servicio militar.

Algunos de los discos que se grabaron en aquella época figuran entre los más importantes de la discografía de Cataluña: LP doble *Dioptria* de Pau Riba; LP *Qualsevol nit pot sortir el sol* de Jaume Sisa; Toti Soler y Jordi Sabatés; *Maquina!*; Raimon; *Pi de la Serra*; Maria del Mar Bonet; Orquesta Mirasol; Ovidi Montllor; *La Trinca*; etc.

Después de unos años de actividad muy variada, Jordi Sangenís me llamó. Él era, entonces, director técnico y uno de los socios de SONOBLOK, un estudio de sonorización y doblaje de Barcelona. Estamos hablando de finales del año 1981. A poco de entrar, ya empezó a prepararme para las mezclas para cine. Después conocí a Joan Quilis, para mí un técnico mítico de sonido directo y, lentamente, fui "entrando" en este mundo.

¿Eres músico?

Estudié un poco de música de pequeño. En el mismo edificio donde nací, en el barrio de Gràcia, en Barcelona, había una modesta academia de música, donde aprendí algo de solfeo y

piano. Pero fué después, al estar en diversos grupos de aficionados a la música rock y folk, cuando avancé más en el conocimiento de diversos instrumentos musicales.

¿Estudiaste en una escuela de cine?

No

¿Hubo alguien que te inspirara o ayudara al principio?

Quien más me ayudó al principio fué Sangenis. Yo aprendía estando a su lado y asistiendo a mezclas y a los pases de control con los clientes. Hice un poco de todo dentro del estudio y, con el tiempo, empecé a mezclar las películas de los directores más jóvenes. Mucho más tarde, cuando Sangenis se jubiló, me convertí en el director técnico, sin dejar mi faceta de mezclador de sonido.

El trabajo de mezclas de sonido comprendía - igual que ahora - dos tipos de films: los que llegaban en su versión original (básicamente en inglés) para ser doblados; y los films de producción original "propia" (catalana, española o, simplemente, europea) en los que había que hacer todo el trabajo de sonido desde el montaje hasta el negativo de sonido.

Debido a esta duplicidad de clientes, he podido conocer gente interesante, tanto directores como especialistas en sonido, por ejemplo: Laurent Quaglio (responsable del sonido de *L'Ours*), Richard Beggs (que vino como supervisor para el doblaje de *Bugsy*), Sheldon Kahn (el montador de *Ghost Busters*), Larry Blake (supervisor del sonido de Soderbergh), la montadora francesa Kenout Peltier y Marc Recha (director con el que he trabajado en 6 films).

¿Enseñas en alguna escuela o academia actualmente?

En el pasado mayo del 2011 dí clases de sonido en el ESCAC

(Escola Superior de Cinema i Audiovisual de Catalunya), la escuela de cine que está en la ciudad de Terrassa. Anteriormente, había hecho algunas clases, muy esporádicas, en diversas escuelas; pero muy pocas, debido a la responsabilidad técnica que tengo en el estudio y que equivale a una dedicación prácticamente absoluta.

¿En qué estado estaba el sonido cinematográfico en España cuando empezaste?

Recuerdo que los equipos con los que me encontré al llegar (1981) me parecieron un poco rudimentarios y, sobretodo, muy lentos, comparados con lo que yo había dejado (sólo seis años atrás) en el estudio de grabación de música. Más tarde, cuando empezaron a utilizarse los magnetófonos multipista en los estudios de cine, gracias a la nueva tecnología del código de tiempo, aumentó el número de pistas que se podían gestionar. Después llegaron los equipos de sonido y proyectores que podían ir a alta velocidad, para poder avanzar y rebobinar rápidamente.

Pero el cambio radical empezó con la aparición de los equipos digitales, a partir de 1994, aproximadamente.

Cuando empecé a mezclar en SONOBLOK, hacia el año 1983, la mayoría de las mezclas eran monoaurales y, como excepción, alguna mezcla estéreo con el nuevo sistema "Dolby Stereo A". Los montajes eran sencillos, con pocas bandas de sonido. El estudio, en aquella época, disponía de pocos lectores de cinta magnética en 35 mm ("*dubbings*") y un sólo grabador de 3 y 4 pistas. Ésto significaba la necesidad de hacer un trabajo previo de "premezclas", que equivale a una reducción delicada, inteligente y previsoras del material de sonido recibido, adaptándose a las máquinas que uno dispone en aquel momento.

De aquella época, no obstante, es la mezcla de "*Angoixa*" (Bigas Luna, 1986). Todo un reto. En aquel entonces, a mí aún me faltaba un poco de experiencia, pero iba cargado de ilusión y energía e intenté resolver de la mejor manera, con las

herramientas que tenía, un trabajo complejo.

No fué hasta el cambio de década (1990) que las películas para mezclar fueron cada vez más ricas en sonido y, curiosamente, más interesantes como films. Además, el estudio estuvo más preparado técnicamente. Donde noté un cambio substancial, con un sentido más profesional, sobretodo en la estructura del equipo de trabajo, fué con las mezclas que hice con la montadora Teresa Font de los directores Imanol Uribe y Vicente Aranda. Las películas anteriores me parecieron más vacías, más "naives" (inocentes) y, en cierta medida, más pobres.

¿Y ahora? ¿Todavía cabe hablar de "sonido español"?

Evidentemente, ahora se hace un sonido mucho mejor que hace 20 años. Ahora hay nuevos equipos digitales, que continuamente se mejoran y actualizan; unos programas muy potentes de edición y manipulación del sonido; y unas mesas de mezcla a la altura de los mejores estudios, aunque para nosotros sean de una escala más reducida.

Espero que los jóvenes de ahora no les pase igual, pero sigo teniendo un cierto grado de sentimiento de inferioridad al compararme con el estado del sonido de ciertos países, como Francia o los EEUU. Los encuentro más profesionales. Quiero decir que, entre otras cosas, por ejemplo, los productores respetan más a los que se dedican al sonido, o quizá son ellos mismos que saben hacerse respetar.

Me da la impresión que, salvo algunas excepciones, no acabamos (y lo digo en plural, adrede) de dar el 100% de lo que podríamos dar, como profesionales. Y que el tema de unos presupuestos y calendarios demasiado cortos nos sirven, aún, de coartada para no "meternos" de lleno dentro de los proyectos, y no quiero decir tan sólo manejando máquinas y programas. Los directores y los productores buscan implicación, dedicación, creatividad, ilusión, pasión.

Los presupuestos para la postproducción han cambiado mucho. Una buena parte de los proyectos que nos llegan para hacer la mezcla son de una dimensión pequeña. A mí no me disgustan. Me gustan las pequeñas producciones, las primeras películas, los documentales especiales y las películas que son más de autor. En estos proyectos más modestos el equipo que monta el sonido se reduce a una persona, o dos como máximo, y todo el trabajo de mezclas debe hacerse - con suerte - en un máximo de dos semanas. Evidentemente, cada año hay ciertos títulos que obtienen un buen presupuesto, con unos calendarios más generosos para el montaje de imagen y sonido. Aunque, después, el departamento de efectos especiales visuales (VFX) acabe acaparando la mayor partida... (sonrisas)

A veces escuchamos ciertas películas en la televisión y no suenan nada bien. Debemos recordar que no siempre se trata del sonido que, en su momento, se hizo. Ésto me pasa con muchas de mis propias mezclas. Muchas veces, este sonido tan nasal, con un grado elevado de distorsión, se debe sólo a que es el único sonido que se ha conservado. Seguramente es el sonido extraído directamente del negativo óptico de sonido, o se ha copiado de un antiguo telecine muy comprimido y con saturaciones de nivel, o resulta de una cinta emitida por televisión sin haber sido decodificada correctamente.. En fin, como ves, las posibilidades de que el sonido, en ciertos equipos, sea malo son muchas...

¿En qué consiste una buena mezcla?

Una buena mezcla puede ser diferentes cosas, dependiendo del proyecto. A veces, se trata de "conducir" convenientemente todo el material del montaje de sonido, de una manera que llegue a un buen final, de una manera coherente. Otras veces, es necesario equilibrar y condensar las diferentes ideas que convergen durante la mezcla. En algunos casos, estas ideas son difícilmente convergentes, emanan de egos diferentes que pueden estar en

pugna. Una buena mezcla también puede ser el poder cumplir con un calendario estricto, que permite a la película llegar a tiempo un festival.

También puede pasar que el director vaya dando forma al sonido de su película a medida que se va mezclando. En este caso, el proceso puede alargarse demasiado.

En todas las ocasiones se intenta sintonizar con la idea del director, que nos llega estructurada a través del trabajo del montador de sonido. Aportar una visión fresca, como si uno mismo, como mezclador, fuera el espectador que viera la película. Ésto no es fácil. Debes estar atento a todos los detalles, sobretodo durante las primeras etapas de la mezcla, para después poder atender a una visión más global del film.

El equipo entero de sonido que participa en un film: sonido directo, efectos de sala (*foley*), grabación de diálogo, compositor, montaje de sonido y mezcla; todos intentamos ayudar al director a dar forma a su proyecto, a su idea, a su sueño. Hay algo que vamos aportando, uno a uno, de una manera a veces intangible, que debe enriquecer y dar alas a su película, que ya es también la nuestra.

Una vez vayan saliendo las copias del laboratorio, poco más puede hacer este equipo para ayudar. Bueno, sí, podemos intentar que "suene" bien en los cines, que "suene" bien en los dvds, que "suene" bien en la televisión, que "suene" bien en las versiones que doblarán en otros países.

¿De cuáles de tus películas te sientes más orgulloso?

Hay unas películas de las que me siento orgulloso por el resultado final y otras por el esfuerzo que significó en su momento. Otras por quien conocí.

- El documental *Mar adentro* (de Francisco Bernabé, 1985). A través de su productor conocí la obra de Michel Fano en otras películas de animales ("*Le territoire des autres*", "*La griffe et la*

dent").

- *Anguish* (de Bigas Luna, 1986). Con montaje de sonido de Ernest Blasi. Un proyecto complejo. Tres películas en una: una película antigua dentro de otra película que está dentro de otra. Y, además, en 3 versiones: original inglesa, doblaje en castellano y en catalán.
- *Innisfree*"(de José Luis Guerin, 1990). Con montaje de sonido de Manel Almiñana. Un largo proyecto para una sugestiva película. Con mezcla final monoaural (un sólo canal central).
- *Amantes* (de Vicente Aranda, 1991). Con montaje de sonido de Teresa Font. El segundo film de Aranda, de los seis que he mezclado. Todo un cineasta.
- *Latino Bar* (de Paul Leduc, 1991). Con montaje de sonido de Marisa Aguinaga. Un film sin diálogo. Sólo sonidos, música, ambientes, risas, lloros y el agua de los palafitos. Un cineasta valiente.
- *El Cielo sube* (de Marc Recha, 1991) Montaje de sonido: Joaquin Ojeda y Miquel Jordá. El primer largometraje de Recha. Mezclado, prácticamente, durante un fin de semana.
- *Cegada de amor* (de Fernando Colomo y el grupo "La Cubana", 1993). Con montaje de sonido de Joana González. Un film hecho para exhibir "dentro" de una obra de teatro del grupo "La Cubana". Ver como trabajaban sus actores en la propia sala de mezclas fué muy aleccionador.
- *Ojála. Val del Omar* (de Cristina Esteban, 1994). Con montaje de sonido de J. Ojeda. Un documental-ficción que me permitió conocer la obra impresionante del poeta inventor Val del Omar.
- *El far* (de Manuel Balaguer, 1997). Con montaje de sonido de Albert Manera. Me encargué de la supervisión y concepción del sonido. Uno no se da cuenta de lo que ésto significa hasta que lo hace...
- *Volavérunt*"(de Bigas Luna, 1999). Con montaje de sonido de Albert Manera. Conocí a la montadora francesa Kenout Peltier y,

además, fué la primera de mis mezclas de las que se hicieron varias versiones de montaje, según el país.

- *En la ciudad de Sylvia y Guest* (otros 2 films de José Luis Guerin, 2007 y 2010). Con montaje de sonido de Marisol Nievas. Volver a trabajar con Guerin fué especial. Como siempre.
- *Die stille vor Bach* (de Pere Portabella, 2007). El trabajo de sonido de Albert Manera, que también grabó toda la música, es espectacular.

Has trabajado en mucho cine catalán, en lengua catalana, y con temas y actores catalanes. ¿Qué me dices del desarrollo del cine catalán?

No creo que haya demasiada disociación o separación entre el cine "catalán" y el del resto del estado español. De hecho, somos los mismos los que trabajamos con diversos directores, en diversas películas, continuamente.

¿Qué consejos les darías a alguien que empezara hoy?

Ahora hay buenas escuelas. Aunque puede suponer un esfuerzo económico que no siempre está a nuestro alcance, tiene unas ventajas que van más allá del conocimiento impartido. Se aprende a trabajar en equipo, se manejan muchas máquinas especializadas, se conoce lo que hacen los otros departamentos, se conoce a profesionales muy diversos que imparten las clases, se pueden hacer prácticas en trabajos reales, se adquieren relaciones que pueden durar más allá de los estudios, etc.

Aunque siempre tengo presente el consejo que dió Mark Berger en una entrevista que le hicieron [1]:

"... don't take any film courses. Study art or history or science or literature or even economics – anything that gives you a large context to put your ideas into. For example, if you want to be an editor, you need to develop a way of reacting to various scenes. It

should be with a history and a background of other things besides just other films. You can always learn by yourself and go to a lot of movies and read books, but the context that you put that knowledge into, in terms of the rest of the world, is much more important than the specifics about any given film or director."

¿El futuro del sonido cinematográfico en España?

Si sabemos estimular y mantener la ilusión y la pasión por este trabajo, habrá un futuro. Aunque pueda parecer contradictorio, para mí el conocer las herramientas es secundario. Además, éstas siempre van a estar cambiando, evolucionando. Pero el aspecto creativo, la escucha creativa, la capacidad de recrear mundos sonoros, es aquello único que cultiva el artesano, haciéndose artista.

Ricard Casals Alexandri Barcelona - El Port de la Selva, agosto 2011

=====
[1] "There is no free lunch". Interview with Mark Berger, at FILM/TAPE WORLD, San Francisco 1989. <<http://www.stardustfilm.com/Articles/Mark%20Berger%20article-toc.htm>>

.....
Para más información sobre Ricard Casals Alexandri, por favor, consulte la Internet Movie Data Base (IMDB):

http://www.imdb.com/name/nm0004191/?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. "Entrevista con Ricard Casals Alexandri, 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