

● cuadernos de
cine colombiano

SONIDO





● cuadernos de
cine colombiano

● cuadernos de
cine colombiano

▶ SONIDO

ALCALDÍA DE BOGOTÁ

Enrique Peñalosa Londoño

ALCALDE DE BOGOTÁ

María Claudia López Sorzano

SECRETARIA DE CULTURA

RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES

Juliana Restrepo Tirado

DIRECTORA GENERAL

Jaime Cerón Silva

SUBDIRECTOR DE LAS ARTES

Liliana Valencia Mejía

SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA

Ana Catalina Orozco Peláez

SUBDIRECCIÓN DE FORMACIÓN

Lina María Gaviria Hurtado

SUBDIRECTORA DE EQUIPAMIENTOS CULTURALES

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES

Paula Villegas Hincapié

GERENTE DE ARTES AUDIOVISUALES

Ricardo Cantor Bossa

Angélica Clavijo Ortiz

ASESORES MISIONALES

Catalina Posada Pacheco

ASESORA DE PUBLICACIONES

Con el apoyo del MINISTERIO DE CULTURA

Carmen Inés Vásquez Camacho

MINISTRA DE CULTURA

David Melo Torres

VICEMINISTRO DE CULTURA

Claudia Isabel Victoria Niño Izquierdo

SECRETARIA GENERAL

Julián David Correa Restrepo

DIRECTOR DE CINEMATOGRAFÍA

Marina Arango Valencia y Buenaventura

COORDINADORA GRUPO DE MEMORIA,

CIRCULACIÓN E INVESTIGACIÓN

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO N.º 29

SONIDO ►►

Isabel Torres Reyes

EDITORIA INVITADA

Paula Villegas Hincapié

Adelfa Martínez Bonilla

Marina Arango Valencia

Marco Giraldo Barreto

Ricardo Cantor Bossa

COMITÉ EDITORIAL

Catalina Posada Pacheco

COORDINACIÓN Y DIRECCIÓN DE ARTE

Catalina Posada Pacheco

REVISIÓN EDITORIAL

Neftalí Vanegas Menguán

DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN

Carlos Andrés Barrera Espinosa

Sebastián Velásquez Escobar

CORRECCIÓN DE ESTILO

Carlos Hernández Restrepo

VIDEÓGRAFO DE ENTREVISTAS

Panamericana Formas e Impresos S.A.

IMPRESIÓN

ISSN 1692-6609

El contenido es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes - Idartes.

Publicación impresa y digital de distribución gratuita con fines educativos y culturales. Queda prohibida su reproducción total o parcial con o sin ánimo de lucro sin la debida autorización expresa para ello. Información adicional en: cinematecapublicaciones@idartes.gov.co



Descárguelos en internet en:

www.cinematecadistrital.gov.co/cuadernos-de-cine-colombiano

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES

Carrera 8 n.º 15-46

Bogotá, Colombia

Conmutador: (571) 379 5750

www.idartes.gov.co

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Carrera 7 n.º 22-79

Bogotá, Colombia

Conmutador: (571) 379 5750,

ext. 3400 - 3410,

infocinemateca@idartes.gov.co

www.cinematecadistrital.gov.co

Facebook: Cinemateca Distrital

Twitter: cinematecabta

Instagram: cinematecabta

Fotografía de cubierta:

Fotograma de **Matar a Jesús** (Laura Mora, 2018).

Fuente: Laura Mora y 64A

Fotografías de la contracubierta: de arriba hacia abajo: Grabación en estudio de Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia para el **El libro de Lila** (Marcela Rincón, 2017). Foto: Carlos Eduardo Moreno Leyva. Fotograma de **Raíces de Piedra** (José María Arzuaga.1961). Archivo: FPFC. Fotograma de Ramiro Fierro en sala de mezcla de sonido. Archivo: Ramiro Fierro. Fotografía de rodaje **The light at the edge of the world** (National Geographic, 2008). Archivo: Yesid Vásquez. Fotograma de **Adiós al amigo** (Iván Gaona, 2018). Foto: Laura Cárdenas. La ContraBanda S.A.S

Imagen de la tabla de contenido:

Fotografía de rodaje de **SAL** (William Vega, 2018) Foto: Santiago Lozano

Imágenes del interior: como aparece en cada foto.

Imagen del colofón: montaje a partir de fotografía.

Agradecimientos:

Maria Camila Silva, Iván Gaona, Adriana Agudelo, Maritza Rincón, Marcela Lizcano, María Cabrera, Steven Grisales, Jorge Navas, Adriana González, Maderley Ceballos, Laura Alejandra Álvarez, Zuly Zabala, Fundación ACPO, Mariajuana Ángel, Patricia Andrade, Ana Salas, Dia-Fragma, Burning Blue, Monociclo Audiovisual, Oscar Ruíz Navia, David Zapata, Lady Martínez, Jonathan Fortich, Laura Mora, Adriana González, Cinemateca Municipal de Medellín.

▣ Silueta a partir de fotografía de Ramiro Fierro en rodaje. Archivo: Ramiro Fierro

Cuadernos de cine colombiano - nueva época : Sonido / Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES
Bogotá : Cinemateca Distrital ; IDARTES, 2019
Con el apoyo del Ministerio de Cultura
198 p. : fot. ; 20 cm (ISSN 1692-6609 ; n.º 29)
1. Cine sonoro colombiano – Crítica e interpretación
2. Cine sonoro colombiano – Historia y crítica – Siglos XX - XXI
3. Documentales colombianos – Crítica e interpretación - Siglo XX
4. Música para cine – Colombia – Siglo XXI
5. Sonidistas colombianos – Formación profesional
6. Sonidistas colombianos – Entrevistas





Fotografía de rodaje de **SAL** (William Vega, 2018) Foto: Santiago Lozano

Contenido

PRESENTACIÓN

6 Las historias que escribimos
Juliana Restrepo Tirado
Paula Villegas Hincapié

▶ EDITORA INVITADA

10 Reflexiones sonoras:
Oír menos y escuchar más
Isabel Torres Reyes

▶ ARTÍCULOS

24 ▶ ¡Ojo con el ruido!
Juan Felipe Rayo

44 ▶ Un cine en
busca de su voz
Mauricio Durán Castro

74 ▶ La formación en
el oficio del sonido para el cine
Ricardo Escallón Gaviria

94 ▶ Consideraciones acerca de la
sonoridad y el sonido en el cine colombiano
Yesid Vásquez (Minga)

114 ▶ La rasga en el cine de mis compadres:
Comentarios sobre mis participaciones en el cine
de Rubén Mendoza y en el de Iván Gaona
Edson Velandia

▶ ENTREVISTAS

El sonido, un arte del tiempo
Diálogo entre William Vega y César Salazar
William Vega

132 **César Salazar, tomador de
sonidos (Preneur de son)**

El cine colombiano suena
Armando Russi

152 **Daniel Giraldo**

174 **Daniel Garcés Najjar**

196 ▶ Perfiles de los autores

Contenido

Las historias que escribimos

Juliana Restrepo Tirado
Directora General
Idartes

Paula Villegas Hincapié
Gerente de Artes Audiovisuales
Cinemateca Distrital
Idartes

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 29-2019 NUEVA ÉPOCA



No siempre es obvio que un paisaje andino no deba sonar a blues

Edson Velandia

Este cuaderno es una apuesta en la que quisimos brindar un espacio para escribir sobre un tema cuya materia tiene la característica, precisamente, de no poder escribirse: *el sonido en el cine colombiano*, un campo de conocimiento que vive y se cultiva en las personas que ejercen los diferentes oficios que lo detonan y alrededor del cual no muchos han escrito o investigado. Este es, además, uno de los pocos Cuadernos de Cine Nueva Época editado por una mujer.

Con cada proceso de escritura de esta publicación aprendemos mucho, no solo sobre lo referido en sus temas particulares, también nos permite inferir, leyéndolos entre líneas, una cartografía de la cinematografía colombiana en la que podemos ilustrarnos sobre su estado actual, partiendo de los diferentes momentos

por los que ha atravesado. Este Cuaderno, por lo tanto, expone en unos textos nacidos, en su gran mayoría de la experiencia personal de los autores, asuntos técnicos y procesos de creación, llevándonos a recorrer el sonido del cine colombiano, no solo por geografías y generaciones, sino también por la revisión de diversos momentos vitales y transversales para el fortalecimiento del sector; la Ley de cultura (Ley 397 de 1997 modificada con la Ley 1185 de 2008), la Ley 814 de 2003, conocida como Ley de cine, así como también por la forma en la que algunos avances de infraestructura y tecnología nos han permitido pasar de no entender ni siquiera los diálogos de los personajes, hasta permitimos escuchar el sonido *propio* de nuestras películas.

Escriben en este cuaderno personas que han cimentado la historia del cine colombiano en un terreno que no ha sido muy investigado, razón por la cual estos textos se convierten en una de las primeras superficies sobre



Foto de rodaje de **Pariante** (Iván Gaona, 2016) fotografía: Héctor Álvarez. La Banda del Carro Rojo Producciones SAS



Fotograma de **Los hongos** (Oscar Ruíz Navia, 2014). Cortesía: Burning Blue

la que nos podemos apoyar para conocerlo y es también materia prima para la elaboración de investigaciones, fuente de ideas y preguntas. Encontrarán textos de Isabel Torres como editora invitada, Yesid Vásquez “Minga”, Edson Velandia, Mauricio Durán y Ricardo Escallón; también entrevistas a César Salazar (realizada por el director William Vega), a Daniel “el gato Garcés” y a Daniel Giraldo (realizadas por el

docente, crítico y curador-programador Armando Russi). El resultado de todo esto es un cuaderno lleno de emotividad y de testimonios de lo vivido haciendo sonidos y ruidos. Nos dice Isabel Torres:

Nosotros los sonidistas nos encargamos de capturar esos sonidos imaginados y volverlos a hacer audibles para un público, no necesitamos de lindos nombres para

nuestra labor ya este oficio es lo suficientemente enigmático, hermoso y revelador para mantenernos apasionados por él. Llámennos: sonidistas, técnicos de sonido, editores, ruideros, sonideros, sólo diseñadores cuando hagamos la ciencia ficción colombiana, ahora somos los trabajadores del sonido en el cine nacional, los que nos hemos valido de aparatos que expanden nuestra escucha y brindan la posibilidad de procesar la señal sonora, todo para que cuando alguien se siente en la sala de cine haga inmersión en esa historia, se sienta parte de ella, escuche ese mundo que rodea a los personajes y sus situaciones.

Si bien queda la sensación de que tenemos la necesidad de fortalecer la comprensión de los diferentes roles y oficios del sonido, al reflexionar sobre el sonido en sí mismo, sobre el ruido, sobre la música en cine, lo más sorprendente de la lectura de este cuaderno es que al cerrarlo nos quedaremos con el sonido de sus palabras resonando en nuestras mentes. Puede parecer obvio decirlo, pero a través del sonido también se ha construido una percepción de nuestra realidad, aunque como institución y como sector hayamos estado muy concentrados en aprender a narrar en

imágenes y en aprender a ver. Este Cuaderno es un llamado a que como sociedad, aprendamos a escuchar. Nos dice Minga en uno de nuestros artículos:

(...) la creación sonora en la cinematografía colombiana es una constante lucha por encontrar una identidad. Hemos empezado de cero en varias oportunidades, como método para hallar ese estilo que nos identifica, que hace que nuestro cine suene de una forma homogénea, y la primera barrera para lograrlo es el propio país, un país conformado básicamente por diferencias que desde un sencillo análisis geográfico podrían explicarse.

Nos alegra que desde La Alcaldía de Bogotá a través de la Cinemateca de Bogotá- Gerencia de Artes Audiovisuales, del Idartes, estemos aportando con este mapa de prácticas, pensamientos, reflexiones, necesidades y preguntas; que se convierten en insumo para la investigación de un tema fundamental para nuestro cine. Continuaremos aportando desde el fomento, la circulación y la formación de públicos al fortalecimiento del sector y a la apropiación de nuestro cine en la ciudad y el país. ■

Reflexiones sonoras: Oír menos y escuchar más

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 29-2019 NUEVA ÉPOCA

Reflexiones sonoras: Oír menos y escuchar más

Reflections on Sound: Hear less and listen more

Por Isabel Torres Reyes

Editora invitada

Palabras clave: vibración, diseño sonoro, fuente sonora, escucha, manifiesto, Colombia, sonoridades, onda, sonidista, cine mudo, formación, dirección, reflexión.

Resumen: Casi como un manifiesto, y partiendo de la reflexión de lo que significa *escuchar* en el cine y para el cine, este artículo intenta esbozar definiciones e historia(s) del acto de escuchar; elabora alrededor de la figura del Sonidista en el contexto particular del cine colombiano; e introduce los diversos textos que ahondan en estas cuestiones en el 29º *Cuaderno de Cine* de la Cinemateca Distrital. Este escrito es una invitación a escuchar conscientemente.

Keywords: vibration, sound design, sound source, listening, manifiesto, Colombia, sonorities, wave, soundman, silent films, training, direction, reflection.

Abstract: Almost like a manifesto, and starting from the reflection of what it means *to listen* in the cinema and for the cinema, this article tries to sketch definitions and (hi)stories of the act of listening; it elaborates around the figure of the Soundman in the particular context of Colombian cinema; and it introduces varied texts that delve into these issues in the 29th *Cuaderno de Cine* of Cinemateca Distrital. This article is an invitation to listen consciously.

La Cinemateca Distrital de Bogotá convocó a un grupo de sonidistas para cine (es decir, de trabajadores y pensadores del sonido en las distintas áreas del campo audiovisual: rodaje, postproducción, músicos, críticos de cine, etc.), entre los cuales me encuentro yo, a escribir para la edición número 29 de *Cuadernos de cine*, dedicada al SONIDO. Este llamado nos presentó el gran reto de traducir al lenguaje escrito nuestras conversaciones informales alrededor del oficio, que van desde pensar el sonido en su naturaleza pura y física, hasta la construcción de metáforas cinematográficas.

Esos pensamientos y construcciones siempre rondan y acompañan las largas charlas que tenemos los sonidistas en los espacios más diversos: sets de filmación, salas de casas, bares o cualquier esquina. Sin importar dónde, nuestras posturas sobre el sonido y nuestro oficio en el cine hecho en Colombia se han compartido, sobre todo, entre colegas. Hoy la Cinemateca nos da la oportunidad de dejarlas plasmadas en una de las publicaciones académicas sobre cine con más trayectoria en el país, motivo que nos llena de orgullo y responsabilidad, ante la posibilidad de que esta edición se convierta en un manifiesto del sonido cinematográfico colombiano. Ojalá nos acerquemos, con esta publicación, a tan poco humilde propósito.

Muchos de nuestros compañeros quedaron por fuera de este llamado; otros, ante las presiones de sus trabajos, no pudieron encontrar el espacio apropiado para la escritura y otros, con mucho respeto, decidimos lanzarnos al agua de las letras, lugar en el que hemos navegado más como lectores, que como autores. Esta decisión nos ha puesto contra la pared, entre las agendas de rodajes y postproducción y la poca práctica de la escritura, el miedo ante la hoja en blanco creció entre todos. Sin embargo, el amor, la pasión y la convicción nos permitieron seguir adelante, superar nuestras limitaciones y escribir sobre eso que nos obsesiona: ese mundo intangible, reino de las emociones, que despertó nuestro primer sentido dentro del vientre materno, eso que percibimos y nombramos *sonido*. Lejanos están nuestros escritos de los textos académicos de otras ediciones de los *Cuadernos de cine*, aunque varios hemos pasado por el espacio de la academia; lo cierto es que esta nueva edición está colmada de cariño por esa *vibración* que se transforma en *escucha*. Por eso mismo, no encontrará aquí el lector muchas referencias a textos, películas o autores, pues, más allá de que existan pocos pensadores del sonido cinematográfico (como Chion, Labrada, Larson, etc.), optamos por compartir de una manera directa, nuestras experiencias del trabajo con este, la historia

de cómo nos formamos en el oficio, las peculiaridades de nuestra escucha y cómo es que nos suena nuestro país.

La Cinemateca Distrital decidió apostar por una serie de *Cuadernos de cine* dedicada a los oficios cinematográficos: ¿quiénes podrían ser mejores para hablar sobre el tema, que los propios trabajadores del cine nacional? Yesid Vásquez (Minga), en su texto nos remite a la diversidad de nuestro país rememorando las particulares sonoridades con las que se ha topado en su escucha como sonidista y a partir del cuestionamiento sobre ¿cómo suena Colombia?, subraya la necesidad de reconocernos en nuestra naturaleza y en nuestro ruido. Juan Felipe Rayo, por su parte, nos comparte algunas de sus experiencias en la creación sonora y en el mundo laboral como sonidista, ejercicio desde el cual plantea que la línea divisoria entre la película de ficción y la documental cada vez es más delgada: el excesivo cuidado y la búsqueda del silencio en la primera, deja espacio vacío para que los sonidos y los ruidos de la realidad la recreen. A su vez, en su escrito, Ricardo Escallón hace un recorrido histórico que va desde el empirismo hasta la formación especializada en sonido en el país y reflexiona en torno a cómo esta evolución de la enseñanza de nuestro quehacer queda reflejada en las producciones audiovisuales. Por último, Edson Velandia parte de una idea trasgresora: “Ninguna película necesita



Fotografía en rodaje de *Señorita María, la falda de la montaña* (Rubén Mendoza, 2017). Archivo: Isabel Torres.

Música”, y nos comparte sus procesos creativos haciendo música para cine.

Además de invitar a quienes nos dedicamos al sonido, para este número también fueron convocados dos críticos de cine: Mauricio Durán, a quien se le encomendó la tarea de escribir, a partir de una “escucha” histórica, sobre el sonido para cine en Colombia y Armando Russi, quien, junto con el director

William Vega, conversó con algunos sonidistas especializados sobre su trabajo y sus experiencias en el medio colombiano: con César Salazar tratan el tema del sonido directo (sonido capturado en el set de filmación); con Daniel Giraldo dialogaron sobre la que es, en mi opinión, la más hermosa especialidad del sonido cinematográfico: el *Foley artist*, o *ruidero*, como Daniel preferiría que se le llamara. Para terminar la sección de entrevistados, tenemos también a Daniel Garcés Najar (El Gato), el cual aborda el tema de la postproducción sonora, o lo que pomposa y erradamente se llama en Colombia *diseño de sonido*.

De tal manera, en el presente número el lector se encontrará con diferentes textos reflexivos, sobre nuestra labor, en los que hemos tratado de compartir nuestras experiencias y también nuestras miradas sobre el sonido —valga la incoherencia— ligadas a la obra terminada y al análisis de una película desde lo sonoro, pasando de ser obreros del cine, a pensadores de nuestro oficio.

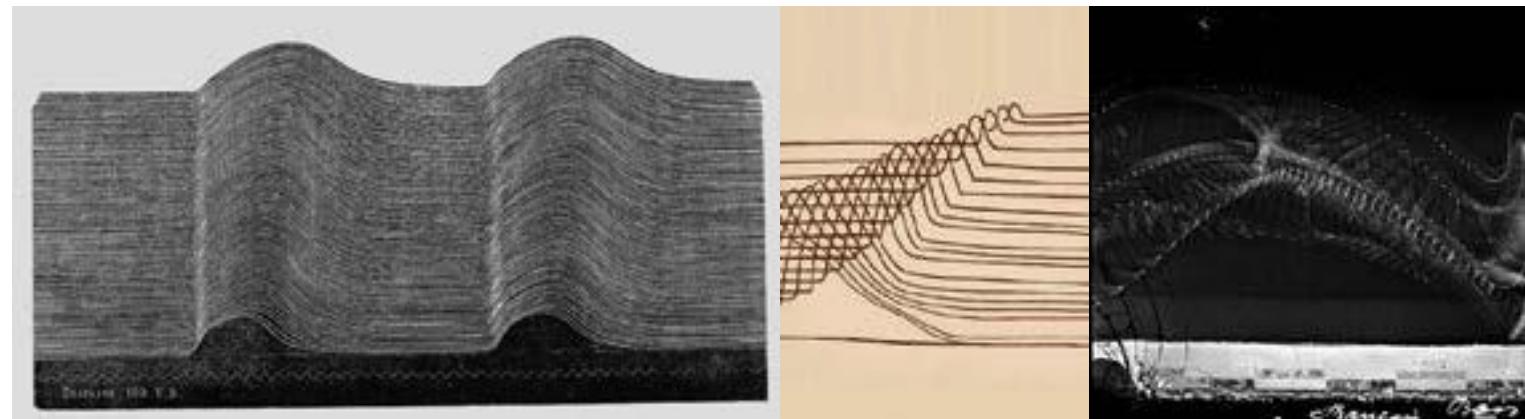
Durante semanas me pregunté: ¿cómo introducir al lector en esta publicación?, más allá de la presentación de temas y autores propios de un artículo editorial. La conclusión a la que llegué fue a la de comenzar por el principio (como se dice que debe ser): de manera muy anecdótica y breve nos remontaremos a cuando el cine nació y “no tenía sonido”. Pero para ir más allá con la idea de comenzar por el principio,

empezaré por hablar del sonido, de ese fenómeno que conocemos desde antes de nacer, pero que pocos entienden en su naturaleza.

Todo en el mundo es vibración

Cuando estudié Cine con especialidad en Sonido en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, nuestro jefe de cátedra, Jerónimo Labrada, invitó al filósofo cubano José Orlando Suárez Tajonera a hablarnos de sonido. Esta charla se dio al final del ciclo sobre física de ondas, electricidad, electrónica, electroacústica, números, física, fórmulas. Teniendo la certeza científica sobre la existencia del sonido, podíamos sentarnos a pensar en el fenómeno. Suárez Tajonera comenzó su charla con la frase reveladora: *Todo en el mundo es vibración*, es decir, todo en el mundo conocido puede llegar a ser escuchado, porque el sonido es una vibración, así que cualquier cuerpo en movimiento es audible en dependencia de la evolución del órgano biológico receptor del sonido.

Esto lo explica claramente la física de ondas: para que se produzca el sonido o la sensación sonora, es necesario que existan: una fuente sonora, un medio transmisor elástico y un receptor —la escucha puede ser natural o artificial—.



Imágenes de visualización del sonido y fotoacústica (Etienne Jules Marey, 1890).

Dicha Fuente Sonora (FS) es una masa, un cuerpo, un objeto en estado de reposo ubicado en un ambiente o medio transmisor elástico (sólido, líquido o gaseoso), por ejemplo, el aire, para tan solo hablar del medio en el cual escuchamos habitualmente los seres humanos.

Cuando se suministra una cantidad de energía a la fuente sonora, esta se pone en vibración. Al golpear una puerta, esta vibrará tan fuerte como haya sido el golpe que la puso en movimiento. Al vibrar la puerta, las moléculas que conforman el medio circundante se pondrán a vibrar de igual manera a como lo hizo la puerta; específicamente, con la vibración de molécula a molécula, si la pudiéramos observar en plano general, se vería como un

suave oleaje; de hecho, todos hemos observado la ondulación cuando se lanza una piedra al agua, así mismo es la ondulación sonora, la transmisión de la vibración de la FS en el medio. Si en ese mismo medio está ubicado un receptor, con membranas sensibles a la vibración de las moléculas (oído, micrófonos), estaremos ante el fenómeno de la escucha. Es decir que solo podemos nombrar el sonido mientras haya quién o qué lo escuche; antes de la escucha, se trata solamente de una transmisión de vibración, de energía. El sonido es como mínimo de dos: siguiendo con el ejemplo, habiendo un receptor de ese ruido es que aquel podría decir: “alguien golpea la puerta”.



Fotografía de onda de agua. En línea

Cuando las moléculas del medio impactan una membrana sensible a la vibración sonora, como el tímpano de los animales —y entre ellos los humanos—, la cadena de transmisión se vuelve más compleja, pues se amplifica la vibración y así se facilita su llegada a la etapa de transducción, proceso en el cual una energía se puede transformar en otra de distinta naturaleza. Para nuestro caso, la vibración es energía mecánica y se va a transformar en energía eléctrica en los micrófonos, o en impulsos nerviosos en los humanos.

Ese impulso nervioso llega al cerebro. Con la información suministrada por la vibración,

sabemos de qué material es el cuerpo en vibración, a qué distancia se encuentra de nosotros y en qué dirección. Si el suministro inicial de energía fue mucho o poco y lo nombramos, pensamos, decimos: fue un accidente de tránsito, alguien tumbó un cristal, fue un balonazo que quebró la ventana del vecino, están tocando la puerta. El sonido es una vibración que podemos nombrar. A nuestro alrededor se producen constantemente muchas más vibraciones que no se encuentran en nuestro rango de escucha, así que para los humanos no llegan a ser sonido.

El cine, mal llamado "mudo", encuentra su voz

Las personas que trabajamos en el sonido cinematográfico (sonidistas, ruidistas, músicos) estudiamos, analizamos, capturamos, transformamos las ondas sonoras o vibraciones que se encuentran en el rango de la escucha humana: desde una leve respiración, hasta el estruendo de una explosión.

El acto de la escucha es natural al punto de que pocas personas se detienen a pensar en cómo es posible escuchar el mundo circundante. Algunos decidimos hacer de la escucha nuestro trabajo y de esa ondulación, pensamiento.

En esa búsqueda humana por detener el momento y dejar registro de nuestra voz se han inventado todo tipo de dispositivos que emulan el oído humano y transforman la vibración en voltaje. Otros más pueden grabar en algún soporte esas variaciones de voltaje y luego leerlas y transformarlas de nuevo en vibración, lanzando por parlantes cantidades de energía suficiente para que las moléculas del medio vuelvan a vibrar y con esto la posibilidad de ser escuchadas nuevamente: la voz de quienes ya no están, la música de esa isla lejana, la maestría del intérprete del piano. No fue tan natural e irreflexivo el grabar la ondulación sonora en algún soporte, amplificarla para que pudiera ser escuchada y sincronizarla con una imagen capturada en otro soporte.

Cuando de cine se habla pareciera que todo tuviera que girar en torno a la imagen. En muchas ocasiones me he topado con comentarios en los cuales se resalta que el cine nació mudo, entre líneas diciendo que el cine es imagen y punto. Pero el cine no nació mudo ni silente; el cine nació con su propio sonido fundacional: el de la cinta de celuloide corriendo en los carretes del cinematógrafo. Este sonido o ruido no existía antes de aquella legendaria proyección de los Hermanos Lumière que diera nacimiento al séptimo arte. En ese momento estaba sonando el cinematógrafo, estaban los gritos de los espectadores estupefactos ante el tren que se les venía encima. El cine nació mudo y silente, no porque la imagen fuera suficiente, sino porque aún no era posible, técnicamente, grabar sonido, sincronizarlo con la imagen en movimiento, reproducirlo y amplificarlo para que fuera audible en un recinto por varias personas a la vez (¡entre más sean, mejor!).

Una vez se muestra al público el cinematógrafo, todos los esfuerzos técnicos siguientes van a intentar darle sonido a esa imagen. Mientras se suplía la carencia técnica, los actores ejecutaban los sonidos que complementaban esa imagen, la música trataba de enfatizar las emociones que se querían transmitir y el



Experimentos sonoros previos al lanzamiento de Cinematógrafo. Fotografía del Kinetógrafo (Thomas Alva Edison, 1913).

texto trataba de darle voz a esos personajes en pantalla. Así es que el cine nunca fue mudo ni silente, simplemente, como todo niño, estaba aprendiendo a hablar.

La aparición del cine sonoro hacia 1927, dio pie a la mayor revolución que experimentó este medio, nunca superada ni con la llegada del color, ni con el desarrollo de los efectos especiales. La llegada del sonido transformó la aún

joven cadena de producción cinematográfica. Los actores y actrices que habían obtenido un lugar importante quedaron de lado y le dieron paso a unos nuevos, con voces agradables y talento para el canto.

Lo aparatoso de la captura de sonido en esos primeros años confinó el cine a los estudios durante muchos años, pero, a la larga, esto también obligó a que se buscaran las formas para salir de ellos: pasaron años para que la realización de cine volviera a las calles. Fue necesario que la cámara de cine se redujera en tamaño o lograra un blindaje que hiciera lo menos audible la vibración del carrete de película corriendo. De un cuarto entero con máquinas enormes para poder grabar sonido, se pasó a simples grabadoras portátiles de cinta magnética y micrófonos más livianos.

Este cambio en las herramientas de trabajo hizo posible registrar las guerras, informar al mundo sobre los sucesos del día a día; generó además movimientos cinematográficos como el *cinema verité* y la *nueva ola francesa*. Una vez el cine tuvo voz, jamás volvió a ser silente.

El siguiente reto fue hacer cada vez más real la escucha en la sala de cine, de manera que cuando el espectador estuviese sentado frente a la pantalla, este fuera envuelto por el sonido, el cual se movería de un lado a otro,



Fotogramas de **Cantando Bajo la lluvia** (Gene Kelly, Santley Doney, 1952) y **El cantante de jazz** (Alan Crossland, 1927)

generando sensación de realidad, haciendo verosímil el relato y la película que el sonido permitiera ver. Se pasó de escuchar a través de un único parlante central ubicado detrás de la pantalla, a varios juegos de parlantes que rodean al espectador. El sonido se expandió para ayudar a la narrativa y a la recepción de la película.

Los instrumentos de trabajo actuales, para registrar, procesar, editar y amplificar la señal sonora son muchos y de compleja ingeniería: grabadoras digitales que registran el sonido, en discos duros o tarjetas de memoria, con varios canales para grabar micrófonos independientes y capaces de generar o recibir

códigos de tiempo para facilitar la sincronización de la imagen con el sonido, *software* especializado para editar y transformar las características del sonido (nivel, frecuencia, reverberación y ubicación en el espacio), entre muchas otras facilidades para la captura y procesamiento de la señal sonora.

Superado el reto técnico ... ¿cuál es ahora la excusa?

Cuándo me reúno para iniciar un proyecto cinematográfico me he topado muchas veces con esta frase, que aborrezco: “en esta película el sonido es muy importante” a lo que yo respondo con otra pregunta: “¿y en cuál



Albert Maysles y Charlotte Zwerin en el set del documental **Gimme Shelter** (1970). Cinema verité. En línea

película no lo es?”. No me gusta referirme al sonido en el cine como el complemento de la imagen o el 50% de una película; el sonido es fundamento del lenguaje audiovisual. Así que el reto hoy en día es entender ese fenómeno físico como fundamento constructor de narraciones y metáforas cinematográficas.

Todos sabemos de sonido, hasta quienes tienen limitaciones en la escucha. Desde antes de nacer, escuchamos el mundo circundante y actuamos en consecuencia con ese acto. Igualmente, las primeras ideas sonoras, ese mundo que vibra alrededor de los personajes,

empieza a crearse desde que se concibe e inicia el proceso de escritura de una película. Desde que esa película solo existe en la cabeza de alguien, en la imaginación de este ser se debe ver y escuchar eso que algún día será cine. Es decir, mucho tiempo antes de que alguien entre a trabajar como encargado del sonido de una película, el universo sonoro de la misma se estuvo construyendo y describiendo en un guion. En esa etapa, no se abordan los temas técnicos, éstos le pertenecen a los sonidistas, pero contiene varias preguntas sobre el sonido en la narración: ¿cómo suena la voz del personaje principal?, ¿cuál es el lugar de los hechos narrados?, ¿cómo interactúa ese mundo fuera del cuadro con el que se atrapa en la imagen? Tales cuestiones no pueden esperar a ser resueltas en la sala de edición de sonido; eso que se ha dado en llamar la concepción sonora, surge en el instante mismo de la idea audiovisual. Entonces, ¿por qué en Latinoamérica, con especial énfasis en Colombia, hemos decidido llamar a la postproducción de sonido “diseño sonoro”? La concepción sonora es una tarea de la dirección, a esta, el Departamento de Sonido, con todos sus integrantes, la ejecutan, haciendo posible la escucha que la dirección tiene de la película.

Este es el gran interrogante que quiero plantear, para concluir este artículo introductorio a la presente publicación, tras haber

analizado el sonido como fenómeno físico y haber dado un rapidísimo sobrevuelo a través de la historia del sonido para cine y sus avances técnicos, parados en un mundo en donde la tecnología y la democratización de los medios hacen posible hacer una película con un celular o con un batallón de personas. Desde este contexto, nos preguntamos: ¿qué nos queda ahora? ¡Pues escuchar!

Los avances tecnológicos con los que se cuenta en la actualidad para capturar y procesar la señal sonora han generado nuevos roles a cargo del sonido a lo largo del engranaje necesario para realizar una película. Esta especialización de los oficios ha generado una bruma en la cual se cree que el sonido de una película será mejor cuando más se han utilizado todo tipo de aparatos y más efectista resulta ser su banda sonora (la banda sonora no solo se refiere a la música, como se ha comercializado, sino al conjunto de todos los sonidos que se escuchan en una película: voces, ambientes, efectos y música). Ante esta exaltación de la tecnología, se ha creído que lo que suena es una tarea exclusiva de sonidistas, evadiendo así la responsabilidad creativa que el área de la dirección debe tener con respecto al sonido de la película, en una forma equivalente a la que se asume con la imagen.

Volviendo atrás, el mote *diseño de sonido* (*sound design*) es uno propio de la cinemato-



Fotografía de Rodaje. **Sin aliento**. Jean Luc Godard,1960. En línea

grafía estadounidense y surgió con las películas de terror y ciencia ficción, en las cuales era necesario crear sonidos para fuentes sonoras inexistentes. Un clásico ejemplo es el sonido espectral de la espada de luz de *Star Wars*. A ese grupo de personas, que crean este tipo de sonidos, se les llama diseñadores de sonido. Si revisan los créditos de las películas gringas, *sound designer* es un crédito pequeño, por lo general en créditos finales y hace parte de la larga lista de créditos de postproducción de sonido: edición de diálogos, edición de ambientes, edición de efectos, *Foley artist*, mezcla de Foley, grabación de doblajes, mezcla

final, supervisión de sonido, etc. Si comparan estos créditos con los créditos de las películas europeas y, sin ir más lejos con los de las argentinas, no existe el crédito diseñador de sonido; es más, los premios Oscar no premian *diseño de sonido*, premian edición y mezcla de sonido.

No sabemos a quién le pareció muy bonito lo de *sound designer* y decidió que el crédito de edición de sonido era poca cosa. Esta confusión, que parece ingenua, ha desatado en nuestro contexto una degeneración de nuestro oficio, en la cual si a quien dirige se le ocurre una idea sonora (cosa que todo buen director debería hacer), puede sentir que está haciendo la labor del sonidista y que por lo tanto merece un crédito como *diseñador de sonido*, o en el caso contrario, lo que podría ser peor, puede obviar la importancia de la narración sonora durante la producción, pensando que *diseño de sonido* se encargue en postproducción, tarde ya para esto.

El buen sonido de una película no lo hacen los sonidistas y sus costosos equipos, lo hace primero quien dirige, luego se da el aporte de cada área, para, finalmente, ser ejecutado por los trabajadores del sonido. Dejemos de creer que el valor económico de un micrófono puede hacer que la película se exprese sonoramente o que muchos botones encendidos en una consola garantizan el buen uso del sonido en

una obra cinematográfica; sólo basta escuchar ese mundo que nos rodea y describir esa escucha en un guion, no es necesario saber que el decibel es el logaritmo en base diez de la presión acústica inicial, sobre la presión acústica final, sólo hace falta detenerse a reconocer todas las vibraciones que nos rodean e imaginar qué vibración audible rodeará a los personajes y cómo éstos habrán de interactuar de modo consciente o inconsciente con eso que los rodea, que se mueve, que vibra, que suena.

En Colombia, pasamos por un momento de esplendor tardío, para nuestra cinematografía, en el cual pocas producciones abordan el tema sonoro desde la escritura de guion y la poca reflexión acerca del sonido cinematográfico ha generado alrededor del tema un misterio y hasta un temor: “¡no sé nada de sonido!”, me han dicho directores en estado de pánico, a pesar de que todos sabemos escuchar desde antes de nacer. Parece que la cultura de la inmediatez y esa idea popularizada que dice que la imagen vale más que mil palabras, castrara la acción de imaginar sonidos. Ya hemos superado el reto técnico, el de la formación profesional, el de la experiencia. Lo que falta para que nuestras películas suenen mejor es que todos los involucrados en un proyecto cinematográfico recuerden que saben escuchar.



▣ Sesión de grabación de sonidos para la obra de la fotógrafa Juanita Escobar. Archivo: Juanita Escobar.

Nosotros los sonidistas nos encargamos de capturar esos sonidos imaginados y volverlos a hacer audibles para un público, no necesitamos de lindos nombres para nuestra labor, pues este oficio ya es lo suficientemente enigmático, hermoso y revelador para mantenernos apasionados por él. Llámenos: sonidistas, técnicos de sonido, editores, ruideros, sonideros, diseñadores de sonido (solo cuando estemos haciendo ciencia ficción colombiana); trabajadores del sonido en el cine nacional es lo que nosotros somos, habiéndonos valido de aparatos que expanden nuestra escucha y brindando la posibilidad de procesar la señal sonora para que cuando alguien se siente en la sala de cine pueda sumergirse en esa historia que se está proyectando, se sienta

parte de ella y pueda escuchar el mundo que rodea a los personajes y sus situaciones.

El reto técnico se superó hace mucho, ya la frase trillada “el cine colombiano suena muy mal” sólo demuestra que quien la dice hace años no va a ver películas colombianas. Ese temor de la carencia de una tecnología que nos es inalcanzable y de un personal capacitado para que las películas suenen potentemente, no tiene asidero. Es el tiempo de escucharnos, de escuchar nuestro entorno y de plasmarlo en una obra cinematográfica. Este número de *Cuadernos de cine* nos brinda la oportunidad a nosotros como gremio de compartir todas estas reflexiones y a ustedes, amantes del cine, a que tras su lectura escuchan diferente. Escuchen. ▣





¡Ojo con el ruido!

¡Watch out for the noise!

Por Juan Felipe Rayo

Palabras clave: sonido cinematográfico, creación sonora, banda sonora, realidad, ficción, ruido.

Resumen: Recordando anécdotas de su quehacer cinematográfico como sonidista en Colombia, el autor reflexiona sobre la experiencia de producir sonido para las películas dentro y fuera del set. Se propone el juego de situar la audición lejos de las palabras, acercarse al ruido, a lo que *no dice pero sí transmite* otros mensajes que plantearían caminos alternativos para la creación sonora de las películas.

Keywords: cinematographic sound, sound creation, soundtrack, reality, fiction, noise.

Abstract: Recollecting anecdotes of his cinematographic work as a soundman in Colombia, the author reflects on the experience of producing sound for films on and off set. This text proposes the game of placing hearing away from words, approaching noise, what it *does not say* but *does transmit* other messages that suggest alternative paths for the sound creation in films.'

He tenido la oportunidad de trabajar en la creación de sonido para cine participando en películas largas, cortas, de ficción y de no ficción. Algunas veces, en todo el proceso de su realización y otras, solamente, en su rodaje o en su postproducción en la sala de edición y mezcla. En ellas he colaborado escribiéndolas, imaginándolas y discutiéndolas para ayudar a mutar meras ideas en voces, músicas, atmósferas y efectos que habrán de conjugarse en impulsos sonoros para que sean replicados por unos parlantes que hagan vibrar las partículas del aire al rebotar en las paredes, al atravesar las sillas, al tocar los cuerpos de los espectadores en los cines o en casa frente a sus televisores.

No existe una forma correcta de asumir la acción de generar sonidos para cine; cada película tiene su forma, el carácter que la define; cada quien escucha distinto y las nociones de verdad-realidad son bastante difusas entre el cine de ficción y de no-ficción. Esa acción es un gran juego de engaño que debe adecuarse a las intenciones que dominan las películas, más que de ceñirse a una manera específica de hacer. El cine es una mentira dicha dulcemente, y aunque su relación discursiva con la realidad sea plantear una verdad, cada película expone su universo y propias leyes de lo posible. El reto es que esto suceda con coherencia y honestidad, cuestión compleja que no siempre se da.



Por lo anterior, la intención de estas líneas parte de lo anecdótico para buscar la reflexión, al exponer algunos casos en donde el sentido de lo sonoro se tornó paradójico y algunos en los que esas paradojas encontraron su particular resolución. Es mi intención, en este texto, referirme a esos procesos recordando e imaginando los momentos de escucha en los sets de rodaje de películas de ficción o documentales, de la edición o mezcla de sonido, partiendo de la sensación sonora que esos momentos me reavivaron, poniendo en primer plano el valor del presente en la experiencia de la escucha para jugar con eso, como en el cine.

La escritura de estas líneas, como parte del presente texto, pretenderá hacer parte del continuo proceso de recibir, percibir, sentir y entender las vibraciones del éter que son el producto de la agitación de los cuerpos que existen en él, vibraciones que en este texto serán representadas por eventos y frases que sucedieron y se acabaron al mismo tiempo, que no se quedaron en el espacio, como el sonido, pues a este no es posible detenerlo para comprobarlo y revisarlo. El sonido es un fenómeno inevitablemente efímero, del que, en algún momento de la historia humana, aprendimos a capturar su huella y reproducirla para seguir diciendo cosas en el aire. Así mismo, algo de esos sonidos y momentos

efímeros, sucedidos en las películas que he participado, quiere capturar este texto.

La creación de la banda sonora de las películas implica reunir múltiples elementos sonoros y darles orden, dibujar con ellos huellas que sean palpables en los varios mensajes que establecen escalas de valores dramáticos y discursivos y que nos permiten entender narrativamente las interacciones de los personajes con los objetos, así como lo que dicen, lo que piensan, la personalidad de los lugares, la música, el presente; todos estos son aspectos de los que se ocupa lo sonoro a la hora de hacer películas.

En general, en la realización de cine, casi siempre se opta por privilegiar que se entienda el discurso hablado, lo que obliga a que los espacios deban callarse para garantizarle a este una comunicación efectiva. Por tal razón, puede darse la tendencia de que al registrar el sonido, omitamos los eventos sonoros del exterior que puedan afectar la escucha de la voz. Estos eventos, por tal motivo, suelen ser considerados como ruido, como enemigos de lo verbal y de lo más 'racional' del espectro sonoro que logra abarcar una película cuando la estamos *viendo*. Bajo este paradigma se deja de lado lo aleatorio y lo disruptivo y se recarga la atención sobre las *palabras* que *dicen*, relegando, en consecuencia, a los otros 'lugares' del espectro sonoro, que son, precisamente, a donde los quiero invitar con este texto a '*poner el ojo*'; para que cambiemos



Fotogramas de **Una historia en Lisboa** (Win Wenders, 1994). En línea.

nuestro eje, modifiquemos nuestra mirada y nos detengamos a escuchar más allá de lo que tenemos cerca. Por otra parte, este texto también pretenderá reflejar mi creencia en que al tomar caminos alternativos y al tener que improvisar para sortear sus obstáculos, inevitablemente resultan propuestas diferentes capaces de moldear las marcas más profundas del estilo; cuestión que refuerza la anticipada conclusión de que lo sonoro no es solo las palabras y la música.



Fotografía de carro de sonido en rodaje. Archivo: Ramiro Fierro.

Cuando la realidad es ficción

París, 22 de julio de 2013, rodaje de **Buenaventura no me dejes más** (Marcela Gómez, Colombia, 2015), documental que cuenta la historia de Yuri Buenaventura, uno de nuestros embajadores salseros. Empezábamos una jornada de grabación del amanecer en el Pont Neuf, sobre el Río Sena, para lograr imágenes que nos establecieran en el contexto de esa gran ciudad. Yo estaba encargado de la captura de sonido directo y podía prescindir de acompañar a la cámara mientras esta se concentraba en registrar imágenes del

tráfico, de gente sonriente y de monumentos. Para eso instalé un micrófono direccional que grabara lo que la cámara *veía*. Luego me separé del equipo de rodaje y fui a explorar con mis aparatos de captura, los sonidos del avance de la mañana sobre ese río legendario; pretendía guardar un compendio de eventos que, además de acompañar a las imágenes, describieran sonoramente el espacio y así pudiéramos identificar su atmósfera, lo que *naturalmente* sucede ahí, lo que no vemos, pero que es esencial y le otorga sentido desde un lugar distinto al de las palabras y poder transmitir cosas menos directas e ‘imperceptibles’.

El cielo nos cobijaba completamente con su azul veraniego, mientras algunos botecitos, de esos que sueltan burbujitas de humo, a lo trencito de Dumbo, navegaban por el río con lentitud y, afortunadamente, por la hora, este no era invadido por fuentes indeseables de ruido como el tráfico denso, algún televisor o radio encendida; las condiciones para hacer una exploración exhaustiva del ‘ruido’ de esa ribera eran casi perfectas, de postal. Estaba usando una grabadora estereofónica que permite registrar una ‘imagen’ sonora similar a la que capta nuestro cuerpo y un micrófono direccional con el que se puede privilegiar la escucha de ciertas fuentes sobre otras.

Me ubiqué en la mitad del puente. Puse los micrófonos evitando el tráfico buscando una panorámica de amplia perspectiva, casi

aérea, y dejé que la apacibilidad de semejante ciudad, llegara a ellos. Todo se percibía lejano, se sentía el paso de algunas bicicletas y transeúntes sin mucho apuro, pocas aves, cuervos que son muy comunes allá y un grupo de sorprendidas gaviotas, que nunca había escuchado, resaltaba con cierta “irreverencia” entre todo lo demás. No las alcanzaba a visualizar, pero podía percibir con claridad, aunque lejanos, los quejidos entrecortados y poco armoniosos de estas aves. Entonces me quedé ahí, privilegiando su canto con la direccionalidad ‘hipercardiode’¹ del micrófono.

Grabé 8 minutos de un clip de audio de alta definición que se llamó “AMBExtMañanaRioSenaParis_GaviotasT01”. El grupo de gaviotas parecía estar a dos cuadras de distancia, aproximadamente, de la orilla izquierda desde donde yo miraba. Establecí ese sitio como punto de llegada para mi recorrido de descripción sonora de ese gran momento, porque el sonido de ese grupo de aves alegraba el panorama, le daba color al amanecer. Empecé entonces una aproximación hacia las gaviotas, para en algún momento lograr *verlas* de cerca y disfrutar del *descubrimiento* que significaba reconocer con mis ojos a estas aves francesas. Avancé algunos metros para emplazar los micrófonos frente a nuevos eventos, que junto a las gaviotas, contextualizarían la alborada parisina y capturé otros tantos minutos. A los 34

segundos de “AMBExtMañanaRioSenaParis_GaviotasMediaDistT02”, un marinero canoso de overol, salió de su camarote y chancleteó mientras recogía una escoba recostada en la baranda de la cubierta del bote, luego empezó a barrer, frotó con la escoba de lado a lado el fuselaje metálico, golpeando, a su vez, unas cadenas de hierro pesadas que emitían tintineos gruesos. A la par, las aves que perseguía seguían revoloteando al fondo, esperando mi llegada y yo sentía que me llamaban con su canto, el cual seguía grabando rigurosa y detalladamente.

Terminé esa grabación y avancé otros tantos metros, esperando estar muy cerca de ellas y comenzar una nueva grabación porque ya las sentía frente a mí, aunque no conseguía verlas. Las busqué debajo de donde estaba, en los muelles del río, o descansando en la rama de algún sauce, pero no aparecían, permanecían invisibles, aunque cantando con mucha intensidad. Parecían estar revoloteando a mi alrededor. Tuve que asumir que nunca iba a encontrarlas, porque, finalmente, noté que su canto provenía de un parlante amarrado a un poste de alumbrado público sobre mí.

Después alguien me dijo que el ayuntamiento ponía estas grabaciones para evitar que las palomas se aproximaran y deterioraran con sus heces el ladrillo antiguo de la estructura de los puentes y los muros. Esta medida de

►1• Micrófono unidireccional cuyo lóbulo frontal es más estrecho (zona principal de captación) y la zona posterior tiene menos sensibilidad. El micrófono hipercardiode rechaza mejor el sonido de los lados y es más sensible a los sonidos frontales.

“orden público” jugó con mi escucha durante casi una hora y me complicó la percepción de la realidad en sí misma: ¡inevitable rascarme la cabeza! Tiempo y bits perdidos. No podía creer que ese paisaje sonoro tan natural, tan especial y aparentemente fortuito, fuera artificial y mucho menos que todo el mundo estuviese tan campante y tranquilo, ¡caminando por ahí sin decir algo frente a eso! Sentí cierta indignación por el nivel de ‘irrealidad’ de las calles parisinas, así que apagué la grabadora y volví encogido de hombros con el resto del equipo; rieron mucho cuando les compartí la situación.

Aunque todavía conservo esos audios en mi archivo digital, porque son evidencia de una experiencia que sobrepasa las barreras que establecemos entre lo que es verdad y lo que no, me opuse a utilizarlos en la postproducción del documental. Por juicio, no era *natural* que estuviera allí el canto de esos animales, me rehusé a que se pudieran escuchar unos pájaros que no existían. Una acción naturalmente ridícula, porque, aunque los hubiera usado, no habría forma de explicar la artificialidad de eso; ¿cómo decirle a un espectador que esos cantos lejanos de gaviotas eran pregrabados?; no habría forma. Si los iba a utilizar, para hacerlo conscientemente y por el bien de cierta honestidad, la película debía explicar el hecho, mostrando el parlante y describiendo el fenómeno, pero no iba a

proponerle a la directora algo que no tiene nada que ver con su película.

Ahora, ya lejos de ese momento de indignación y reflexionando al escribir este texto, podría plantearlo de otra manera y asumir que el ayuntamiento de la ciudad hizo el trabajo de postproducción por mí y esa capa de los ambientes donde los pájaros cantan ideales, me llegó editada, lista para imprimirse en la película y para ayudarme a expresar el ambiente ideal de postal parisina, que era lo que justamente buscábamos esa mañana. En París editan su realidad.

Esa ‘cama’ sonora descriptiva de los espacios donde transcurren las historias, es esencial porque en ella se cuenta la diégesis circundante, habla de lo que sobrepasa el cuadro, afuera, detrás, delante, arriba o abajo de él; no vemos esa capa, pero nos sitúa. Lograr que tenga personalidad es producto de un proceso largo y dispendioso donde se escogen muchas capas de sonidos ‘atmosféricos’ que generalmente provienen de nuestra realidad, aunque no necesariamente son capturados durante el rodaje, otras veces son contruidos con varios elementos alterados digitalmente para expresar la espacialidad de las escenas mostrando de lo más lejano posible a lo más cercano. Se recrean espacios reales, oníricos, existentes, pero inexplorados, vacíos, microscópicos. Se lleva a cabo una exploración de cientos de clips de audio



Fotogramas de **Buenaventura no me dejes más** (Marcela Gómez, 2015). Archivo: Laberinto Producciones.

que duran en promedio 5 minutos cada uno y se revisan en su totalidad en tiempo real, no solo una, sino varias veces mientras afuera de la sala de edición transcurre el tiempo sin que lo percibamos conscientemente. Pasan días ensayando combinaciones, descartando errores hasta lograr describir la atmósfera circundante y la evolución del tiempo de una escena que dura dos o tres minutos en la película. En ese ejercicio tratamos de encontrar las ideas sonoras conectadas con las fuerzas dramáticas y emocionales que plantea el guión. Antes de que se ruende, la película viene sonando hace mucho.

La creación sonora, entre otras cosas, consiste en poner a dialogar unos elementos sonoros que interactúan, se combinan, compiten,

armonizan, disuenan, pero inevitablemente se privilegian cosas sobre otras que se callan para generar discursos, indiscutiblemente narrativos y dramáticos. Además de las palabras que narran, los sonidos van estructurando un universo, independientemente de si es documental o ficción, estos deben estar, de cierta forma, conectados con las intencionalidades del proyecto.

Es probable que cuando los sonidos de nuestra película todavía no han sido grabados porque se encuentran en un estado embrionario, meramente imaginario, no sepamos bien su forma definida y que dentro de ese proceso creativo, en determinados momentos, nuestra mente no alcance a escucharlos, pero, inclusive, hay casos en donde eso mismo sucede,



Fotograma de **Somos calentura/We Are The Heat** (Jorge Navas, 2018). Cortesía: Mon Amour Producciones.

no como parte de ese proceso, sino porque ni siquiera se contempló el pensar en ellos durante el proceso de escritura: a veces las películas llegan mudas de ideas sonoras o musicales a la sala de edición. Y sobre eso es muy difícil elaborar propuestas. Los caminos del guionista para encontrar la sonoridad de esas ideas, aparecen donde la imagen no tiene cómo ser específica emocionalmente, o en dónde se le agotan los recursos para contarnos sobre la ubicación espacio-temporal, del tamaño de los espacios, de la exterioridad o interioridad de los personajes.

Aspectos como el *acento* -una marca en el lenguaje que opera en el *cómo* se dice, no

en el *qué* se dice- hacen parte de la voz transmitiendo información que las palabras no. El espectador puede inferir con el acento rasgos profundos y concretos de la personalidad de los personajes, como su estratificación social o 'nivel' cultural a partir de cómo suenan los personajes cuando hablan de manera casi inentendible o haciendo mal las conjugaciones verbales o eliminando sílabas de las palabras, transformándolas en balbuceos extraños, casi onomatopéyicos, o cuando sus discursos suenan de una manera elocuente que pareciera eliminar todas las marcas que puede tener la oralidad; en ambos casos es posible relacionar esas formas de expresión con cierta apariencia física, con unos rasgos específicos

que dan como resultado una reflexión narrativa o dramática, presente cuando esos personajes llevan a cabo sus acciones.

Por eso es muy importante lograr que ese ejercicio de escritura suene más allá del teclado y de los sorbos de café; si esto no sucede, es necesario que el guionista se apoye en su director de sonido (si existe), en su amigo músico o melómano, en su yagé o en su almohada, porque es desde ahí que los elementos cinematográficos podrán encontrar su coherencia y lograr expresarse mejor. Esto es importante, porque la claridad de las ideas sonoras estrecha el vínculo con la dimensión emocional de las historias. El sonido debe manifestarse ya como idea en las cabezas de quienes realizan las películas; pues este debe ser consecuente con la historia y con el contexto que se quiere contar.

En el caso del canto de los pájaros pregrabados que me conflictuaron esa mañana, aunque no estaban ahí por su voluntad, al fin y al cabo, sí describen bien ese espacio y es *natural* que estén allí. Aunque sean una ficción que vive en la realidad de París, hacen parte de su paisaje, no sonaron en la película finalizada, pero pertenecen a ella. Ahora los pongo a sonar imaginariamente, y con gusto, en la postal artificial que me hago al recordar París.

Entender del sonido lo que no suena

Bogotá, 16 de septiembre de 2016, cabina de un estudio gigante donde los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia se preparaban en sus sillas para iniciar una intensa jornada de grabación de la música de **El Libro de Lila** (Marcela Rincón, Colombia, 2017), un largometraje animado dirigido por Marcela Rincón y producido por Maritza Rincón. Los asistentes del estudio de grabación terminaban de ajustar la ubicación de los micrófonos por toda la sala, mientras otros organizaban los atriles con las partituras de lo que interpretarían esa mañana. Percibía mucha tensión y agite en el estudio, el tiempo era corto para la cantidad de piezas a grabar. Aunque estaba encargado de la dirección de sonido de la película, mi papel en ese momento era de mero espectador; había participado en la conceptualización de las composiciones, pero entendía apenas una parte de lo que sucedía en el recinto.

Al momento de mi llegada, la ingeniera de grabación y mezcla, se ubicaba en una de esas consolas que parecen naves espaciales, llenas de perillas y botones, que controlaba con precisión. Yo trataba de observarla, entre las personas que constantemente barrían mi rango visual entre ella y el control de la nave, para entender algo, pero había mucha agitación de cuerpos en el espacio. Entonces



Grabación de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia para el **El libro de Lila** (Marcela Rincón, 2017). Foto: Carlos Eduardo Moreno Leyva.

me ubiqué en un rincón, crucé los brazos y esperé... estábamos por despegar.

Algunos minutos después, el director de la orquesta cogió la batuta para dar indicaciones, silencio total. De pronto empezaron los violines a frotar sus cuerdas en un arpeggio fino y constante que le dio entrada al flautín que delicadamente silbó la melodía principal de la película. Una sola progresión de seis notas que ya había escuchado muchas veces en la maqueta digital que usamos durante la edición de sonido, pero que en ese mero instante me agarró con fuerza las entrañas y

provocó lágrimas inmediatas porque vibré con ella de una manera irrepitable que sobrepasó el éxtasis o el disfrute.

La acción orgánica del flautista interpretando esa frase melódica, resumía de manera muy precisa el sentido emocional de toda la historia que llevábamos años realizando y viviendo. En ese corto momento el trabajo de muchas sesiones de discusión con las creadoras de la película, el compositor musical, los otros compañeros con los que produjimos, editamos y mezclamos sus sonidos, se convertía en un gesto biológico, humano, que otorgaba

al discurso una información esencial. Aunque lejos de nuestras manos, ese resultado en cortos segundos nos implicaba a muchos de los que estábamos en ese estudio justo ese día: sospecho que a varios nos latió el corazón sincronizado con el tempo de la música, porque entendíamos algo que sobrepasaba el hecho de grabar y registrar unas interpretaciones escritas; habíamos provocado esos gestos musicales, éramos cómplices de un nacimiento. Las notas musicales invadieron el espacio, se esparcieron hasta desvanecerse y habían podido desaparecer, pero fueron grabadas y nosotros estuvimos ahí para presenciarlo, era inevitable estremecerse.

Algo imaginable, pero imperceptible, tuvo que ser la sensación de Juan Andrés Arango, el compositor de esa música, quien mostró entender mucho más de lo mágico y extraño que produce ese gesto cada que se manifiesta en el aire; su expresividad lo implicaba en ese acto y cada que suenan las melodías de esas composiciones, sus conocimientos musicales y sus ideas resuenan directamente con esas notas pulsadas por unos dedos en las teclas del metal de viento: él las produjo así, las provocó, le dio palpabilidad a algo sobre las ideas que nosotros apenas podíamos balbucear hacía algunos meses, en ese momento, todo ese proceso se convertía en una caricia en el corazón.

Todas las historias traen consigo una musicalidad, aún si es una película donde no suena música porque la historia del proceso de hacerla también la atraviesa.

La creación de sonido para las películas de animación está cargada de ese tipo de nacimientos y de gestos que tan solo emergen y empiezan a decir, más que muchas palabras o que las ideas que los provocaron; sonidos creados 'desde cero', como los que hace el *Foley artist*, esencialmente conectados con la *naturaleza* emocional de la película, ligan con lo que plantea la imagen para expresar los movimientos de los personajes animados o describiendo un espacio que se pueda referenciar desde 'lo real', pero siempre considerando una idea narrativa emocional que los provoca, por eso deben traer consigo su carácter: una personalidad vestida de las intenciones que dominan la historia.

En animación todos los sonidos se producen o se consiguen sin estar atados al momento de captura de unas imágenes que suceden en una situación real, los sonidos se obtienen en momentos distintos, en lugares separados y eso hace que la idea que los controla y los provoca pueda ser tenida en cuenta con mayor constancia. La realización sonora de todas las películas, debe apuntar a ese estado ideal que tienen las de animación, obviamente, el momento en que se producen las imágenes provocadas por acontecimientos

reales implican otros procesos, pero la realización de todas las películas debe apoyarse en los otros elementos sonoros que se pueden producir controladamente y con intencionalidades precisas, alejados del agite del rodaje. Siempre va a ser necesario para completar el mensaje sonoro, apoyarse con el Foley, los efectos de sonido, la música incidental, los ambientes, las voces fuera de cuadro, el 'background', otras cosas que se oyen, que el espectador pareciera no percibir del todo, pero sostienen la narración en un plano menos racional, casi indirecto.

El sonido se crea más en el espacio de la postproducción, pero debe ser masticado desde mucho antes. Cuando alguien piensa una idea cinematográfica, ella ya suena para luego manifestarse en la escritura. Debe evitarse el llegar sin ideas a la sala de edición de sonido de la película; el universo de la película debe estar resonando desde antes y, ojalá, formalizado en textos. Varios de los implicados en la creación de ese universo, deben venir escuchándolo en sus cabezas. Aunque ellos no concuerden, habrán de terminar confabulándose, agotando las palabras para definir su naturaleza. Muchas veces, aunque queramos, no sabemos cómo referirnos a tal universo, cómo nombrarlo, cómo enunciarlo y puede que lo deseemos fervientemente, pero deseárselo no es suficiente, lo que queremos no aparece, apenas balbucea.

Esas situaciones agotan y es complejo asumirlo, pero considero desde mi experiencia, que si la pregunta sobre la idea sonora no encuentra resonancia en nuestro imaginario, hay problemas fundamentales en el proyecto, huecos en la estructura que son intapables. Si la película no logra sonarnos, si tan solo conocemos sus palabras, pero no percibimos siquiera algo de su musicalidad, la narración cinematográfica carecerá de coherencia dramática y emocional. Si no podemos referirnos a la música de las historias, es porque estamos alejados de sus sentimientos, que es esencial.

Tal musicalidad no tiene por que manifestarse de manera incidental o diegética en la banda sonora de las películas, pero sí está siempre en ellas, en su universo, existe en las realidades que estamos imaginando y debemos darnos la oportunidad de conocerla para poder trasladarla a las otras capas del espectro sonoro que estamos creando. Esto se lleva a cabo cuando decidimos el tono, la cadencia, textura o fuerza del 'Humm' de los espacios que circundan la escena, el ritmo de las acciones, de los personajes, la relación de armonía y disonancia entre el timbre de las voces de los que hablan. Son aspectos del montaje que sobrepasan el ejercicio de edición, son conceptos a los que se llega especulando, improvisando musicalmente con los estruendos o murmullos que produce

enfrentar las fuerzas más dominantes del universo que quiero contar y aportan en definir su sentido global, más profundo. Es un juego de explicitar sentidos entre lo que se manifiesta implícito al desarrollarse el discurso de la película. Porque no obedece a las palabras, sino a lo musical.

La amorosa batalla contra el ruido

Buenaventura, junio de 2015. A lo largo de esos días, fui el microfonista en el rodaje de **X500** (Juan Andrés Arango, Colombia, 2016), allí acompañaba una vez más a mi amiga Isabel Torres, la sonidista cómplice y botadora de corriente en charlas como las que provocan estos textos. Con ella nos enfrentamos a una especie de pesadilla *sonidística*: la captura clara de las voces de los personajes entre el estrépito bulloso y diverso de las calles de dicha ciudad. Un problema que implicaba directamente la colaboración de otros departamentos de la producción. En cada jornada, nuestro equipo de producción de campo debía conseguir unas condiciones de 'silencio' circundante aceptables, 'lo más limpio y calmado'. Para ello, callaban al menos 2 manzanas a la redonda del set de grabación, tanto en interiores como exteriores, siempre debían apagar los equipos de sonido de fiestas aledañas o de



Fotografía de registro de sonido, doblaje y Foley de **El libro de Lila**. (Marcela Rincón, 2017). Cortesía: Fosfenos Media.

los vecinos, que en sus quehaceres, retumbaban sus parlantes con ‘beats’ sincopados de *salsa choke* de Junior Jein, las baladas sintéticas del Grupo Miramar de México, o un Vallenato del Binomio de Oro. Aunque lograban eliminar las fuentes indeseables más cercanas de músicas y ruidos, se manifestaban lejanas otras fiestas de las que nos veíamos obligados a asumir su rugido distante, esto sumado a los motores de las lanchas que atravesaban constantemente los esteros y los buques mercantes que salían o entraban al puerto.

Persistía, ni cerca de estar difusa, una estridencia incallable y progresiva que siempre se entretrejió con las voces que grabamos sin que lo pudiéramos evitar. Cambiaba a cada minuto, irrumpía constantemente en el desarrollo de las palabras que nuestros actores pronunciaban comprometiendo profundamente la continuidad del tiempo diegético de las escenas, porque al editar se combinan planos hechos en distintos momentos de la mañana, o de la tarde, o del atardecer, o de la noche, y se fragmenta la continuidad del tiempo durante la percepción de la escena editada por parte del espectador, inevitablemente. Cuando el entorno es tan cambiante, se hace imposible lograr uniformidad en esa capa de fondo, al menos en la captura, luego para lograr lo que se va a escuchar en la película, aparece el trabajo de edición de diálogos, donde tuvieron que aniquilar los backgrounds sonoros de cada

plano rodado y reemplazar con un background ‘nuevo’ parejo y constante, de estos lugares, tomados en otros momentos del rodaje o en capturas posteriores, un tanto callados, porque inevitablemente era obligatorio desaparecer tanta heterogeneidad para ‘emparejar’ el fondo y darle coherencia temporal.

Lo que encontramos un tanto paradójico al ver la película proyectada, fue percibir que se *optó* por reforzar la idea de un espacio desolado, triste, calmo, que no manifiesta la identidad *real* de estas atmósferas; en ese rodaje estuvimos sumergidos en un ruido ensordecedor y enmarañado que no fue mostrado como lo vivimos, aunque la historia que cuenta la película sucede también en esas calles viciadas donde la desigualdad y el desorden conviven con el estruendo de las vidas intrincadas de la gente y su música alegre.

El trabajo de edición atmosférico conseguido en **X500** dialoga muy bien con las emocionalidades de la historia que cuenta y en el caso de Buenaventura, prefirió dramatizarla más que describir su realidad, algo discursivamente acorde, pero contrario a la idea de mostrar un retrato del paisaje sonoro de Buenaventura, que incesantemente revela de sus habitantes una actitud que contrapuntea con sus condiciones básicas de vida; la realidad de Buenaventura, así como la de otras ciudades neurálgicas del país, está plagada de contradicciones sociales e injusticias: es el principal

puerto del país, pero uno de los municipios más pobres, sobrepoblado, sin agua potable y altos niveles de analfabetismo que contrastan con la algarabía de fiesta alegre que resuena entre sus calles, una especie de celebración de la desgracia. Es un aspecto fuerte de esa realidad que acalla la película para favorecer la inteligibilidad de los textos, acompañándolos con unas atmósferas dramáticamente acordes y que permiten una conexión también profunda con la narración y su contexto, pero desde otro lugar. Se permitió no explorar en ese aspecto extraño e intrincado del Pacífico colombiano que asume a carcajadas estruendosas una tristeza que lo aturde.

El ruido puede manifestarse como una voz más, junto a las de los personajes. Las atmósferas se vuelven atractivas al agregar valores simbólicos a la capa de los ambientes. Por eso debemos explorarlas, cargarlas de musicalidad.

Durante el rodaje es cuando más debemos estar atentos a las atmósferas y tratar de capturarlas bien y exhaustivamente. Esto requiere unos tiempos que deberían estar considerados en los planes de rodaje; a veces puede ser mucho más provechoso el que la captura de esas atmósferas no sea durante el rodaje, pero debe existir la posibilidad de hacerlo. En ocasiones los esquemas y tiempos de producción van en contra de eso, se pretende rodar diariamente tanto material que se hace impo-

sible grabar ambientes de al menos 3 minutos para cuidar la continuidad de las escenas. Por otro lado, aparecen ciertas actitudes de rodaje que perjudican el material en bruto que se captura sonoramente pudiendo ser más limpio: el asistente de dirección concede el tiempo, advierte con vehemencia a todo el ‘*crew*’ que entren en calma y se logra el glorioso espacio en medio del agite, pide ‘silencio’ en el set, para grabar un par de minutos del tono del lugar, ‘*roomtone*’, ‘*ambiente*’ o ‘*wild track*’, cuando de pronto el mismísimo director, sentado justo al lado del set, aprovecha para sacar del bolsillo sus apuntes y revisarlos, afectando lo captura de los micrófonos, destruyendo la ‘*realidad*’ de la película, obligando a varios minutos de corte y ajuste en sala de edición que posiblemente cueste más que la adopción de buenos hábitos en el ‘*set*’.

Es necesario grabar bien el ruido de los lugares, eso tiene una personalidad, como la de los personajes. Podríamos hablar de las características del ruido que al igual que la voz tiene tono, timbre y volumen. Paradójicamente, un enemigo cuando se quiere filmar una película, pero lo es solamente en la dimensión técnica de su realización, pues no debería serlo en su dimensión creativa: el ruido describe los espacios y fácilmente puede darnos claves que se relacionan directamente con las ideas fundamentales de la narración. Si pensamos en su carácter, su personalidad, sus rasgos, empe-

zamos a descubrir sus valores simbólicos, los cuales podemos convertir en narrativos; en el espectro sonoro no hay nada más dramático que lo musical. Por eso deberíamos buscar hacer música con el ruido. Callar las voces lo que más se pueda, aleja las películas de lo literal. Las palabras que dicen las voces son solo un elemento más en medio de un gran compendio de mensajes.

El inevitable culto a la palabra

Cali, 21 de noviembre de 2018, el mismísimo momento de escritura de este texto en la fecha de entrega, fuera del tiempo. Mientras trato de encontrar en mis ideas cómo concluirlo coherentemente, me voy inevitablemente a los días en que como estudiante me dedicaba a esta labor de traducir en el lenguaje escrito lo que pienso, me tomaba semanas y terminaba apenas a unas cuantas horas de ponerlo sobre la mesa del profesor.

Esta vez no busco una calificación, pero ejecuto con gusto, pulsando las teclas de cada letra y '¡Tac, tac, tac!', produciendo unas palabras que ahora hacen parte del proceso de hacer películas, de esas mismas películas sobre las que he escrito y viceversa, sin dejar de contar a las otras que he hecho y no he nombrado, pero existen como producto de reflexiones sobre la experiencia de cada

proceso de realización, lo que las hace vitales, por lo menos para mí. Aunque estoy escribiendo ahora motivado por una invitación, los eventos sonoros de la 'película' de traducir estas ideas suenan como estas teclas plásticas que percuto ahora con mis dedos. Caigo en cuenta de que ha sido inevitable dialogar y escucharme para darle coherencia a este discurso que no escucho muy bien, aunque desde el principio advertí que no pretendía sacar conclusiones concretas. La experiencia cinematográfica nunca tiene que serlo. ¿Las películas deben entenderse o sentirse? ¿Si se entienden, se sienten? No necesariamente, yo creo que en esto el sonido tiene mucho que ver.

Vuelvo y me traslado al salón de clase, en el edificio 383 de la sede de Meléndez de la Universidad del Valle, tratando de entender los diálogos de **Rodrigo D. No futuro** (Victor Gaviria, Colombia, 1990) cuando la vimos en una copia VHS en un Trinitron Sony de 32 pulgadas, cuyos parlantes apenas lograban amplificar el ruido de la cinta distorsionando las palabras dichas por un Ramiro Meneses, más viejo que yo cuando vi la película, pero mucho más joven que yo cuando la rodó. Creo que no entendí una sola línea de los diálogos, pero vibré con *lo punk*, con lo disonante de esa película frente a las otras que nos mostraban los profes por esos días, no había entendido nada de los diálogos, pero me había encantado. Luego la vi hace muy poco en una copia



Fotograma de **Rodrigo D. No futuro** (Victor Gaviria, 1990). Fotografía: Olmedo Cardozo.

de YouTube, con audífonos y fue una delicia entender bien todas las palabras que pronunciaban sus voces, comprendí más a fondo las ideas que hilan el drama de los personajes para hacer evolucionar la narración y comprobar la gran película que es, porque sobrepasando los inconvenientes técnicos había logrado transmitirme su esencia, me había satisfecho igual porque su universo logró ser claro por fuera de la narrativa, sus ideas esenciales logran

impregnar planos distintos de lo que se dice directamente y se describen atmósferas, climas y musicalidades conectadas directamente con la emocionalidad de los personajes.

Ahora compruebo entonces lo necesario que es escribir sobre lo sonoro y volverlo ideas musicales, rítmicas. Concretar ideas para abstraerlas en movimientos que producen unas imágenes y unos sonidos pregrabados, editados, organizados coherentemente para narrar y fascinar,

envolver, tocar. Que eso sea coherente requiere la concreción de muchas ideas, sobre todo las que suenan. Para describir la banda sonora de este momento, deberíamos pensar en lo irregular y disforme de la experiencia de estar sumergido en el agua, un entorno para el que no están calibrados nuestros oídos y por eso todo lo escuchamos ahogado, sin lograr percibir el detalle de los eventos que queremos entender. Así se manifiestan las ideas conclusivas de este texto, diluidas e imprecisas, pero lo más sinceras posible. Por eso me veo obligado a dejar de escribir, porque hace un momento que entramos en el agua, el teclado del computador se mojó junto a todos sus mecanismos y circuitos, entró en corto y se averió.

Sin embargo, la tecla sigue sonando cada que la pulso y sigo el ritmo de la música que estoy escuchando, como en un juego, parecido al ejercicio de hacer películas... Espero que con los otros textos que componen esta publicación, estas ideas puedan seguir resonando a lo largo de la lectura de este cuaderno del cine colombiano, generando preguntas, inquietudes. Ojalá el cine me permita continuar entrando en su juego y en el de todas las personas que me siguen invitando a manifestar cosas con él y sus películas. ■

Filmografía

Arango, Juan Andrés. **X500**. Colombia: Coproducción Colombia-Canadá-México, Periphéria Productions, Séptima Films y Machete Producciones, 2016, 104 min.

Gaviria, Víctor. **Rodrigo D. No futuro**. Colombia: Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE), Fotoclub-76, Producciones Tiempos Modernos Ltda., 1990, 90 min.

Gómez, Marcela. **Buenaventura no me dejes más**. Colombia: Laberinto Producciones, 2015.

Rincón, Marcela. **El Libro de Lila**. Colombia: Fosfenos Media, Palermo Estudio, 2017, 126 min.



■ Fotograma de **La mujer del animal** (Víctor Gaviria, 2016). En línea.



Un cine en busca de su voz

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 29-2019 NUEVA ÉPOCA

Un cine en busca de su voz

A Cinema in search of a voice

Por Mauricio Durán Castro

Palabras clave: cine colombiano, audiovisión, cine independiente, sonido, la voz, voces, documental.

Resumen: Este artículo examina la experiencia creativa que enfrentó cierto cine documental colombiano a final de los años sesenta, al proponerse hacer obra con muchas deficiencias técnicas cuyo efecto estético logró expresar poética y políticamente las condiciones sociales, económicas y culturales del país. Autores como Gabriela Samper, Diego León Giraldo, Carlos Álvarez, Martha Rodríguez y Jorge Silva, Luis Ospina y Carlos Mayolo realizaron documentales en 16 mm sin una técnica para lograr sonido sincrónico con la imagen, debiendo aprovechar las posibilidades expresivas que resultaban de diferentes fuentes sonoras: los ruidos, la música, el silencio y sobre todo las voces. Fue un cine que empezó a hablar con voz propia y buscó darle voz a quienes no la habían tenido.

Keywords: Colombian cinema, audio vision, independent cinema, sound, voice, voices, documentary.

Abstract: This article examines the creative experience faced by certain Colombian documentary filmmakers in the late 60s, when they were determined to create pieces with many technical deficiencies whose aesthetic effect expressed poetically and politically the social, economic and cultural conditions of the country. Authors such as Gabriela Samper, Diego León Giraldo, Carlos Álvarez, Martha Rodríguez and Jorge Silva, Luis Ospina and Carlos Mayolo, made 16mm documentaries without the synchronous sound-image technique, having to take advantage of the expressive possibilities that came from different sound sources: noise, music, silence and especially voices. It was a cinema that began to speak with its own voice and that sought to give voice to those who had never had it.

“El cine sonoro ha inventado el silencio”

Robert Bresson

“En el principio era el verbo”

San Juan

La primera voz

Tras la prolífica aventura del cine silente colombiano, que entre 1922 y 1928 produjo 18 largometrajes (Zuluaga, 2008, p. 48), el sonido será su mayor dificultad por más de tres décadas. La empresa de los Di Doménico vende sus equipos a la naciente compañía Cine Colombia que se concentra en la distribución y exhibición de cine extranjero, obstaculizando “el desarrollo industrial del cine nacional” (Pineda, p. 69) y homogenizando el gusto del público mediante una oferta de cine sonoro que proviene masivamente de grandes industrias internacionales. Durante la siguiente década (1928-37) Acevedo e hijos, la otra empresa importante de la edad de oro del cine mudo, se dedicó a registrar apartes de la historia pública y privada del país a través de noticieros y documentales silentes, y solo hasta 1937 produce las primeras imágenes con sonido sincrónico filmadas en Colombia, gracias a su asociación con el ingeniero Carlos Schroeder, quien lo inventó y desarrolló técnicamente. Estas imágenes de menos de dos minutos hablan por sí solas, sobretodo, hablan. La nota cinematográfica llamada “Primeros ensayos del cine parlante nacional”, consistió en un primer

plano de Gonzalo Acevedo mirando la cámara y presentando al pueblo colombiano, con su propia voz, los antiguos equipos del cine mudo y el nuevo invento del Crono Foto-fono: “en la retina inmóvil, en la pupila siempre abierta de sus lentes, se refleja aún el entusiasmo [...] de nuestra empresa y que poco después proyectaron la sombra de nuestros fracasos”. Entonces hace entrar en cuadro a Schroeder, que tímidamente se retira mientras Acevedo continua: “hoy tiene voz, don Carlos Schroeder, otro luchador constante y paciente, lo ha hecho hablar para nosotros. Quede pues constancia de que la primera voz que se oye en el cine nacional es la nuestra, producida en un equipo fabricado en Colombia y para los colombianos”. Esta sincronía del sonido de la voz con el movimiento de los labios de su rostro parlante, fue celebrada. Ya desde 1927 el cine mundial había adquirido su propia “alma, sus cuerpos ya no carecían de voz” (Burch, 1987, p. 241). La imagen en primer plano de un rostro hablando a cámara, es la prueba de la superación del mayor problema técnico del cine parlante, la perfecta sincronía entre imagen y sonido en el *lip sync*. Así, solo a partir de 1937, y muy lentamente, la producción nacional empieza a superar el problema del sonido, primero en los documentales de los mismos Acevedo y luego en intentos como el del cine musical en **Al Son de las guitarras** (Alberto Santana y Carlos Schroeder, Colombia, 1938) (Correa, 2017). Las

dos décadas siguientes no representan mayor producción que noticieros, documentales institucionales, una docena de largometrajes y el cortometraje silente **La Langosta Azul** (Álvaro Cepeda Samudio, *et al.*, Colombia, 1954) realizado por los escritores Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez, el pintor Enrique Grau, el fotógrafo Nereo y el cineasta Luis Vicens.

¡Silencio! Se rueda

Esta tardía adquisición técnica del sonido en nuestro país, retrasó a su vez un modo de producción industrial en que se le exige al sonido estar subordinado a sincronizarse con las imágenes. Muchos artistas provenientes del cine mudo advirtieron el peligro de un uso en que el sonido se limitara a ilustrar lo que las imágenes ya mostraban: “La grabación de sonido es un invento de dos filos, y lo más probable es que su uso siga la línea de la menor resistencia, es decir, la línea de *satisfacer la simple curiosidad*” (Eisenstein, 1987, p. 236). Pero quizá la dificultad que tuvo el cine colombiano para registrar el sonido con las imágenes contribuyó también a la invención de otros modos de hacer y al encuentro de sus propias formas expresivas en la relación audiovisual. Esto se revela sobre todo en cierto cine documental entre 1966 y 1971 a través de un uso creativo del sonido y de



Fotograma de **Primeros ensayos del cine parlante nacional** (Gonzalo Acevedo, Carlos Schroeder, 1937). Archivo: FPFC

la voz, distinguiendo entre un cine sonoro y otro parlante, de la misma manera que habría que hablar de un cine silente y otro mudo. Sabemos que desde antes de 1927 ya existía el sonido en el cine mundial, pero quizá solo hasta este año se consiguió que la palabra y la voz surgiera del gesto de los rostros. Más allá de la legendaria primera voz, el cine ha tenido que explorar muchas formas y posibilidades de relación entre el sonido y la imagen, para comprender de qué se trata el sonido (sonido ambiente, ruidos y efectos sonoros, música, voces y silencios). No solo tuvo que esperar a tener y aprender una buena técnica

para grabar sonido directo, mezclar varias bandas sonoras y sincronizar el sonido con las imágenes; antes se debió experimentar creativamente al intentar un documental independiente con muy pocas cámaras de 16 mm, grabando el sonido por aparte y editando sin estudios adecuados.

Escribir con imágenes y sonidos

En la historia del cine, aún son pocos quienes lo conciben como el arte de la audiovisión, como una composición donde colaboran expresivamente tanto las imágenes como los sonidos, en palabras de Michel Chion “un acuerdo audiovisual” (Chion, 1993). A comienzos del sonoro Eisenstein propuso: “un *uso de contrapunto* del sonido en relación con un fragmento visual de montaje” (Eisenstein, p. 236). Más tarde Bresson concibió la relación entre sonido e imágenes como una estructura semántica: “El cinematógrafo es una escritura con imágenes en movimientos y sonido” (Bresson, 1997, p. 17). El teórico Chion destaca el sonido, más que la imagen, como “un medio insidioso de manipulación, afectiva y semántica” (Chion, p. 34). Sin embargo, desde muy temprano el impulso natural de la industria fue incorporarlo a la imagen en la intención de conseguir la más perfecta ilusión de realidad. La potencia

evocadora, significativa y afectiva del sonido se suele reducir para que acompañe con la mayor fidelidad a lo visible: la voz que faltaba a los rostros mudos y gesticulantes, el sonido “directo” de los cuerpos en movimiento que antes asombraban por su silencio. Pero nunca hubo tal silencio, según Bresson “el cine sonoro inventó el silencio” (Bresson, p. 41). Mientras la música (y otros sonidos) han tenido lugar siempre, acompañando en directo a las imágenes en la sala de proyección, el “silencio” solo empezó a exigirse al momento de filmar y grabar el sonido simultáneamente. La producción se estableció en sistemas de estudios insonorizados, con tecnologías que permitieron grabar selectivamente distintas fuentes sonoras en la escena, con motores en la cámara y grabadora que arrastran ambas cintas a la misma velocidad para alcanzar la perfecta sincronía, y laboratorios de sonido para mezclar los diferentes sonidos en una sola banda sonora en sincronía con el montaje de las imágenes. En su estudio sobre el surgimiento del “lenguaje cinematográfico”, Burch señala cómo “en 1929 el boom del sonido, estimulado indudablemente por la gran crisis [...], marcará la apoteosis de este impulso hacia la representación analógica”, una especie de “síndrome de Frankenstein” (Burch, p. 241). Ya en el cine mudo se habían instaurado las convenciones para filmar la puesta en escena que permitieran reconstruir en el montaje la continuidad de un solo

espacio, tiempo y acción. A este ensamblaje frankensteiniano contribuía ahora el sonido domesticado, invisibilizado por las imágenes, al servicio de un realismo naturalista. Burch llama al conjunto de estas convenciones el Modo de Representación Institucional (M. R. I.), que las escuelas de cine enseñan como el “lenguaje cinematográfico” y que procura la diégesis cinematográfica. La tecnología del sonido se organizó y especializó para crear un tipo de “realismo” en el cine, y se desarrolló en torno a su ideología: dar la ilusión de “realidad”. Solo en otros sistemas de producción que no tenían esta tecnología, donde no se alcanzaba la perfecta y sincrónica captura del sonido con las imágenes, se tuvieron que pensar y crear otras maneras de ordenar el sonido y las imágenes. El neorealismo italiano decidió llevar las cámaras a espacios urbanos reales para poner en escena sus historias, reconstruyendo las ciudades destruidas por la guerra y dándole la voz a los cuerpos a través de la técnica del doblaje. Se intentaron otras formas de realismo, más preocupadas por alcanzar y capturar la inmediata y fugaz realidad que los circundaba, que por brindar la ilusión de realidad a quien desea escapar de la suya. La adopción de formatos más ágiles como el 16 mm, incitó a explorar nuevas formas expresivas. A finales de los años cincuenta e inicios de los sesenta, en los primeros cortos de Antonioni, Fellini, Truffaut, Godard, Rohmer, Anderson, Polanski, Pasolini, Tanner y Goreta,



Fotograma de **Hiroshima Mon Amour**. (Alan Resnais, 1959). En línea

o en operas primas emblemáticas de estos años como **Hiroshima mon Amour** (1958) de Resnais, **Shadows** (1960) de Cassavetes o **Una muchacha sin historia** (1966) de Kluge, se exploró con la voz dentro y fuera de cuadro, con la relación imagen y voz, con los sonidos, la música y los silencios no sincrónicos, buscando otros sentidos y significados posibles.

Encontrando una voz propia

En contextos socioeconómicos y políticos más cercanos como el Nuevo Cine Latinoamericano, se encontraron poéticas propias en sus modos de producción posibles, entendiendo que el mayor trabajo sería la desalienación de la mirada inculcada por la industria y el espectáculo proveniente de los grandes centros de producción que imponían lenguajes, estéticas e ideologías, tanto a los realizadores como al público. El sentido de propuestas como el “cine imperfecto” de Julio García Espinoza, la “estética del hambre” de Glauber Rocha, o el “tercer cine” de Octavio Getino y Fernando Solanas, se expresaba en las imágenes y sonidos de sus obras: **Tire Die** (Argentina, 1960) de Fernando Birri debió solucionar *a posteriori* los problemas de la grabación del sonido; **Vidas Secas** (Brasil, 1963) de Nelson Pereira Dos Santos inventó una banda sonora a partir de la árida pobreza del Nordeste; **Now!** (Cuba, 1965) de Santiago Álvarez se apropió de imágenes y sonidos ajenos para resemantizarlos; **El Chacal de Nahueltoro** (Chile, 1969) de Miguel Littín desarticuló la banda sonora de las imágenes; y **La Hora de los hornos** (Argentina, 1968) de Getino y Solanas volvió a articular las imágenes con los sonidos, música y voces para construir un nuevo sentido político.

Durante estos años emergió en Colombia un cine que se identificaba por su tendencia a dar cuenta de la realidad social del país, ya fuera desde la difícil empresa del largometraje de ficción de cineastas formados académicamente, como Julio Luzardo y José María Arzuaga, o desde un creciente interés por el documental social en el que se inauguraban los más jóvenes. En las condiciones de un país que no había desarrollado una industria, ni se tenían laboratorios profesionales de revelado o de sonido, tenía que trabajarse con los mínimos recursos técnicos y resolver luego problemas en el extranjero. **Raíces de piedra** (José María Arzuaga y Julio Roberto Peña, Colombia, 1961) se filmó en Colombia para esperar el regreso del material revelado y luego se mezcló y dobló el sonido en laboratorios extranjeros, y en **Pasado el meridiano** (José María Arzuaga, Colombia, 1966) se filmó con una cámara de 16 mm sin el motor adecuado para sincronizarse con la grabadora de sonido, para inflarlo a 35 mm posteriormente (Pineda, 2013, p. 71-73). Estas películas fueron censuradas por sus defectos técnicos causando su invisibilización para el público por mucho tiempo y luego se ha venido rescatando su bárbara y genial inventiva; el tiempo le ha dado la razón a la profunda belleza de estas imágenes. En 1975 el crítico Umberto Valverde aún veía **Pasado el meridiano** como “una obra fallida en su realización, estéticamente pobre, producto



▣ Fotograma de **Shadows** (John Cassavetes, 1961). En línea

de una baja tecnología, requisito mínimo en el cine. Por eso pretender elaborar desde ahí una presunta estética, o un análisis cinematográfico supuesto, como deliberada e inconscientemente lo hace Andrés Caicedo, es un presupuesto vano e ilusorio, por no decir tramposo”. El historiador Hernando Martínez ha recogido este comentario para contraponerlo al del crítico Caicedo: “contiene una visión del hombre colombiano inédita hasta el momento en nuestro cine” (Martínez, 1978, p. 256 y 257). A propósito de las dificultades de no poder haber tenido un sonido sincrónico,

Caicedo recalca la forma en que “la imposibilidad física de hacerse a un método [...] es, por tanto, la negación de todo método”. Como cuando “el doblaje no coincide de ninguna manera con el movimiento de la boca de los actores [...], Arzuaga es consciente de esto, y actúa en consecuencia, como si su manera de demostrarlo fuera recargando precisamente la pista de diálogo, logrando incluso crear una ilusión interesante: que la cámara, en su vaivén, va atrapando porciones de sonido de toda clase” (Caicedo, 1999, p. 278). Este cine transformó defectos técnicos en efectos

expresivos y sensibilizó a nuevos críticos y realizadores. Para Luís Ospina, Arzuaga fue quien introdujo el neorrealismo y el *cinema novo* en el cine colombiano, y **Raíces de piedra** y **Pasado Meridiano** “son las mejores películas “imperfectas” de nuestro cine” (Ospina, p. 2007, 58). No haberlas realizado por no contar con una mejor tecnología, habría sido una fatalidad para todo un cine que aprendió de los ejemplos de este terco cineasta que no desistió ante los problemas técnicos y que encontró como superarlos a través de sus recursos más inmediatos. Su cine no dejó esperando el urgente llamado de una realidad nacional que pedía ser investigada y hacerse visible y audible, convirtiendo sus falencias técnicas en potencias expresivas y poéticas. De esta experiencia aprendió un cine colombiano más joven, que se destacó en el continente por su “vocación hacia el documental social” (León Frías, 2013, p. 127), y que lejos de las convenciones impuestas al cine de ficción se permitió experimentar con el sonido y la imagen. Con escasos recursos, cineastas como Gabriela Samper, Diego León Giraldo, Carlos Álvarez, Marta Rodríguez y Jorge Silva, y Carlos Mayolo y Luis Ospina, hicieron media docena de películas que deben revisarse para rescatar sus formas de resistir a fórmulas establecidas por el hiperdiseño tecnológico y una mala interpretación de la profesionalización.

Voces y sonidos de la naturaleza

Dentro de esta vocación por un cine social, el de Gabriela Samper se inserta en la tradición del documental etnográfico de Roberth Flaherty, interesándose por el otro y su paisaje, por sus costumbres y forma de llevar la vida, por las relaciones de subsistencia con su mundo. En su breve obra se acercó, con una mirada exenta de prejuicios, a la vida y recuerdos de un arriero enfrentado al paisaje y a sus propios miedos en **El Páramo de Cumanday** (Gabriela Samper y Ray Witlin, Colombia, 1966); a un artesano de la sal abocado a la transformación de su paisaje y vida que implican la instalación de la explotación industrial de este mineral, en **El hombre de la sal** (Gabriela Samper, Colombia, 1968); o a una comunidad campesina que reacciona al contexto político del Tolima en plenos años sesenta adoptando un original puritanismo, en **Los Santísimos hermanos** (Gabriela Samper, *et al.*, Colombia, 1969).

En **El Páramo de Cumanday**, un narrador en *off* -fuera del cuadro y fuera del tiempo-, cuenta como a sus doce años se enfrentó a un fantasma, al páramo y, finalmente, a su propio miedo. El corto se estructura en función del relato de su protagonista ya adulto, las imágenes son traídas del pasado en función de reconstruir el lugar de sus recuerdos: el



▣ Fotograma de **Raíces de Piedra** (José María Arzuaga, 1961). Archivo: FFFC

páramo, la niebla, la naturaleza, las mulas, las cargas y los arrieros; junto con los sonidos del viento, las voces y gritos del arreo, algunos diálogos que le vienen a la memoria, las campanas de las mulas y los machetes, y un pasillo que sirvió de música incidental y que fue grabado e interpretado en Armero por el conjunto *Lluvia de Recuerdos*, oriundo de este pueblo (Samper, 2016, p. 50-52). Así, la banda sonora, donde se mezclan y alternan la música, los sonidos, la voz en *off* del narrador y el silencio, se orquesta en contrapunto con las bellas imágenes del páramo realizadas por Ray Witlin. La voz del narrador adulto acerca inmediatamente las imágenes de un

tiempo pasado, en donde los fragmentos de sonidos e imágenes buscan un orden dentro la dispersión de los recuerdos. El montaje no ordena imágenes y sonidos pretendiendo construir una perfecta continuidad espacio temporal –tal como se da en una secuencia narrativa convencional–, sino que salta de planos generales a primeros y primerísimos primeros planos, sin respetar *racords* ni ejes de miradas, unas veces uniéndose directamente y otras por disolvens que aluden tanto a la neblina que deambula por el paisaje, como a la presencia simultánea de los dos tiempos: el presente de la voz narradora y el pasado de los hechos evocados. Las imágenes

aparecen y desaparecen en un orden mucho más plástico y musical, que en función de la representación del relato a la manera de una continuidad espaciotemporal buscada por el “realismo psicológico” o el llamado “lenguaje cinematográfico”. Claramente, no se obedece a estas reglas, prefiriendo que las imágenes dialoguen concertadamente con los sonidos, la música y el silencio, y en función de la voz del protagonista. Se trata de un justo “contrato audiovisual”, tal como lo enuncia Michel Chion, dado en parte por las limitaciones técnicas del momento donde no era fácil transportar al páramo equipos para filmar las imágenes y grabar los sonidos en perfecta sincronía. Witlin fotografió con una cámara de 16 mm, mucho más liviana, pero sin la posibilidad de conectarse en sincronía con la grabadora Nagra que utilizó Gabriela Samper. Así se lograron por aparte, una cuidadosa captura de los sonidos del viento, los pasos de las mulas, los gritos de los arrieros, las campanas, los golpes de machete. Luego todo se resolvió en un montaje audiovisual de imágenes, sonidos, música y la estructurante narración en *off*, que seguramente fue interpretada en estudio, mientras se editaba la película.

Voces insurgentes

Además de la vocación por el documental social, se expresa en este cine la necesidad y exigencia de un compromiso político con los

problemas sociales y la gente que documentaban. Aunque no conformaron una unidad de grupo, si los alentó la discusión sobre el papel del cine en el cambio social y político del país, desde donde tomaron diferentes posiciones políticas y de partido. En este dinámico panorama se destacaron los jóvenes cineastas: Pepe Sánchez, Diego León Giraldo, Alberto Mejía, Carlos Mayolo, Carlos y Lucía Álvarez, Marta Rodríguez y Jorge Silva, muchos de ellos inmersos en el ambiente de las discusiones políticas de la Universidad Nacional de Bogotá en los sesenta. Esta fue un importante laboratorio donde Sánchez, Giraldo, Álvarez y Rodríguez, inician sus primeras experiencias en el cine, como también sus estudios sobre la realidad social del país en las aulas de clase, las discusiones estudiantiles, los trabajos con comunidades marginadas e, incluso, la participación en luchas más radicales que desencadenaron un cambio socio político. La figura del padre Camilo Torres Restrepo, capellán, profesor, cofundador de la Facultad de Sociología, líder y propulsor de movimientos estudiantiles en la Universidad entre 1959 y 1965, dinamiza y promueve la emergencia de un pensamiento y acción política y revolucionaria, “concatenando y cristalizando este proceso” (Becerra, 2016, p. 221). A final de 1965 Camilo no encuentra más alternativa que unirse a la guerrilla del Ejército de Liberación Nacional (ELN), en donde muere en combate el 15 de febrero de 1966.



Fotograma de **Camilo Torres Restrepo** (Diego León Giraldo, 1966). Archivo: FFFC

El cortometraje documental **Camilo Torres Restrepo** (Colombia, 1966) fue realizado y terminado a escasas semanas del asesinato del cura guerrillero, proponiéndose no perder el sentimiento de descontento social generado por este suceso. Cumple así con el llamado de un cine urgente, de denuncia y militante, un cine que se propone responder a las circunstancias sociales y políticas de su contexto inmediato, con el fin de contribuir a un cambio social. La realización estuvo a cargo de Diego León Giraldo, quien lo conoció personalmente en estos escenarios, y la producción a partir de

los escasos recursos y apoyos que pudo brindar el Consejo superior estudiantil de la Universidad Nacional, además de la colaboración de intelectuales, técnicos y artistas cercanos al contexto. Fue filmada en 16 milímetros y utilizando material de archivo del mismo formato y fotografías. No se grabó sonido ambiente durante su producción, sino que se utilizaron testimonios y discursos de Camilo, voz en *off* de textos realizados para la película y música realizada previamente. Este corto de 17 minutos inicia con gran recursividad utilizando dialécticamente el sonido y la imagen: una



Fotogramas de **Camilo Torres Restrepo** (Diego León Giraldo, 1966). Archivo:FFFC

voz en *off* ubica al espectador en el contexto del país, sus grandes contrastes sociales y una insuperable violencia fundada desde la conquista; en contrapunto con la festiva música de un porro colombiano y las fotografías de niños contemplando cadáveres y mutilaciones productos de la violencia rural que azotó al país durante los años cincuenta. La música continua sobre las terribles imágenes, hasta que un largo cuadro en negro resalta acusmáticamente la banda sonora que cambia por el sonido de una marcha militar acompañada por tambores y redoblantes, y las ordenes de un comandante a su pelotón. Sobre este sonido aparecen las imágenes gráficas de un par de pistolas y mediante un *zoom out* aparece una cruz encima de ellas. Los mensajes empiezan a construirse a partir de una semiótica basada en la relación contrastante entre lo que se oye y lo que se ve. Durante los créditos se escuchan los acordes de la guitarra y la voz de Víctor Jara cantando *Donde cayó Camilo nació una cruz*, mientras varias imágenes de artistas como Goya, Posada, Alcántara, Rendón, etc., se intercalan con los títulos de créditos. Continúa una secuencia de imágenes en 16 mm., que muestra la forma en que se vivió la noticia de la muerte de Camilo al día siguiente, los *grafitis* de los estudiantes en las paredes, las manifestaciones a las que se sumaron obreros e intelectuales, el entierro simbólico frente al Cementerio Central y otras formas

de protesta que terminaron siendo controladas por la fuerza pública. La mayoría de estas imágenes, filmadas para la película, suceden al ritmo de la percusión de *A Saucerful of Secrets* de Pink Floyd (esta música se adicionó después de su estreno y primera circulación, ya que la película se estrenó en 1966 y la grabación fue hecha por Pink Floyd a finales de 1967 y comienzos de 1968). La canción se prolonga desplazándose de la percusión a un solo de órgano que coincide con el momento en que se muestra a Camilo vestido de cura y en oficios religiosos y las voces en *off* de dos narradores omniscientes –hombre y mujer alternados–, hablan de sus inicios en el sacerdocio. La misma pieza musical suena durante siete minutos opacando otras posibilidades del sonido. Luego se ve y escucha una declaración de Camilo; se trata de las imágenes de un reportaje dado por Camilo en francés, poco antes de ingresar al ELN, y del sonido reemplazado en el montaje por el de otras declaraciones de él mismo en español. Finaliza con la misma canción de Pink Floyd sobre las imágenes de un bosque, mientras el narrador se pregunta: “¿dónde está enterrado Camilo? [...] Nosotros tenemos que ir a buscarlo”. Debe decirse que sí al inicio en la película se promete una relación mucho más expresiva y semántica del sonido con el montaje de las imágenes, al final se silencia con la exagerada prolongación de la música elegida.

Voz y autoridad

Para el crítico y realizador Carlos Álvarez, el cortometraje de Giraldo junto con el largometraje **Pasado Meridiano** de Arzuaga, eran en 1966 las obras más importantes de un nuevo cine colombiano que buscaba independizarse de las concesiones comerciales y los estereotipos del cine dominante de Hollywood. Esta era la posibilidad de hacer un cine diferente y en contravía al de los llamados “maestros”, contratados por el estado o la publicidad y producido en 35 mm y color. Para Álvarez estos cineastas perdían su “capacidad para pensar siquiera en cortos trabajos de 16 mm que los redimieran de sus obligaciones comerciales y que fueran verdaderamente su obra” (Álvarez, 1989, p. 43). Una década después, se reafirma al responder al reportaje crítico que Umberto Valverde hizo a algunos cineastas colombianos en 1978. Dice que prefería adoptar formatos substandard como el 16 mm, “donde la obra en sí contiene más cualidades y valores críticos, cinematográficos y cognoscitivos de la realidad: pero esas obras son pocas: tres o cuatro” (Valverde, 1978, p. 57).

Álvarez se dio a conocer como realizador en 1968 con **Asalto** (Carlos Álvarez, Colombia, 1964), un documental, también de urgencia, denuncia y militancia, sobre la toma de la Universidad Nacional por parte de la fuerza pública ese año. En 1970 realiza

Colombia 70 (Carlos Álvarez, Colombia, 1970), cortometraje que cumple con el ideario de su manifiesto del Tercer cine colombiano: su esencia es política, debe durar 4 minutos, realizarse con las mínimas condiciones y ser documental. ¿Podría decirse que **Colombia 70** es una “foto robada” de una habitante de una calle del centro de Bogotá? La cámara la observa desde diferentes ángulos y planos, muchos tomados con un teleobjetivo. Tanto ella como la cámara, parecen observarse mutuamente, pero inmutables. No hay sonido, hasta el momento en que un plano general muestra la fachada del edificio en donde ella ha permanecido en el andén por varios días y noches, hace un *till up* y descubre el aviso de Kodak en el cuarto piso del edificio, entonces corta a una propaganda de película de esta marca que anuncia su formato doméstico para celebrar las fiestas familiares: y se escucha la música y la afable voz en *off* de la publicidad que reitera: “toda la alegría de las fiestas cáptela en películas Kodak”. Luego vuelve al silencio y la imagen del triste y duro rostro de la mujer que vive en la calle, cada vez desde planos más cercanos de su cara y de sus ojos. Para Valverde esta es la obra más interesante de Álvarez, por su conjunción de mundos extremos, de técnicas diferentes de filmación, de silencio y sonido, hasta alcanzar una extraña relación entre el sueño y la pesadilla (Valverde, p. 70).

En 1970 Álvarez decide acometer un documental más extenso y complejo sobre las elecciones presidenciales de ese año: **¿Qué es la democracia?** (Carlos Álvarez, Colombia, 1971). De manera didáctica expone que es la democracia y advierte de los peligros que amenazan suplantarla engañosamente. Al inicio se vale de la animación o, mejor dicho, de una ilustración gráfica y caricaturesca, acompañada de pertinentes efectos de sonido que complementan el mensaje. Luego, a través de fotografías e imágenes documentales narra en *off* la historia de las elecciones en Colombia desde 1930 hasta la víspera de las de 1970. La tercera parte documenta las campañas de los candidatos para este año: Belisario Betancourt, Evaristo Sourdis, el General Gustavo Rojas Pinilla y Misael Pastrana, todos conservadores, ya que en el acuerdo del Frente Nacional les corresponde su turno frente a los liberales. Los discursos de los candidatos son confrontados y comentados en *off* e ilustrados con imágenes de archivo. Pero la confrontación no se da solo mediante el discurso didáctico en *off* del autor, sin que también inserta fragmentos de sonidos alegóricos o irónicos en la banda sonora. Un fragmento del discurso de Rojas Pinilla se repite cambiando las imágenes, revelando un sentido oculto de intereses “militaristas” en sus mismas palabras. Ejercicio de montaje que recuerda el realizado por Chris Marker en **Lettre de Sibérie**

(Chris Marker, Francia, 1957), en donde tres discursos y músicas diferentes hacen ver una misma secuencia de imágenes, de tres maneras distintas. Luego se registra el día de elecciones a través de las imágenes documentales del mismo Álvarez: las distintas campañas, la burguesía y la gente de a pie, las modas y como están representan las clases sociales y sus identidades políticas. La llamada “fiesta de la democracia” con sus diferentes bandas sonoras: bandas militares, música colombiana y rock. Al final de este día, el conteo de votos, dados por la radio, que fue suspendido para que al día siguiente se oficializará el triunfo de Pastrana. La última parte documenta los días que le siguieron a la declaración de fraude electoral hecha por el candidato Rojas Pinilla, donde sus seguidores más populares protestan en la calle, marchan y se resisten a la fuerza pública. El sonido de muchedumbres, efectos sonoros y la voz en *off* del narrador, que culminan con la voz en *off* del presidente Lleras Restrepo declarando el triunfo de Pastrana y seguido del inicio del himno nacional, mientras suceden una serie de fotografías de Lleras en collage dentro de una pantalla de televisión, aludiendo a la transmisión televisiva realizada para dar el parte oficial. Un último análisis del autor deja en cuestión la democracia en Colombia: cifras, dibujos, imágenes y voz en *off* que enseñan una última verdad: las estrategias de la falsa



■ Afiche de **La hora de los hornos** (Octavio Getino, Pino Solanas, 1968).

democracia impuesta por las burguesías criollas del país e invitan al pueblo a resistirse a los engaños de la “democracia”.

Las prácticas del montaje intelectual y político de las imágenes y sonidos propuestas por el pionero Eisenstein, adaptadas magistralmente al cine político del cubano Santiago Álvarez o los argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas, no logran aplicarse a plenitud en **¿Qué es la democracia?** La voz en *off* con los mensajes expresos del autor se impone con afán pedagógico sobre los sentidos posibles de otras relaciones entre imágenes y sonidos, desconfiando de la capacidad de lectura audiovisual de su público. Carlos Álvarez había exhibido en circuitos alternativos en Colombia **La Hora de los hornos** (Octavio Getino y Pino Solanas, Argentina, 1968) de Getino y Solanas, película que recurre también a una voz en *off* con discursos políticamente semejantes, pero que saben alternar rítmica y semánticamente con un montaje de imágenes, textos escritos y efectos sonoros, de gran fuerza expresiva, poética, cinematográfica y política. En su siguiente película **Los Hijos del subdesarrollo** (Carlos Álvarez, Colombia, 1975), Álvarez le da aún mayor preponderancia al discurso de la voz en *off* omnisciente del “autor”, privilegiando cada vez más un monólogo didáctico a un diálogo con el espectador.

Nuestra voz y la de los otros

La voz del “otro” empieza a aparecer de manera decidida en **Chircales** (Colombia, 1966-71 de Martha Rodríguez y Jorge Silva), donde las condiciones técnicas del rodaje exigieron métodos experimentales en la postproducción del sonido y las imágenes. A final de los cincuenta, antes de viajar a Francia a estudiar con el maestro del cine etnológico Jean Rouch, Marta ya hacía trabajo comunitario con el padre Camilo Torres en los barrios de Tunjuelito. De regreso al país, en 1966, conoció a Jorge en el cineclub de la Alianza Colombo Francesa donde él mostró los esbozos de su inacabada **Los Días del agua**, que ella criticó duramente por su formalismo. Es entonces cuando se asocian profesional y afectivamente, y deciden empezar a hacer un documental sobre la dura situación de una familia dedicada a la extracción del barro y la producción de ladrillos en un barrio marginal de Tunjuelito. En su acercamiento a la familia Castañeda se dieron el tiempo necesario para establecer con esta una relación de confianza para el trabajo documental que planeaban hacer, antes de empezar a llevar una cámara Bolex de 16 mm y una grabadora de sonido de carrete abierto. Durante meses filman y graban por aparte, sin posibilidad de hacer sonido sincrónico, y en 1968 presentan



Fotograma de **Chircales** (Martha Rodríguez y Jorge Silva, 1966-71). Archivo: FFFC

en el Segundo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano en Mérida un corte de 90 minutos sin sonido, reproduciendo la banda sonora en una grabadora. La exhibición por aparte de las imágenes y los sonidos daban cuenta de una forma de producción que sorprendió y generó un gran interés en muchos de los asistentes: miembros algunos del Nuevo Cine Latinoamericano, como Jorge Sanjinés, Fernando Birri, Miguel Littín y el colombiano Carlos Álvarez. El proyecto continuó hasta su finalización en

1971 con la versión oficial de 42 minutos con el sonido incorporado a la banda de imágenes.

La fragilidad del hombre subyugado por el aparato político y económico es expuesta en los primeros minutos del documental a través del montaje de varios materiales: la frase de Marx “la tecnología nos descubre la actitud del hombre ante la naturaleza, el proceso directo de producción de su vida; y por tanto de las condiciones de su vida social y de las ideas y representaciones espirituales que de ella se

derivan”; el discurso en *off* de un embaucador candidato; las imágenes de la Plaza de Bolívar en vísperas de elecciones al cuidado de la fuerza pública; y, finalmente, las imágenes de las elecciones en que aparece Alfredo Castañeda votando, y su voz en *off* explicando que su voto obedece a una larga tradición familiar. En esta relación audiovisual se muestra también el contexto socio económico del señor Castañeda. Después de los créditos se escucha la voz del presidente Lleras Restrepo en un discurso que niega absolutamente la realidad de la desigualdad social del país. Finalmente se muestra por primera vez el espacio y personajes a los que se dedica este documental, el trabajo de los miembros de la familia Castañeda en una ladrillera artesanal. Las imágenes de niños jalando una carretilla cargada de tierra y en agudo sonido que parece evocar el ruido que hace el eje de una rueda sin lubricación, sonido de fricción y desgaste que expresa la ruda faena que realizan. Una voz en *off* presenta el lugar de trabajo y vivienda de Alfredo y su familia mientras se les ve en sus diferentes tareas: llevar agua a la tierra para hacer barro, mezclarlo con los pies descalzos, ablandarlo con las manos, ponerlo en moldes para darles forma de ladrillo, ponerlos a secar y trasladarlos en sus espaldas al horno para quemarlos. Se escuchan las voces del arreo del burro que da vueltas al molino que extrae la tierra, y por montaje se relaciona con las vueltas del molino del maíz con que se fabrica

la mazamorra. Labores rudimentarias que son la base de la manutención familiar: metafóricamente esta familia se alimenta de amasar el barro. La voz en *off* continuará exponiendo desde la teoría marxista la explotación de la tierra a través de la explotación de la mano de obra, donde en el nivel más bajo de esta cadena de producción está el obrero: la familia Castañeda dedicada a la extracción del barro y la fabricación del ladrillo.

La voz en *off* explicativa alterna y contrasta con las voces en *off* en primera persona de los diferentes miembros de la familia Castañeda: Alfredo narra su relación con el patrón y como este lo obliga tanto a trabajar como a ejercer su “derecho al voto”; María su mujer, cuenta cómo el cura le reclama su deber al trabajo; el hijo habla de la enfermedad de su padre y de su extenuante trabajo; la hija comenta con tristeza que su madre está embarazada después de haber tenido ya 12 hijos; María cuenta cómo Alfredo llega a veces borracho a maltratar a los niños; también se escuchan las voces de los niños sin habla. Mientras tanto se muestra a la familia con respetuoso intimismo: las distintas labores con el barro, los niños cargando los ladrillos, los oficios domésticos confundiendo con el trabajo, los espacios interiores de la casa, los objetos, los retratos, la familia durmiendo. Otros sonidos en *off*, buscan indicar el mundo exterior y cultural al que también pertenecen los Castañeda: el melodrama miserabilista

en la popular radionovela latinoamericana *Simplemente María*; la música religiosa con que se introduce a las imágenes del ramo y el vestido blanco para la primera comunión de la niña; la ranchera que acompaña a los otros miembros de la familia -el padre y el hermano- mientras se arreglan para la foto familiar; noticias en la radio y la publicidad de “baltisicol compuesto para la toz”. Otros sonidos que provienen del trabajo con el barro, aunque no sincrónicos, se mezclan con efectos sonoros y musicales, como en la escena onírica en que la niña parece sobrevolar con su vestido blanco las construcciones y paisaje de las ladrilleras, debido a las tomas en contrapicado y al acompañamiento de una música compuesta de estridentes efectos acústicos y electrónicos, por Pierre Jacopin. En otra escena se mezclan los lamentos y llantos de una mujer, con la voz en *off* de una vecina que explica el motivo de estos -la muerte del marido- y la voz del cura, mientras se ven las exequias, el desfile con el ataúd, las fosas en la tierra y entre el barro los restos óseos de seres humanos. Imagen contundente y consecuente del único fin de estos trabajadores. Finalmente, la voz en *off* del narrador omnisciente explica cómo están abocados a que cuando llega la sequía su trabajo culmina, teniendo que abandonar el lugar de trabajo y su vivienda. La voz de Alfredo complementa: “ahora si tenemos que irnos de aquí”, mientras las imágenes muestran la salida de la familia: el desclave del molino de

maíz, la recogida de los corotos junto con el cuadro del sagrado corazón y el inicio de la marcha en busca de un nuevo lugar en medio del árido paisaje de las ladrilleras. El sonido de una lejana sirena y el reclamo de un final: “la lucha es larga, comencemos ya”.

La película fue filmada con cámaras Bolex sin sonido sincrónico, prestadas por la oficina de Desarrollo Social del Distrito y el canal de la Televisión Nacional (Cadavid, 2014, p. 102). Nuevamente las difíciles condiciones de producción exigieron una rica inventiva, donde aquí además se buscaron las soluciones formales dentro del mismo mundo retratado: “Me interesa una poética en la que el nivel formal o digamos “artístico” y lo ideológico, lleguen a la obra cinematográfica desde el interior de esa realidad analizada y no de una forma subjetiva, a la manera del cine de autor”, anota Rodríguez (Valverde, p. 327). Incluso se utilizaron creativamente algunos daños en la imagen: “se puso mal la película en la cámara, entonces se produjo eso que se conoce como filaje, pero después al analizar las imágenes en la moviola, nos dimos cuenta que podía ser usado creativamente y que se podía incorporar con un diálogo de Alfredo, el padre de la familia, que lleva treinta años trabajando en este oficio” (Valverde, p. 316). El recurso del agudo roce de las ruedas, recuerda la banda sonora de **Vidas secas** de Pereira Dos Santos, implícito en la aridez

del paisaje, la miseria y el rudo trabajo. En **Chircales**, la cámara observa y participa del mundo que retrata; mientras la voz que explica en tercera persona cede a las de los miembros de la familia que hablan de ellos en primera persona y el sonido de la radio en *off* evidencia las relaciones con su mundo externo. “Ante la ausencia de sonido directo, Julianne Burton explica la confluencia de voces superpuestas y los modos jerárquicos de dirección del discurso que imperan en *Chircales*; estos abarcan la superposición de voces, la simulación de sonidos incidentales (como el de las palas y el arreo de las mulas) hasta el recurso de la voz en *off* (Suárez, 2009, p. 91). Sonidos e imágenes se articulan en lógicas diferentes a las de la representación ficcional o la del documental puramente informativo. Los recursos sonoros son diversos: “fragmentos apropiados” de discursos políticos, homilías y programas radiofónicos para hacerlos funcionar en contrapunto con respecto a la imagen: la radionovela y la publicidad radiofónica remiten a modelos socioculturales que [...] buscan el enfrentamiento y la oposición entre las voces del pueblo y del poder” (Becerra, 2016, p. 232).

Las voces de los demás

Un sinnúmero de voces y sonidos aparecen en **Oiga, vea** (Colombia, 1972) de Luis Ospina

y Carlos Mayolo, en medio de un rico montaje de asociaciones audiovisuales. La película da cuenta de un evento, los VI Juegos Panamericanos celebrados en 1971 en Cali, pero al no poder acceder plenamente a estos se expande hacia la ciudad, sus pobladores, tan excluidos como los mismos realizadores. Su nombre “alude no solo al localismo caleño de “oiga, vea”, sino también al aviso de alerta al espectador con relación a lo que estaba sucediendo y al modo minimalista de realización” (Durán, 2008, p. 271-272): mientras Ospina grababa el sonido, Mayolo filmaba las imágenes, para luego ordenar el material en el montaje realizado por Ospina. El equipo técnico fue una Bolex de cuerda de 16 mm -sin motor para sincronizarse con una grabadora-, una grabadora portátil, y mucho ingenio y trabajo en la moviola, intentando darle la estructura que no tuvo previamente en un guion.

Cali es presentada en un mapa que emite señales de ondas sonoras. Luego las primeras páginas de periódicos, las noticias en la prensa y la voz del presidente Misael Pastrana Borrero anuncian la inauguración de “estos VI juegos panamericanos”. La voz del presidente se repite mientras se ven distintos aspectos de la ciudad: deportes populares, barrios marginales, dinero circulando, policía y ejército, la televisión y otros medios masivos de comunicación como la misma radio, que finalmente se presenta cómo el medio que emite “las



Fotogramas de **Oiga Vea** (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1971). Archivo: FFFC

palabras del presidente de la República”. Los créditos acompañados por la emblemática canción *Pachito e'ché*, las imágenes de la estatua del fundador Belalcázar y otros lugares turísticos de la ciudad como también los nuevos escenarios deportivos. Las palabras del presidente continúan hablando de como la ciudad se hace anfitriona de los juegos, mientras se ve la recepción de caleñas y caleños a los deportistas y se escucha *Amparo arrebatado*, mezclado con voces de mujeres que hablan de lo cálidas y hospitalarias que son. Por un

momento la película parece ordenarse presentando los distintos deportes que se identifican con los logos diseñados para los juegos:

- 1) El ciclismo, el deporte más popular en Colombia, cita al público en la calle para la competencia de ruta por la ciudad, a la que asisten dejando sus bicicletas al lado y escuchando la competencia a través de la voz del locutor de radio. Se ve también a Ospina, micrófono en mano, tomando el sonido de estas mismas fuentes.

- 2) El béisbol es mostrado a través de la muchedumbre que acompaña al equipo cubano a la salida del estadio y celebra su victoria contra los EEUU. La cámara de Mayolo muestra el micrófono de Ospina que entrevista a los camarógrafos cubanos del ICAIC (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica) que han venido con los deportistas. En medio del bullicio se escuchan voces populares: “Cuba, primer territorio libre de América Latina” y cantos como “los cubanos no se venden”.
- 3) En la siguiente secuencia se alude con imágenes y sonidos dispares al deporte del tiro como deporte armado: una calcomanía de la bandera norteamericana y el himno de este país, ventas de armas, un corneta y otros soldados bailando, la diana y sonidos de disparos, imágenes de soldados armados, de concursantes de tiro al blanco y de cineastas que filman, con cámaras de 35 mm y camisetas con el letrero de “cine oficial”. Entonces Ospina aprovecha para preguntar entre la multitud “¿qué es el cine oficial?” y se oyen diversas respuestas. La secuencia cierra con el sonido de la marcha de un batallón de soldados y las imágenes de marcas y la enumeración regresiva de un rollo de película: 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

A partir de este momento la película se transforma en lo que Fernando Birri podría llamar “encuesta documental”. Una extensa secuencia inicia con la imagen de unas manos que encarretan la cinta magnetofónica en la grabadora con que se está haciendo el sonido, un barrio marginal de Cali en donde se entrevista a sus habitantes, declaraciones e imágenes de sus viviendas, dan cuenta por sí solas de la situación de miseria de esta gran parte de la ciudad. Las imágenes del tren panamericano recuerdan el “documental de encuesta social” de Birri, **Tire die** (1960). Los problemas técnicos de sincronía se eluden a través del montaje o poniendo fuera de cuadro a los entrevistados, haciendo que por escasos segundos se logre un mínimo de *lip-sinc*. Los entrevistados terminan hablando de la natación en los ríos, ya que “las piscinas públicas son para los que puedan pagar”. Se ve un paseo familiar al río donde nadan y bailan *Amparo arrebató*, permitiendo por montaje asociarse a la imagen de un clavadista profesional saltando desde el trampolín, pero durante la caída un *zoom out* nos vuelve a ubicar fuera de las piscinas olímpicas, en el lugar de estos “cineastas no oficiales”. Otras tomas en *zoom out* del campo de golf, y primeros planos de manos agarradas a las cercas sin poder acceder a los escenarios deportivos, reiteran este punto de vista desde la exclusión y lo marginal. Contrasta simultá-

neamente con la voz del presidente Pastrana que proclama: “detrás de estas puertas quedan los distanciamientos, los antagonismos, las discrepancias, los egoísmos. [...] Es el deporte el gran escenario popular moderno, en el que se reconoce [...] a cada quien como un hermano, igual en dignidad, sin importar su raza, país o religión”. Mientras la cámara no deja de mostrar la población excluida que observa, detrás de vallas o a través de pantallas de televisores exhibidos en vitrinas, las imágenes de la inauguración de los Juegos Panamericanos transmitidas por la televisión oficial. El pueblo excluido de los juegos, tanto como estos cineastas se encuentran al margen de los estadios.

En pocas películas el cine colombiano se ha atrevido a explorar tanto en las relaciones audiovisuales, como en **Oiga, vea**. Se trata de un montaje de imágenes y sonidos que, más que buscar una continuidad espaciotemporal o ilustrar con un discurso textual preestablecido el evento, encuentra su forma de expresar las contradicciones de la realidad social, poniendo en relación sus diferencias, contraponiendo sus disociados fragmentos. La edición audio-visual se propone acercar las distancias entre el centro y sus márgenes, entre los discursos oficiales y la cruda realidad, entre excluidos y escogidos, entre represión y la manifestación de lo espontáneo, entre la información y

la contra información, entre lo que se ve y lo que se oye, las imágenes y el sonido, creando así nuevas sintaxis y articulaciones cargadas de sentidos. Como solicitaba Eisenstein, el maestro del montaje: el “*uso de contrapunto* del sonido en relación con un fragmento visual de montaje constituirá un nuevo potencial para el desarrollo y el perfeccionamiento del montaje” [...], recomendando también que “el primer trabajo experimental con sonido [fuera] encausado hacia su no sincronización distintiva con las imágenes visuales” (Eisenstein, p. 236). Esto era claro para Ospina, quien venía de explorar con el montaje en sus primeros trabajos y de estudiar autores como Bruce Conner, Emile De Antonio o Dziga Vertov. Como la llaman sus autores, se trata de un documental de contra información, de “dar la voz” al pueblo excluido en el “cine oficial”. Ospina señala el predominio de lo sonoro en esta película: “**Oiga Vea** es casi un *collage*, es todo junto, es una cantidad de sonidos. Es una película con mucho volumen, con mucho ruido; se juega mucho con el sonido por que la imagen a veces es un poco pobre y nunca filmamos con trípode, entonces la cámara tiembla siempre cuando se usa el tele. Usamos una cámara bolex que no servía para hacer sonido directo por que no tenía un motor sincrónico. Pero, sin embargo, nosotros hicimos el intento de grabar al mismo tiempo de filmar, y después en la moviola yo sincronice el sonido con la

imagen, sacándole pedazos al sonido hasta que cuadrara” (Ospina, 2011, p. 35-36). Y remata Mayolo en entrevista de Valverde, que el cine debe ser “un instrumento de conocer la propia realidad que lo circunda a uno, con una cámara y una grabadora” (Valverde, p. 189).

Voces y sonidos de actualidad

Se estaba ante un cine que dadas sus dificultades técnicas optó por trabajar a partir de estas, asumiendo que reflejaban las mismas condiciones de la realidad social de la que querían hablar y a la que querían hacer hablar. Un cine que decidió convertir estos “defectos” técnicos en “efectos” expresivos, poéticos y políticos. Obviamente había otro cine, aunque mínimo, con mejores condiciones económicas y técnicas que buscaba parecerse cada vez más al modelo industrial y extranjero, un “cine oficial” que quería reproducir el Modo de Representación Institucional que las escuelas de cine llamaban el “lenguaje cinematográfico” (Burch, 1987). Entre 1971 y 1973 se creó e implementó la Ley del sobreprecio que buscó fomentar una industrialización y profesionalización del cine, exigiendo la proyección de cortometrajes nacionales al exhibir largometrajes extranjeros. Cortos que debían ser finalizados en 35 mm y tener unas mínimas condiciones técnicas y formales, que casi

suponían abolir las búsquedas y experimentaciones. En efecto, empiezan a profesionalizarse oficios como el sonido, la fotografía y el montaje, que se afianzan durante los años ochenta con la creación de la Compañía para el fomento cinematográfico Focine, que facilita la financiación y producción de más de 30 largometrajes y otro tanto de medimetrajes entre 1978 y 1993, año de su liquidación. Tras una de las más difíciles décadas del cine, en 2003 se crea y pone en funcionamiento la Ley 814 o Ley del cine, por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia. Esta política institucional más el desarrollo de la tecnología digital que facilita la grabación de imágenes, sonidos y la edición de obras audiovisuales, han incrementado la producción a cifras inimaginables para los años sesentas y setentas. Una buena parte de esta producción son largometrajes de ficción que buscan alcanzar una gran aceptación popular siguiendo el camino más fácil: “darle al público lo que ya conoce, [antes] que pretender subvertir sus convicciones o sus emociones” (Larson, 2002, p. 194). Otra creciente producción ha sido el documental, que no parece tan comprometido con un público masivo y muestra mayor preocupación por formas de interpretar de manera más autoral la realidad recurriendo a usos no convencionales del sonido en relación con las imágenes: diferentes fuentes de voces en off, sonidos que no reiteran lo que aparece en imágenes, etc.



Foto fija de **En el Taller**. (Ana Salas, 2016). Fotografía: Juan Cristóbal Cobo

También se ha fomentado el cortometraje, que ha servido a jóvenes y audaces autores para ensayar y experimentar y que luego han terminado realizando sus primeros largometrajes intentando una “voz propia” para “hablar” de nuestra realidad: Oscar Campo, Carlos Santa, Ciro Guerra, Rubén Mendoza, Jorge Navas, Felipe Guerrero, Jaime Osorio, Camilo Restrepo, Ricardo Restrepo, Oscar Ruiz y Ana Salas, entre otros. Sin importar si se trata de ficciones, documentales, animaciones, ensayos audiovisuales, en ellos la exploración con el sonido y la voz se ha convertido en un estimulante problema: ¿cómo hablar o no

hablar?, ¿qué voces poner en diálogo?, ¿cómo hacerlas sonar?, ¿cómo hablar en primera persona?, ¿cómo relacionar las voces y el sonido con las imágenes?, ¿qué papel lleva el silencio? y ¿cuál la música? Algunos autores alcanzan una “voz propia”, otros buscan poner en diálogo diversos sectores de la realidad social. Sin duda, la continuidad en el trabajo de cada uno de los oficios genera una experiencia de cualificación y esto se aprecia en la producción general de los últimos años. Sin embargo, también es cierto que la profesionalización de los oficios a partir de patrones muy establecidos, más la facilitación de este a

través del uso del video digital, han contribuido a una homogenización de los productos donde, aunque muy bien resuelto técnicamente el sonido, tiende a reproducir de manera naturalista lo que sucede en la imagen en movimiento y sin mayor inventiva audiovisual. Desde la implementación del video análogo el sonido se recoge ya incorporado y sincronizado a la imagen, y aunque otros graban el sonido en equipos separados de la cámara, terminan sincronizándolo en la postproducción sin hacerse mayores preguntas, de la misma manera “natural” como se ve en el mundo real que la voz surge de los movimientos vocales.

El sonidista mexicano Samuel Larson cuenta su primera experiencia con el registro del sonido análogo en una grabadora separada de la cámara: “Nuestra primera clase consistió en aprender a usar la grabadora portátil Nagra – instrumento mítico del quehacer cinematográfico– y los micrófonos Beyer y Sennheizer: en mi caso fue amor a primera vista. [...] En ese entonces el sonido digital no había irrumpido todavía en la escena así que tuve la oportunidad de usar la Nagra y la cinta magnética

no solo para registrar y reproducir el sonido sino también para procesarlo” (Larson, 2002, p. 192). Contrasta esta primera experiencia con lo que suele suceder hoy con el desarrollo de técnicas que integran de manera eficaz el sonido con la imagen y que tienden a mantener convenciones que terminan reproduciendo: “películas sin imaginación sonora en las cuales los personajes hablan por que tienen que decir algo; los ambientes y ruidos son redundantes: oímos lo que vemos, aportando simplemente realismo, pero no mucho más; y la música lleva todo el peso emocional y expresivo de la banda sonora, con mayor o menor fortuna, pero pocas veces integrada a la diégesis fílmica” (Larson, 2002, p. 194). Al trabajar hoy con estas facilidades técnicas, no deberían olvidarse las experiencias con las dificultades que propiciaron una mayor experimentación e inventiva con el sonido y la edición audio visual en aquel cine hecho con pocos medios pero muchas ganas. No debería perderse la experiencia de un pasado cruzado por tantas dificultades como descubrimientos de creativas formas de salvarlas. 

Referencias

- Álvarez**, Carlos. *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá D. C.: Centro editorial Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- Bazin**, André. *¿Que es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 2006.
- Becerra**, Sergio, en Mestman, Mariano (coord.). *Las Rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Madrid: Ediciones Akal, 2016.
- Bresson**, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora Ediciones, 1997.
- Burch**, Noël. *El Tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.
- Cadavid**, Amparo. *Los papeles tras la cámara. Marta Rodríguez*. Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá D. C. 2013.
- Caicedo**, Andrés. *Ojo al cine*. Bogotá D. C.: Editorial Norma, 1999.
- Chion**, Michel. *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.
- Correa**, Julián David. *Historia del Cine Colombiano y de la Cinemateca*. Recuperado de <http://geografiavirtual.com/2017/08/cine-colombiano-cinemateca/>, 2017.
- Durán**, Mauricio, en Russo, Eduardo (Comp.). *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Paidós. 2008.
- Eisenstein**, Sergei. *La Forma del cine*. México D. F.: Siglo veintiuno editores, 1986.
- Larson**, Samuel, en Toledo, Teresa: *Construyendo el cine (Latinoamericano)*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2002.
- León Frías**, Isaac. *El Nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Fondo Editorial universidad de Lima, 2013.
- Martínez**, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Bogotá D. C.: Editorial América Latina, 1978.
- Mayolo**, Carlos. *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá D. C.: Villegas editores, 2008.
- Ospina**, Luis. *Palabras al viento. Mis sobras completas*. Bogotá D. C.: Editora Aguilar, 2007.

Ospina, Luis. *OIGAVEA:sonidos e imágenes de Luis Ospina*. Cali: Editorial Universidad del Valle, 2011.

Paranaguá, Paulo Antonio (ed.). Madrid: *Cine documental en América Latina*. Ediciones Cátedra, 2003.

Pineda, Gloria. *Cine político marginal colombiano. Las formas de representación de una ideología de disidencia (1966-1976)*. Bogotá D. C.: Instituto Distrital de las Artes, 2013.

Salcedo, Hernando. *Crónicas del cine colombiano 1987-1950*. Bogotá D. C.: Carlos Valencia Editores, 1981.

Samper, Mady, en *Colección 40X25. Joyas del cine colombiano*. Bogotá D. C.: Instituto Distrital de las Artes y Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2016.

Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Editorial Universidad del Valle, 2009.

Valverde, Umberto. *Reportaje crítico al cine colombiano*. Cali: Editorial Toronuevo Limitada, 1978.

Zuluaga, Pedro Adrián. *Acción! Cine en Colombia*. Bogotá D. C.: Museo Nacional de Colombia, 2008.

Filmografía

Álvarez, Santiago. **Now!** Cuba: ICAIC, 1965, 5min.

Arzuaga, José María. **Raíces de piedra**. Colombia: Cinematografía Julpeña, 1961, 79 min.

Arzuaga, José María. **Pasado el meridiano**. Colombia: Arpa Films, 1967, 100 min.

Álvarez, Carlos. **Asalto**. Colombia: Carlos Álvarez, 1968, xx min.

Álvarez, Carlos. **Los hijos del subdesarrollo**. Colombia: Carlos Álvarez, 1975.

Álvarez, Carlos. **¿Qué es la democracia?** Colombia: Fundación Latinoamericana Camilo Torres Restrepo, 1971, 39 min.

Birri, Fernando. **Tire Die**. Argentina: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional de Litoral, 1960, 33 min.

Cassavetes, Jhon. **Shadows**. Estados Unidos: Seymour Cassel, 1959, 87 min.

Cepeda, Álvaro; García, Gabriel; Grau, Enrique y Vicens, Luis. **La langosta azul**. Colombia: Los Nueve-Seis-Tres, 1954, 29 min.

Getino, Octavio y Solanas, Fernando. **La hora de los hornos**: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación. Argentina: Grupo Cine Liberación, Solanas Producciones, 1968, 260 min.

Giraldo, Diego L. **Camilo Torres Restrepo**. Colombia: Diego León Giraldo, 1966, 16 min.

Kluge, Alexander. **Una muchacha sin historia**. Alemania: Independent film, Kairos-film, 1966, 88 min.

Littín, Miguel. **El Chacal de Nahueltoro**. Chile y México: Cine experimental de la Universidad de Chile, Cinematográfica Tercer mundo, 1969, 95 min.

Pereira, Nelson. **Vidas Secas**. Brazil: Luiz Carlos Barreto Producciones Cinematográficas, Sino Filmes, 1963, 103 min.

Ospina, Luis y Mayolo, Carlos. **Oiga Veá**. Colombia: Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1971, 27 min.

Puche, Rebecca; Sabogal, Hernando y Samper, Gabriela. **Los santísimos hermanos**. Colombia: Gabriela Samper y Rebeca Puche, 1969, 12 min.

Samper, Gabriela y Witlin, Ray. **El páramo de Cumanday**. Colombia: Gabriela Samper, 1965, 18 min.

Samper, Gabriela. **El hombre de la sal**. Colombia: Gabriela Samper, 1969, 12 min.

Resnais, Alain. **Hiroshima mon Amour**. Francia y Japón: Argos Films, Como Films, Daiei Studios, Pathé Entertainment, Pathé Overseas, 1958, 90 min.

Rodríguez, Marta y Silva, Jorge. **Chircales**. Colombia: Fundación Cine Documental, 1966-1971, 42 min.



La formación en el oficio del sonido para el cine

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 29-2019 NUEVA ÉPOCA

La formación en el oficio del sonido para el cine

Training for the profession of sound in cinema

Por Ricardo Escallón Gaviria

Palabras clave: escuela de cine, universidad, formación, educación, maestro-aprendiz, empírico, empirismo, sonido, sonidista, microfonista, electroacústica, mezcla cinematográfica, diseño sonoro, postproducción de sonido.

Resumen: A través de los caminos de formación que han recorrido algunos profesionales representativos en distintas especialidades del sonido cinematográfico, desde el empirismo o la figura del maestro-aprendiz, hasta su paso por escuelas de cine, universidades o instituciones educativas de diferente perfil, este artículo explora las diferentes opciones formativas para desempeñarse en el oficio del sonido para cine.

Keywords: film school, university, training, education, teacher-apprentice, empirical, empiricism, sound, soundman, microphone operator, electro-acoustic, film mix, sound design, sound post-production.

Abstract: This article explores the different training options to perform the profession of sound in cinema through the training paths that important professionals have gone through in different specialties of the cinematographic sound, from empiricism and the master-apprentice figure to their training in film schools, universities or educational institutions with different approaches.

►1• La banda sonora incluye todo el sonido de la película, no solo la música.

Introducción

A lo largo de las últimas cuatro décadas, el sonido en el cine en Colombia ha visto una gran evolución, tanto en su concepción, como en el perfil de quienes lo han realizado, en buena medida debido a la formación que sus protagonistas han tenido.

Desde las primeras películas parlantes; cuando la experimentación con la posibilidad sonora era más técnica que narrativa, a veces buscando una excusa que justificara la presencia del sonido; pasando por la época de Focine en los años 70 y 80; hasta el cine de estas primeras décadas del siglo XXI, con películas que son claros ejemplos de los aportes del sonido (no necesariamente musicales) a la narrativa cinematográfica; ha habido un grandísimo recorrido, marcado, en gran medida, por quienes han estado a cargo de la invisible tarea de construir la banda sonora cinematográfica.

A partir de los años 70 empezamos a identificar la aparición de especialistas en la captura del sonido durante el rodaje. Personas que, de alguna u otra manera, se interesaron, aprendieron el oficio y se lanzaron en aventuras filmicas con recursos que hoy consideraríamos limitadísimos, pero que los compensaban con su ingenio y recursividad. De igual

forma, la postproducción de sonido también comenzó su desarrollo de la mano del mismo montajista, abriéndose, a partir del trabajo de este, los espacios del editor de sonido y del mezclador final.

Los caminos de formación posibles

Si bien sigue siendo posible hacerse en los oficios del sonido para cine de manera autodidacta, al igual que en la mayoría de las demás ocupaciones de la realización audiovisual, hoy en día existen diversos y variados caminos de formación académica que conducen a la profesionalización de estas labores. Nos referiremos a cómo llegan a ocupar su lugar profesional el sonidista, su microfonista y asistentes; el supervisor de postproducción de sonido y su equipo, compuesto por editores de diálogos, efectos y ambientes; los actores, grabadores y editores de efectos Foley y de otras fuentes; los grabadores y editores de diálogos de reemplazo o adicionales; los premezcladores, mezcladores y asistentes de mezcla; los supervisores de calidad; los ingenieros de grabación, mezcla y edición musical, y los profesionales de otras especialidades que se han estandarizado en la creación de la banda sonora cinematográfica.¹



Diagrama del departamento de sonido. Diseño: Daniel Garcés.

Los pioneros y la formación empírica

En las décadas de 1970 y 1980, cuando había una importante producción fílmica en Colombia, las posibilidades de educación formal en sonido para cine eran escasas en el mundo y nulas en el país. Muy pocos lograban ir al exterior a formarse y quienes

podían, lo hacían en otros campos como la dirección o la fotografía y tangencialmente se involucraban con el sonido. En todo caso, esas experiencias volvían con ellos al país y las transmitían a aquellos que se interesaban y habían asumido los roles de sonidistas y editores de sonido en las producciones que se desarrollaban a su regreso. Si bien era posible conseguir apoyo para formación en el exterior



► 2• Nagra, de la empresa suiza Kudelski, es la grabadora portátil de cinta de carrete abierto que fue estándar mundial en el registro sonoro desde 1957 hasta final de la década de 1990. <https://www.nagraaudio.com/history/>

a través de Focine, la mayoría de nuestros sonidistas y editores se hicieron en el trabajo mismo. En los créditos del cine de esa época encontramos personas, de ese perfil empírico, como Heriberto García, quien con su grabadora Nagra III² y su micrófono Beyer Dynamic sostenido con una pesada caña de manufactura local fabricada a la medida, fue el responsable del registro sonoro de películas como **La Estrategia del Caracol** (Sergio Cabrera, Colombia, 1993), **Cóndores no entierran todos los días** (Francisco Norden, Colombia, 1983) o **Golpe de Estadio** (Sergio Cabrera, Colombia, 1998), convirtiéndose en uno de los más reconocidos sonidistas. De igual forma, tenemos a Rafael Umaña, aún activo, quien trabajó en películas como **El Embajador de la India** (Mario Ribero, Colombia, 1986), **Águilas no cazan moscas** (Sergio Cabrera, Colombia, 1994), **La Vendedora de Rosas** (Víctor Gaviria, Colombia, 1998) y, más recientemente, **Soñar no cuesta nada** (Rodrigo Triana, Colombia, 2006) o **Retratos en un Mar de Mentiras** (Carlos Gaviria, Colombia, 2010). De la misma forma, contamos con Gustavo de la Hoz, quien fuera el sonidista de **Rodrigo D No Futuro** (Víctor Gaviria, Colombia, 1990). Estos profesionales, entre muchos otros, han sido personas que contribuyeron a la creación del cine colombiano.

En gran medida, si bien tuvieron oportunidades de educación formal, unos más que otros, todos coinciden en que desarrollaron sus habilidades profesionales, sobretodo, desempeñándose en el oficio y trabajando con los recursos a los que tenían acceso. Aquellos que regresaron a Colombia habiendo tenido oportunidades de formarse o de trabajar en países donde había una industria fílmica desarrollada o mejor establecida, encontraban en nuestro país su nicho de trabajo más fácilmente y eran respetados por su trabajo. Desafortunadamente, el pago que recibían no era comparable con el de los oficios más visibles en el cine, como el de fotografía o arte, y su vida no era fácil, y con frecuencia debían combinar su actividad como sonidistas con otros oficios, a veces relacionados con el cine, o a veces no.

Tras la desaparición de FOCINE, el vacío de producción de la década de 1990, los profundos cambios tecnológicos en el sonido para cine en esos años, combinado con la llegada de nuevas personas con formación académica más profunda y experiencia en la producción internacional, forzaron a estos pioneros a reinventarse y a desempeñar otro tipo de oficios. Tristemente, tras esa obligada dispersión de talentosos artistas, el antes mencionado Heriberto García, junto con su esposa y su hijo, alejados del cine y de Colombia, murieron trágicamente en 2008,

en un incendio en el edificio en el que vivían en Nueva York.

La formación en postproducción de sonido para cine, oficio que ha visto un enorme crecimiento en los últimos 20 años, tampoco es la excepción. Identificamos la aparición de espacios dedicados a ésta a partir de la década de 1960 cuando, a partir de una donación europea, se creó el ICODES -Instituto Colombiano de Desarrollo Social-, lugar en el que se instaló un laboratorio de filmografía en blanco y negro. Allí, de la mano de Tulio Jaramillo, se contaba con posibilidades de edición visual y sonora. Luego, liderado por el prolífico director Gustavo Nieto Roa, se estableció el Centro de Producción Audiovisual en Bogotá (CPA), donde se postprodujeron muchas de las películas que se hicieron hasta los 90. Era una postproducción de sonido que se hacía en la misma Moviola de edición de imagen; en ella se montaba el “copión”, esa primera versión positiva del negativo original, se sincronizaba con la película magnética perforada en la que se había copiado la grabación original de la cinta grabada en la Nagra, que se cortaba y pegaba de manera real, con cuchilla y cinta adhesiva o con un cemento especial, y se deterioraba con cada pasada que se hacía. En el CPA se recuerda al mismo Rafael Umaña, que ya mencionamos, y quien fué la cabeza técnica de este lugar en la época en



📷 Fotografías de grabadora Nagra II. Archivo: Isabel Torres.

la que se editaba **Rodrigo D No Futuro**; también a Manuel Navia, quien tiene créditos en la postproducción de sonido en recordados filmes como **Con su música a otra parte** (Camila Loboguerrero, Colombia, 1984), **La Virgen y el Fotógrafo** (Luis Alfredo Sánchez, Colombia, 1983) o **La Estrategia del Caracol** (Sergio Cabrera, 1993) y de la mano de estos, se formaban otras personas

siguiendo el esquema maestro-aprendiz en el desempeño del oficio mismo.

Para ese entonces no había más que una o dos personas responsables del sonido de la película: una durante la producción (rodaje) y otra en la postproducción. La etapa de print master y preparación del negativo de sonido se dejaba en manos de los laboratorios extranjeros, ya que este proceso nunca fue posible realizarlo localmente.

La aparición del audio digital en el cine en 1992, permitió que se abriera un espacio con posibilidades narrativas más amplias. Pero también implicó la obsolescencia de la precaria infraestructura existente localmente y que parte del proceso fuera obligatorio realizarlo fuera del país. Esto, a la larga, visto desde la perspectiva de 2019, fue algo bueno. Quienes hacíamos la postproducción de sonido alrededor del año 2000 tuvimos la oportunidad de trabajar con grandes profesionales en otros países, casi siempre latinoamericanos, como Argentina, México o Chile. Recuerdo cómo en 1998 viajé a los estudios Churubusco Azteca en México a mezclar unos comerciales para cine, lo cual era necesario hacer en un estudio certificado por Dolby. Al finalizar el trabajo me sobró tiempo y en la sala THX que yo tenía reservada estaban atrasados con la mezcla de una película. Me preguntaron si podían usar ese tiempo restante para trabajar en ese proyecto. Les dije que sí, si me dejaban

estar allí acompañándolos en su trabajo. Tras mucha observación, aprendizaje y conversaciones con Jaime Baksht, la gran estrella de la mezcla de sonido para cine en México, y con su equipo de trabajo, regresé a Colombia decidido a profundizar en el oficio y mejorar radicalmente las condiciones para el sonido del cine en Colombia. Luego trabajamos y aprendimos de los argentinos, como Maximiliano Gonzalez Gorriti en FX Sound (hoy Paquidermo Post Sound Studio), de Carlos Klashkin de Dolby en Brasil o Marcos de Aguirre y su equipo de trabajo en Chile.

La escuela de cine

El camino más natural y evidente para quienes actualmente tienen claro que se dedicarán al cine y/o a los medios audiovisuales, es inscribirse en una escuela que los prepare en el oficio. Al igual que un médico, que probablemente al iniciar los estudios en medicina no tiene claro cuál vaya a ser su especialidad (si será pediatra, dermatólogo o cardiólogo), el estudiante promedio de la escuela de cine tiende a descubrir el rol que más le gusta, el que más se le facilita, el que más le interesa en el transcurso de su aprendizaje y va tomando ese rumbo al participar en las diferentes producciones propias de su programa curricular. Es así como unos eligen la fotografía, otros el guión, la producción, el



Escuelas de cine: INSAS Instituto Nacional Superior de Artes del Espectáculo y de las Técnicas de Difusión. Bruselas, Bélgica; Escuela Internacional de Cine y TV—EICTV. San Antonio de los Baños, Cuba; Escuela de Cine y Tv de la Universidad Nacional. Bogotá, Colombia. Babelsberg Konrad Wölf, Alemania.

arte o el montaje y, por lo general solo unos pocos, el sonido. Usualmente, esos pocos son personas que han tenido en su vida alguna relación con la música. Esta puede venir de su entorno familiar, de clases o prácticas musicales, de tocar o haber tocado en una banda, o de haber tenido contacto con la tecnología de audio a través de ciertas experiencias en su formación escolar, en su barrio o su iglesia, por ejemplo. También hay casos de personas que han tenido formación en ingeniería, en medio de esta se interesan por el audio, cambian su rumbo para dedicarse de lleno al sonido para cine y entran decididos a aprender tanto del séptimo arte, como de las aplicaciones prácticas del audio que conocieron de manera más técnica en la facultad de ingeniería.

En la escuela de cine se aprende de dramaturgia, de cómo escribir un guión, de actuación, de fotografía, montaje, dirección, arte, producción, se estudia a profundidad la filmografía más representativa: como se

esperaría, se aprende a hacer cine. Son escuelas como la Lumière en París, la Babelsberg Konrad Wölf en Alemania, el INSAS en Bélgica, la Escuela de Cine y TV de la Universidad Nacional de Colombia, La Universidad del Sur de California en los Estados Unidos o la EICTV -Escuela Internacional de Cine y TV- en San Antonio de los Baños, Cuba, por solo citar algunas.

El INSAS

El Instituto Nacional Superior de Artes del Espectáculo y de las Técnicas de Difusión de la Federación Valonia - Bruselas, Bélgica, es la escuela donde algunos de los más reconocidos sonidistas colombianos, muy activos en la actualidad, se formaron. Primero Carlos “Chubby” Lopera, quien después de finalizar allí sus estudios a mediados de los 80 trabajó muy activamente en España y otros países por varios años, regresó a Colombia con un gran

► 3 • Nisbett, Alec. The technique of the sound studio: For radio, recording studio, television, and film. Focal/Hastings House; 4th edition (1979).

bagaje de formación y experiencia en producciones de primera línea internacional, la cual empezó a transmitir a sus asistentes locales.

César Salazar es otro de los sonidistas egresados del INSAS. Pero su formación empezó tiempo atrás, primero en la Ingeniería Eléctrica, luego en comunicación en la Universidad del Valle y, particularmente, cuando los canales regionales de TV empezaron a operar, César asumió la función de sonidista, combinando sus estudios universitarios con la grabación, en toda la región del Pacífico, principalmente en documentales y en algunas miniseries. Ante la ausencia de formación en sonido en su programa universitario, Salazar consiguió el libro de la BBC de Alec Nisbett *The Technique of the Sound Studio for Radio, Recording Studio, Television and Film*³, el cual recoge la experiencia de numerosas producciones de la BBC. Luego conoció los libros de Michel Chion. A Salazar le causó curiosidad que en el prefacio de *El sonido en el Cine*, Chion menciona al INSAS en Bélgica. Así que hizo las averiguaciones del caso, se interesó por el instituto, viajó a presentar las pruebas de ingreso y, sin contar aún con el dinero para su manutención, inició su tercer programa de estudios.

Con su formación previa en Ingeniería Eléctrica, en Comunicación y sobretodo, con su experiencia acumulada trabajando para Telepacífico y toda la bibliografía ya estudiada

hasta el momento, César era un aventajado con respecto a sus compañeros, quienes apenas acababan de terminar el bachillerato. En el INSAS se encontró con personas que venían de otros países, en su mayoría francófonos, pero también de otras regiones. Allí tuvo la oportunidad de conocer procesos y aplicar el rigor de la producción audiovisual, de acceder a toda la tecnología que solo conocía en la teoría y ponerla en práctica bajo la dirección y supervisión de maestros y tutores. Pudo conocer y recibir clases de importantes figuras, dentro de las cuales recuerda de manera especial a Carl Ceoen, ingeniero de sonido belga reconocido por sus aportes al desarrollo de las técnicas de microfónica estereofónica en los sellos discográficos DECCA y RCA desde la década de 1950.

A raíz de una visita que hizo a Colombia después del rodaje de un documental en 1995, tras tres semanas de viaje en barco y de trabajo, dictó un taller de sonido en Cali para el canal regional Telepacífico, en donde conoció a Edwin Angulo como uno de sus asistentes; este, con el tiempo, se convertiría en su aprendiz y microfonista en muchos proyectos. Después de Angulo, hay una larga y especial lista de personas que se formaron al lado de Salazar como pupilos y que hoy se desempeñan como exitosos sonidistas.

A su regreso definitivo a Colombia, inició su relación como docente en Univalle, donde



Imágenes de archivo de la Escuela Internacional de Cine y TV-EICTV. Archivo: Isabel Torres.

hoy existe la cátedra de sonido y Salazar la ha venido enseñando por más de veinte años.

La Escuela Internacional de Cine y TV

Con la iniciativa de Gabriel García Márquez y apoyada por el gobierno de Cuba y la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, se creó en 1986 la Escuela Internacional de Cine y TV -EICTV- en San Antonio de los Baños, Cuba, lugar que ha sido escuela de reconocidos profesionales del sonido en el cine colombiano. Es el caso de Ramiro Fierro.

De Ipiales, Nariño, Ramiro combinaba sus estudios de Ingeniería Electrónica en la Universidad Distrital de Bogotá con su creciente interés por la música electroacústica, electró-

nica y, en particular, por el cine, inicialmente como espectador, siendo asiduo visitante de la Cinemateca Distrital y de algunos cineclubes. Decidido a estudiar cine, ingresó a la EICTV en Cuba cuando esta inició labores en 1986. Allí se encontró con una escuela verdaderamente internacional; tenía compañeros africanos, del sureste asiático y otros latinoamericanos. Los profesores también venían de diferentes partes del mundo. Además de los regulares como Gerónimo Labrada o Nerio Barberis, la escuela ha sido siempre visitada por grandes maestros del cine. Por ejemplo, en el segundo año de estudios, Ramiro tuvo la oportunidad de estar en los talleres organizados para la visita de Francis Ford Coppola, George Lucas y Walter Murch. Este último es uno de los más importantes referentes para quienes trabajan o aspiran a trabajar en sonido para cine, pues



Foto de rodaje. Archivo fotográfico: Ramiro Fierro.

► 4 • Murch, Walter. Claridad densa - Densidad clara. Recuperado de <http://filmsound.org/murch/claridad.htm>

► 5 • Fierro, Ramiro. Manual de Flujo de Trabajo Multipista: Del Sonido Directo a la Postproducción. Bogotá: **Asociación de Sonido Cinematográfico Adsc**, 2017.

ha sido una de las personas que ha llevado el oficio del sonido para cine de una función meramente técnica a una con responsabilidades narrativas y artísticas. A partir de sus aportes al campo del sonido en la cinematografía, se creó el término de diseñador de sonido. En ese taller, Murch presentó lo que más adelante plasmara en uno de sus escritos, Claridad Densa - Densidad Clara⁴.

La EICTV forma durante el primer año y medio de forma polivalente. Es decir, todo estudiante asume cada posición posible en la realización de una película. En un proyecto se es productor, en otro camarógrafo o director, al

siguiente sonidista. Así se acumula muchísima experiencia en todos los roles y se empiezan a tomar decisiones del camino a seguir en el oficio del cine.

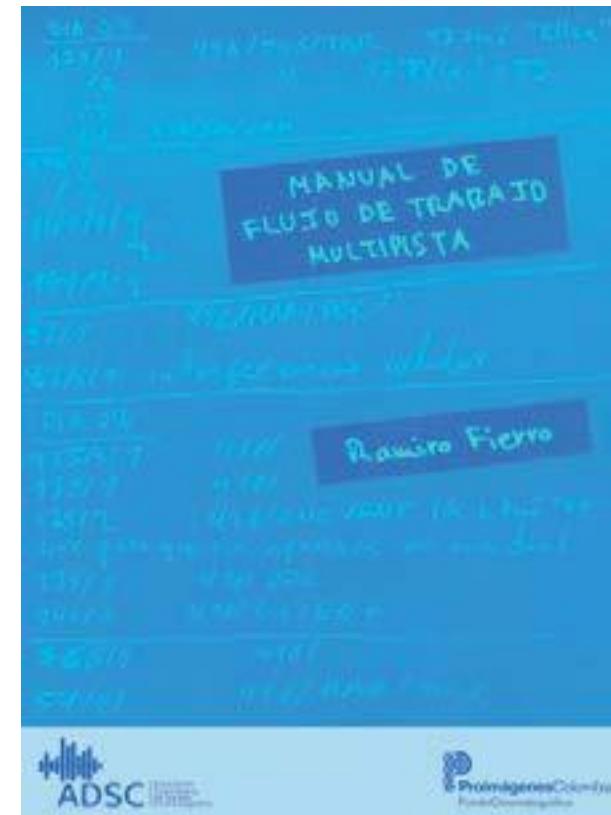
La posibilidad de estar en un lugar compartiendo y confrontando las cosas con gente de tantos países, tantas culturas, tener acceso a una amplísima videoteca realmente internacional en una época en que no había internet, desayunar cine, almorzar cine, cenar cine, alimenta definitivamente lo que se puede contar después. En San Antonio de los Baños ratificó la importancia, profundizó en el conocimiento y puso en práctica el rigor de los procesos.

Ramiro es un convencido de que la formación académica especializada, como la que ofrece la EICTV en la línea de sonido, por ejemplo, es la mejor manera de aprender el cine. Al egresar, en todo caso, no se está preparado para la vida profesional. Hay que acumular experiencia trabajando con profesionales expertos. En la escuela se hacen películas entre amigos. En una película de la industria se comparte con verdaderos profesionales en todos los departamentos. Se aprende a cómo relacionarse con los actores, con el equipo de cámara, etc. Fierro es el autor de *Manual de Flujo de Trabajo Multipista: del sonido directo a la postproducción*⁵, libro digital gratuito que es una guía esencial

en la formación de nuevos profesionales en el sonido, el montaje y la postproducción, en general, de sonido para cine.

La Escuela de Cine y TV de la Universidad Nacional de Colombia

El más antiguo y reconocido programa de formación profesional en realización de cine en Colombia ha sido escuela de importantes sonidistas. En sus primeros años, se concentró en la captura de sonido directo durante el rodaje y la operación de los equipos requeridos para tal fin. Allí estaba como profesora Nora Drufovka a quien nos referimos más adelante. En los 90 Mauricio Bejarano, arquitecto, compositor de música concreta y artista sonoro, heredero del INA-GRM, apoyado por el maestro del conservatorio de música Roberto García, introdujo los conceptos de la electroacústica, la obra de Michel Chion y las relaciones sonido-imagen planteadas por este. En 1998 ingresé como profesor de sonido para cine y nos concentramos en recoger nuestra experiencia previa para desarrollar el concepto del sonido como elemento narrativo, así como en la modernización tecnológica de los recursos de la escuela. Se crearon nuevas asignaturas que permitieron a los estudiantes aproximarse al sonido desde diferentes pers-



Manual de Flujo de Trabajo Multipista: del sonido directo a la postproducción. Asociación de Sonido Cinematográfico Adsc, 2017.

pectivas: el directo, la postproducción, la teoría, el análisis, etc. Tuve la fortuna de tener en mis clases a José Jairo Flórez, Carlos “El Negro” Rincón o Carolina del Mar Fernández, por ejemplo, quienes hoy ocupan un importante lugar como sonidistas en la industria del cine nacional. En los últimos años, de la mano de otros profesores, la escuela ha seguido creciendo en el campo del sonido y cuenta con infraestructura y recursos apropiados que posibilitan a sus docentes profundizar en la materia.

Programas de Artes Visuales y Comunicación

Otras posibilidades están en los programas de Comunicación o Artes Visuales, que a su interior ofrecen la opción de énfasis audiovisuales, dentro de los cuales hay caminos que pueden conducir a la creación sonora para cine. En estos casos, la profundización en el sonido debe ser fuertemente complementada con otras fuentes de conocimiento y formación técnica como talleres, diplomados y trabajar de cerca, a modo de aprendiz, con un tutor experto durante su ejercicio profesional.

La antropología y otras humanidades

Otras disciplinas han encontrado en el soporte audiovisual un medio muy apropiado para desarrollarse. La antropología, por ejemplo, ha desarrollado una subcategoría dentro de sus posibilidades: la Antropología Visual. La realización de un documental antropológico se hace casi siempre con un equipo de trabajo muy reducido, usualmente no más que dos personas las cuales, idealmente, deben ser antropólogas ambas. Estos antropólogos visuales, además de conocer su oficio en la antropología, deben saber cómo contar una historia audiovisual, cómo documentar una etnia, por ejemplo, y cómo operar de manera

apropiada los equipos audiovisuales. Deben saber de fotografía, de sonido, y, hoy en día, de computadores, hardware y software especializado en producción audiovisual. Es común que los documentales de los antropólogos se rueden en lugares muy difíciles para el sonido, sin posibilidades de repetir una toma en la mayoría de los casos. El antropólogo visual se prepara para hacer tomas únicas, a cuidar sus herramientas y recursos al extremo, porque deben estar siempre funcionando sin tener la posibilidad de repararlas o de reemplazarlas fácilmente; tiene que resolver situaciones cinematográficamente complicadas con la menor cantidad de recursos.

Luego, en edición, se enfrenta a cientos de horas de registro audiovisual que deben ser reducidas a minutos sin perder la esencia de lo que se vivió por mucho tiempo.

El antropólogo visual exitoso que se especializa en sonido alcanza un nivel altísimo para cualquier nuevo proyecto audiovisual, porque se ha curtido en situaciones complejas de trabajo de campo con muchas horas obligadas de práctica y recursos limitados.

Nora Drufovka, reconocida como la primera mujer sonidista en Colombia, es un ejemplo de esta vía de formación. Hija de un inmigrante esloveno que hacía cine y recorría pueblos, primero argentinos y luego colombianos, proyectando películas, estuvo siempre



Fotograma de Guaqueros y arqueólogos de la serie de televisión **Yuruparí** (Manuel José Guzmán, Colombia, 1986). En línea

rodeada de cine. Antropóloga de la Universidad de los Andes, trabajó acerca de la percepción campesina frente a los medios, cosa que había observado a través de la experiencia de su padre llevando el cine a las pequeñas poblaciones. Claramente interesada por lo que hoy se conoce como Antropología Visual, se trasladó a Santa Fé, Nuevo México (EEUU), a mediados de los años 70, donde recientemente se había inaugurado el Centro de Cine Antropológico. Allí tuvo como maestro y mentor a Carroll Williams, quien le inculcó las bases del trabajo con el más alto rigor técnico en cámara, sonido y postproducción. A partir de la propuesta de su colega Manuel José Guzmán de hacer una película documental

para la que aun le faltaba resolver la parte de sonido, Drufovka compró la grabadora Nagra, que para entonces era considerada la única opción profesional para el registro de sonido, un micrófono AKG y así empezó a trabajar profesionalmente como sonidista. Ese proyecto, el documental **Guaqueros y Arqueólogos** (Manuel José Guzmán, Colombia, 1986), de la serie Yuruparí, se extendió por cerca de diez años hasta mediada la década de 1980, y le abrió el camino para trabajar en una larga lista de películas documentales en Colombia y transmitir su experiencia y conocimiento a las primeras promociones de la Escuela de Cine y TV de la Universidad Nacional.



► 6 • Institut national de l'audiovisuel - Groupe de Recherches Musicales.

► 7 • CHION, Michel. La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona: Paidós Comunicación No 53. 1ra Edición, 1993.

La Música y la Ingeniería de Sonido

El cine y la música son artes que existen en la misma dimensión: el tiempo. La morfología de la música, la manera como acumula tensión y la resuelve, como se comporta dinámicamente, el desarrollo polifónico de voces independientes, es decir el contrapunto, el ritmo, los acentos, contratiempos y, en general todos los elementos que hacen parte de la música, son conceptos y elementos que se pueden identificar, trasladar y aplicar fácil y exitosamente a la narrativa audiovisual. El músico formado que se involucra en el cine tiene la capacidad de aportar a la obra cinematográfica nuevos materiales y conceptos. Y no me refiero a la música que pueda hacer para la película. Me refiero a componer música con material fílmico y sonoro, no con las notas y acordes, negras, blancas o silencios de la música convencional. Puede ser la evolución en la construcción de un ambiente para una escena determinada, o las características tímbricas de un efecto de sonido que hace parte de la caracterización de un personaje: el leit Motiv de la ópera de Wagner.

La tecnología del audio se convirtió en un arte cuando en la hoy Universidad de Música de Detmold, Alemania, se creó el concepto de Tonmeister alrededor de 1960. Apropiarse de

herramientas técnicas, que hasta el momento habían sido de dominio exclusivo de científicos e ingenieros, y usarlas como medio para la creación sonora y musical, abrieron nuevas posibilidades a la exploración del uso de la tecnología electrónica como medio de expresión artística.

Paralelamente avanzaba la música electroacústica, la música concreta, la acústica, la música por computador. Tras finalizar la segunda guerra mundial, los franceses Pierre Schaeffer y Pierre Henry, fascinados con la incorporación de sonidos que eran considerados como ruido en la música, experimentaban y creaban nuevas estéticas sonoras en sus laboratorios en París utilizando las nuevas tecnologías para la época, como eran las grabadoras de cinta. La radio europea, y en particular la francesa, apoyaba estas iniciativas que darían lugar al que hoy conocemos como INA-GRM⁶. Este es el espacio que tenía las condiciones para que apareciera en la escena alguien como Michel Chion, músico electroacústico, teórico y literato, asistente de Schaeffer en 1970, quien se convertiría en el autor de libros que hemos usado como referente en la pedagogía de, homónimo a una de sus obras, el cine y sus oficios. En particular, el libro *La Audiovisión*⁷, el cual es considerado como la obra cumbre que establece las relaciones entre la imagen y el sonido en el



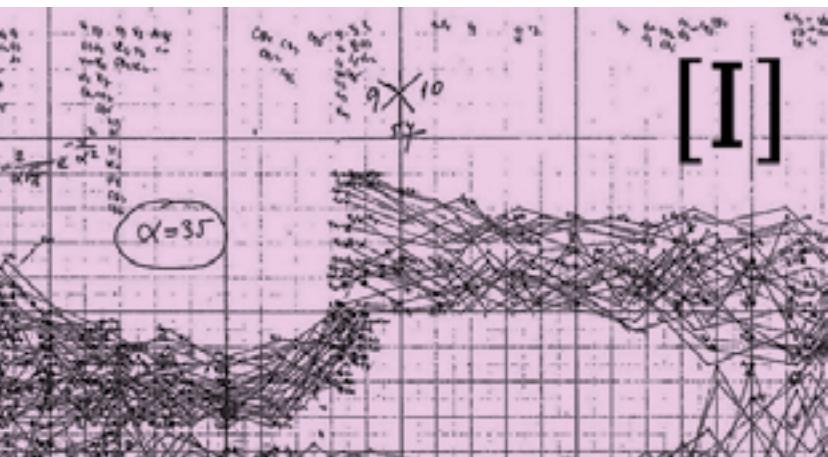
□ Fotografía de François Bayle, Pierre Schaeffer, Bernard Parmegiani en París, 1972. Precursores de la música concreta y la música electrónica.

cine y es una lectura obligada para cualquier persona que busque una formación en este arte, en sonido para cine, en artes visuales o en comunicación audiovisual.

La exploración de nuevos timbres y sonoridades, de las capacidades de los computadores y la programación de software ha conducido, en parte, al desarrollo de la música por computador, la cual, a su vez, ha entregado recursos no solo a la música comercial de la industria del entretenimiento, sino también a los creadores de sonido para cine. Es a partir de estas búsquedas de procesamiento de señal para la música que podemos llegar a conseguir, por ejemplo, simuladores de espacios acústicos, los mismos que nos

permiten manipular la dimensión de los espacios en el cine.

Este es el camino que a mi me condujo desde la música, la tecnología musical, la experimentación sonora, la música por computador, la concreta, hasta la creación de sonido para cine cuando, siendo estudiante de Música por Computador y Medios Electrónicos en la Universidad de Música y Artes de Viena, Austria, un estudiante de la Konrad Wölf en Alemania se interesó por mi trabajo sonoro y quiso trabajar conmigo en la construcción de sonido para su película de grado. Así fue como se abrió una enorme puerta que me condujo a descubrir maravillosos caminos intrínsecamente conectados con todo lo que ya había estudiado. Esos



Composición musical a través de una concepción cuántica del sonido. En línea

mismos caminos que conectan a la música con el cine y que de forma maestra nos presenta Chion, son los que presento a mis estudiantes.

El músico entrenado en el uso creativo de herramientas de tecnología de audio, de producción musical, grabación y mezcla, sumado a su comprensión de la manipulación del tiempo a través de su arte, está en inmensa capacidad de hacer valiosos aportes al relato audiovisual desde una perspectiva diferente.

Con este perfil encontramos un grupo considerable de profesionales de sonido para cine activos en Colombia. Por ejemplo está José H. Valenzuela, músico/ingeniero de sonido graduado de la Universidad Javeriana, quien ha mezclado en la sala de Cinecolor una

gran cantidad de películas colombianas en la última década, Daniel “El Gato” Garcés, o Daniel Vásquez, formado en el Reino Unido con un perfil similar, dirige Clap Estudios en Medellín, donde existe la sala de mezcla de sonido para cine más grande de Colombia.

Las Ingenierías: Electrónica, Sistemas, Sonido, Audio, Acústica y otras

El cine es uno de los principales exponentes de las posibilidades del desarrollo tecnológico. Es una de las industrias que presiona fuerte por su creación, desarrollo y evolución y es ávido por contar con nuevas y mejores herramientas. La exhibición cinematográfica en su mejor exponente, la sala de cine, siempre se ha visto amenazada a desaparecer al competir con otras tecnologías que han surgido en el campo del entretenimiento. Esto ha presionado el desarrollo de importantes avances tecnológicos para mantenerse con vida. Es así como al inicio del siglo XX, la aparición de la radio forzó la creación del cine sonoro; después, la llegada de la televisión obligó a que creciera la imagen en los teatros, se modificara su relación de aspecto y apareciera el color; más adelante, el video en casa presionó por mejorar los sistemas de proyección y de sonido, conduciendo a la ampliación del rango dinámico y la respuesta en



Sala Dolby. Clap Studios. Fotografía: Carolina Hernández Arango.

frecuencia, estandarizando el sonido surround. Para dar estas batallas, ninguno de estos avances habría sido posible si no existieran ingenieros trabajando en ellos.

Los aportes que hace la ingeniería en beneficio del sonido para cine son inmensos. Existen instituciones y empresas de tecnología⁸ reconocidas por sus valiosos aportes que han permitido nuevas posibilidades narrativas. Incluso, la Academia Estadounidense de Artes y Ciencias Cinematográficas las distingue con Premios Oscar cuando sus aportes son significativos.

Los programas de Ingeniería de Sonido, conscientes del potencial campo de trabajo en el cine y los medios audiovisuales, han venido incluyendo asignaturas en sonido para cine, preparando a sus estudiantes tanto para

el oficio de hacerlo, como para desarrollar o implementar tecnología. Ingeniería de Sonido es un término que tiene diferentes significados. El ingeniero de sonido puede ser esa persona con el conocimiento técnico para operar los equipos requeridos para una situación con elementos de audio: amplificación, grabación, mezcla, etc. Propende porque la señal de audio sea capturada, procesada y llevada hasta el final del camino propuesto de la mejor manera posible. Con el paso del tiempo y la evolución tecnológica, el ingeniero de sonido empezó a hacer ciertos aportes artísticos. El significado del término empezó a adquirir otros significados, a tal punto, que la formación en el oficio empezó a cambiar de facultades y escuelas, dando, en algunos casos, importancia al criterio artístico como punto de partida para el desarrollo tecnológico

⁸ P. ej. Dolby Laboratories, DTS, Cedar Audio, Meyer Sound, JBL, DoReMi, Auro Technologies, Avid, iZotope, Barco, etc.

y su aplicación. Es común hoy en día encontrar estudiantes en las facultades de ingeniería que despiertan su sensibilidad artística y que, con la adecuada formación complementaria en cine, lenguaje audiovisual y música, se convierten en sonidistas o postproductores de sonido. Por ejemplo, en Colombia la Universidad de San Buenaventura ha formado ingenieros que han marcado huella en el sonido para cine, como lo son Alejandro Jaramillo, Andrés Montaña o el artista Foley Daniel Giraldo, quien estudió en la sede de Medellín.

Finalmente, dentro de la experiencia de trabajo profesional, también se han encontrado oportunidades de formación, para continuar aprendiendo de personas con recorridos muy enriquecedores. Cuando en 2004 conseguimos la certificación para hacer print master Dolby en los estudios de Sonido Comercial y Productora Sónica, en Bogotá, iniciamos una relación no solo con la empresa, sino con una persona que ha sido de crucial importancia en la formación de quienes nos hemos concentrado en la postproducción de sonido. El ingeniero eléctrico y electrónico mexicano Carlos Alberto Cuevas Calonge, como consultor Dolby para Colombia. Él, de manera abierta y generosa, ha sido, sin lugar a dudas, un gran maestro en medio de las largas jornadas de finalización en los estudios de mezcla en Cinecolor, el Centro Ático de la Javeriana o Clap Studios

en Medellín. Si bien su responsabilidad como consultor en las producciones es técnica, sus respetuosos comentarios, aportes, sugerencias y críticas, así como las conversaciones en los momentos de descanso y las relaciones que a través suyo hemos establecido con otros profesionales de la industria, nos han permitido llevar nuestro trabajo a un nivel de estándar mundial.

Para el cine es de gran importancia la formación y existencia de ese ingeniero con la habilidad de innovar en tecnología, de crear nuevas herramientas. El ingeniero que como estudiante está experimentando, resolviendo con su ingenio asuntos técnicos en proyectos con artistas y con cineastas y es creativo en la programación computacional o en el diseño de hardware, es el que puede imaginar mejores y más eficaces recursos para la construcción de la banda sonora cinematográfica.

Conclusión

El sonido en el cine implica la participación de un significativo equipo de personas con perfiles diversos. Si bien hoy en día existen diferentes caminos formativos que conducen a la creación del sonido cinematográfico, la figura de maestro-aprendiz sigue siendo un eslabón muy fuerte en la cadena de hacerse en el oficio en cualquiera de sus especialidades. 

Referencias

Chion, Michel. La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona: Paidós Comunicación No 53. 1ra Edición, 1993.

Fierro, Ramiro. Manual de Flujo de Trabajo Multipista: Del Sonido Directo a la Postproducción. Bogotá: Asociación de Sonido Cinematográfico ADSC, 2017.

Murch, Walter. Claridad densa –Densidad clara. Recuperado de <http://filmsound.org/murch/claridad.htm>

Filmografía

Cabrera, Sergio. **Águilas no cazan moscas**. Colombia Italia y Cuba: ICAIC y Emme, 1994, 114 min.

Cabrera, Sergio. **Golpe de Estadio**. Italia, España y Colombia: Caracol Television, Emme, Producciones Fotograma, SYX, Sesamo Ltda, TVE y Tornasol Films, 1998, 105 min.

Cabrera, Sergio. **La estrategia del caracol**. Colombia, Italia y Francia: Caracol Televisión. Compañía de Fomento Cinematográfico, Crear TV, Producciones Fotograma, Emme, CPA, Ministère de

la Culture et de la Francophonie y Ministère des Affaires étrangères et du Développement International, 1993, 116 min.

Gaviria, Carlos. **Retratos en un Mar de Mentiras**. Colombia: Producciones Erwin Goggel, 2010, 91 min.

Gaviria, Víctor. **Rodrigo D: No futuro**. Colombia: Compañía de Fomento Cinematográfico, FOCINE; Fotoclub-76 y Producciones Tiempos Modernos Ltda, 1990, 93 min.

Gaviria, Víctor. **La vendedora de rosas**. Colombia: Producciones Filmamento, 1998, 118 min.

Loboguerrero, Camila. **Con su música a otra parte**. Colombia: FOCINE, 1983, 91 min.

Norden, Francisco. **Cóndores no enterran todos los días**. Colombia: Procinos, 1983, 90 min.

Ribero, Mario. **El embajador de la India**. Colombia: FOCINE, 1987, 85 min.

Sánchez, Luis A. **La Virgen y el Fotógrafo**. Colombia: La Iguana y FOCINE, 1983, 90 min.

Triana, Rodrigo. **Soñar no cuesta nada**. Argentina y Colombia: Barakacine Producciones, CMO Producciones, Hangar Films, INCAA y RCN Cine, 2006, 120 min.



Consideraciones acerca de la sonoridad y el sonido en el cine colombiano

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 29-2019 NUEVA ÉPOCA

Consideraciones acerca de la sonoridad y el sonido en el cine colombiano

Considerations on Sonority and Sound and Sound in Colombian Cinema

Por Yesid Vásquez (Minga)

Palabras clave: sonoridad, tradición, diversidad, diferencia, entorno, rezos, silencio, ruido, musicalidad, ritual, tradición oral.

Resumen: Los cineastas, y quienes nos dedicamos al sonido cinematográfico, a través de la captura y postproducción de sonidos y músicas, nos permitimos oírnos, escucharnos y entendernos como nación. Esto contribuye a resaltar, no solamente para nosotros mismos sino para el resto del mundo, la existencia de un país que se cuenta a través de su sonoridad con relatos que, a pesar de las diferencias, nos reúnen en un mapa tan rico y diverso como los climas, los paisajes y las comunidades que lo conforman. De Nariño a la Guajira, pasando de la selva amazónica a la Costa Atlántica y Pacífica, descubrimos la magia en las fronteras y encontramos los saberes ancestrales de la Colombia selvática y rural, velada por el conflicto, la polarización y el agite y velocidad de las urbes. Nosotros estamos hechos de todas estas vibraciones y estas confluyen para construir uno de los pilares principales sobre los que nos constituimos como nación sonora.

Keywords: sonority, tradition, diversity, difference, environment, prayers, silence, noise, musicality, ritual, oral tradition.

Abstract: Filmmakers, and those of us dedicated to sound in film, through the capture and post-production of sounds and music, allow us to hear, listen and understand ourselves as a nation. This contributes to highlight, not only for us but for the rest of the world, the existence of a country that is told through its sound with stories that, despite their differences, bring us together in a map as rich and diverse as the climates, landscapes and communities that give shape to it. From Nariño to La Guajira, passing from the Amazon forest to the Atlantic and Pacific Coasts, we discover the magic in the borders and find the ancestral knowledge of jungle and rural Colombia, veiled by the social conflict, political polarization and the unrest and speed of the cities. We are made of all these vibrations and they come together to build one of the main pillars on which we constitute ourselves as a sonorous nation.

► 1. Fuente de las fechas: Proimagenescolombia.com

La diversidad de climas, de acentos, de procedencias, de historias, de cosmologías, de tradiciones, de influencias, de instrumentos y de músicas se saborean, en particular, y, luego, se agitan fuertemente en el mismo recipiente - país, dando como resultado el sonido del audiovisual colombiano.

Haciendo una mirada a la historia reciente de las películas colombianas, algunas de las más comentadas y referenciadas tienen que ver con relatos de las regiones, **Gente de bien** (Franco Lolli, 2015); **El abrazo de la serpiente** (Ciro Guerra, 2015); **Pariente** (Iván Gaona, 2015); **Matar a Jesús**, (Laura Mora, 2018); y **La tierra y la sombra** (César Acevedo, 2015) para citar algunas¹. Cada una de ellas podría responder a la sonoridad de un país, pero son, en realidad, de una región que forma parte de un país complejo, social, política, cinematográfica y, claro, “sonoramente” como Colombia.

Cada producción audiovisual colombiana, documental o de ficción, es un viaje por la intrincada geografía nacional que le ofrece al espectador una (visión) audición desde una perspectiva “artística”, cumpliendo con la función social del oficio poético, consistente en interpretar la realidad circundante, comprendiendo el sonido como una sensación omnidireccional, infinita, que acompaña a una imagen que tiene los límites en el encuadre, una imagen que es finita.



La concepción, ese momento en el que nace la idea que se convertirá en una narración de carácter y estilo cinematográfico, tiene como uno de sus ingredientes principales la sensación sonora. La transmisión de ese tipo de información, en distintos niveles, en varias y variadas capas de sonidos que, en concordancia con la imagen, transforman las ideas básicas o simples en complejidades cinematográficas que, dependiendo de su grado de precisión y asertividad, tendrán la capacidad de lograr un discurso armonioso y complejo. Son estas características las que dan valor, conforman un estilo y otorgan posibilidad del juicio real de una obra, desde la verosimilitud que muestren hasta los mensajes, explícitos o no, que permanecerán y harán mella en la percepción del espectador.

El sonido en el cine colombiano, la creación sonora en la cinematografía colombiana es una constante lucha por encontrar una identidad. Hemos empezado de cero, en varias oportunidades, como método para hallar ese estilo que nos identifica, que hace que nuestro cine suene de una forma homogénea, y la primera barrera para lograrlo es el propio país, un país conformado, básicamente, por diferencias que desde un sencillo análisis geográfico podrían explicarse.

Desde el oficio, desde el quehacer cinematográfico, y específicamente desde el trabajo del sonido en sus distintas etapas, esta búsqueda

de identidad tiene un nuevo y definitivo inicio (esperemos que así sea) a finales de la década de los noventa, del siglo pasado, cuando un nuevo nacimiento de la cultura cinematográfica nacional, dado por la creación de la dirección de cinematografía², coincide con el momento en el que los primeros grupos de egresados de las escuelas de cine colombianas se juntan con quienes regresan de estudiar y formarse en el exterior (en escuelas del Reino Unido, España, Bélgica, Europa del este, Estados Unidos, Cuba, México, Argentina), y se suman con los no pocos que llevaban años en el medio audiovisual, huérfanos de los extintos Focine y Colcultura.

Este encuentro de diferentes generaciones, de conocimientos cimentados, de nuevas visiones de los diferentes oficios y roles, da origen a una explosión de ideas y de formas de trabajo que, con el correr de los años, irá dando sus frutos, a través de choques conceptuales, prácticos e ideológicos que ofrecen buenos resultados con películas comerciales, de autor y algunas coproducciones.

La frase más común a la hora de emitir un concepto acerca de la producción de cine, previa al período antes mencionado, tenía que ver con la poca comprensión que el espectador lograba de la información sonora, la películas eran buenas, pero no se oía nada, o mejor, no se entendía nada. Estos conceptos

calificaban muy mal el oficio sonoro cinematográfico nacional.

Pero estos juicios sobre la inteligibilidad del sonido de las películas, aunque ciertos en su mayoría, no tenían en cuenta diversos factores que incidían directamente en los resultados del sonido de la época, algunos de estos factores con el tiempo se van superando, aunque algunos otros, los que tienen que ver con la relación con los demás departamentos y con la importancia dada desde la producción, no se han superado a cabalidad.

Para la década de los 90, al menos en Bogotá, los sistemas de sonido de las salas de cine no tenían las condiciones adecuadas para la escucha de películas en español, solamente la sala del Teatro México y alguna otra, permitían que el sonido en nuestro idioma fuera escuchado por el espectador de buena manera. A esto, por supuesto, se debe sumar la ausencia de profesionales formados específicamente en el rol del sonido.

En esta época, los sonidistas de las películas serían los compañeros de clase de las escuelas en las que los directores se habían formado, además, sin aprendices locales. También incide cierto atraso en materia tecnológica, a la hora de capturar los sonidos en el set, es decir la falta de los equipos que garantizaran una buena grabación, pues los aparatos existentes tenían ya años de haber entrado en desuso en

► 2. El 7 de agosto de 1997, en el gobierno de Ernesto Samper, a través de la ley 397 conocida como Ley general de cultura, se liquida el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, y se crea el Ministerio de Cultura, la Dirección de Cinematografía y Proimagenes Colombia.



Foto fija de **Rodrigo D. No futuro** (Víctor Gaviria, 1990) Foto: Guillermo Melo

► 3 • En Bogotá, en el CPA, Centro de producción audiovisual, en la calle 94 con 9.

cinematografías desarrolladas y, no solamente en términos de grabadores sino de micrófonos (y su correcto uso), incluso de un elemento tan básico como los audífonos.

También hacía falta un buen material para la incipiente etapa de postproducción; mientras la de imagen se hacía con copias de trabajo de 35 milímetros, la del sonido se trabajaba en cintas de magnético perforado (en ocasiones se reutilizaba) de 16 milímetros en “moviola”, o mesas de edición, pasando a salas de mezcla y pre- mezcla³ que no contaban con los requerimientos técnicos necesarios, ni los operadores debidamente formados. Es decir, la escasa importancia dada al sonido desde la

preproducción, el poco presupuesto para este departamento en sus diferentes etapas, y el vacío de “talentos” definitivamente incidieron en que se tuviera la percepción general de que el sonido del cine colombiano era deficiente.

Cabe anotar importantes referencias de películas que, en mayor o menor modo, intentaron y, en algunos casos, lograron llegar a sonoridades interesantes, encontrando sonidos que mostraban una localización precisa, yendo más allá de la simple inteligibilidad de los diálogos, haciendo que sintiéramos la verdadera diferencia, primero entre lo rural y lo urbano, y luego, más específicamente, entre regiones puntuales de la geografía nacional, con sus modos especiales de dicción, y con una intención y preocupación por que el entorno sonoro, ese otro personaje de las películas, el espacio en el que suceden las acciones, tuviese una sonoridad propia.

La mansión de Araucaima (Carlos Mayolo, 1986); **La boda del acordeonista** (Luis Fernando Bottía, 1986); **Cóndores no entie-ran todos los días** (Francisco Norden, 1984); **Rodrigo D no futuro** (Víctor Gaviria, 1990); **Amar y vivir** (Carlos Duplat, 1990); **La gente de la universal** (Felipe Aljure, 1994); **La estrategia del caracol** (Sergio Cabrera, 1993); y **Terminal** (Jorge Echeverri, 1996) tienen ya en sí mismas, una intención de mostrar, a través de la construcción de la banda sonora, una idea clara

y particular de la zona, de la región y por supuesto de la época que se narra.⁴

Una película en particular, **Rodrigo D no futuro**, tiene detalles importantes para tener en cuenta, primero, la jerga y el vocabulario, un tanto crudo, perteneciente a los estratos bajos de la ciudad de Medellín, causa demasiados problemas para su comprensión, pero al mismo tiempo da un valor local a los personajes (interpretados por no actores o “actores naturales”), los sitúa. Por el mismo camino, y asociado a la temática de la historia, la película vincula un movimiento musical propio del entorno representado, el punk, generando un material adicional, la mal llamada “banda sonora”, un disco (acetato y casete), con la música presente en la película que más allá de ser un material para la difusión y promoción, toma una vida propia y se encarga por su valor mismo, de exponernos una comunidad y un estado de las cosas visto a través de una sonoridad especial, salida de los espacios individuales y sociales en donde se desarrolla la historia, sintiendo la importancia de respiraciones, pasos y pisadas en los distintos tipos de materiales que identifican y estratifican.

El cine filmado o registrado con una sola cámara, presume una preparación, una preproducción basada en un guion, esto lleva a que las acciones, únicas frente a ella, sean preparadas para el momento, estas acciones llevan

consigo sonidos que, como en cada una de las acciones, también son únicos.

La tradición visual de la humanidad hace que la imagen sea la que lleve la batuta, el timón en el proceso de enunciación del discurso, tanto en la exposición básica de lo que conocemos o llamamos historia, como en la propuesta de estructura para contarla al interior del producto audiovisual, algo que podríamos llamar la dramaturgia.

La sensación humana de saber que toda acción produce sonidos hace que se sobreentienda la existencia de estos, que no sea necesaria su presencia explícita, de modo que es muy poco el énfasis que desde el guion se hace respecto a lo que se debe filmar en términos sonoros. Caben todas las excepciones por supuesto.

En el esquema de trabajo de la cinematografía colombiana, el sonido ha sido un campo al se le ha dado poco énfasis por distintas razones, incluidos la falta de formación que lleva al desconocimiento de los procesos posteriores al rodaje, la falta de confianza en la capacidad de entendimiento del espectador a quien “se le debe entregar todo molido y masticado”, y, sin duda, la clara intención de disminuir los costos dejando el tema sonoro “para después”. Poco a poco y a fuerza de muchos errores, que se siguen cometiendo, con un costo altísimo para las producciones,

► 4 • En este período, las películas se estrenaban en algunos casos tres o cuatro años más tarde de cuando fueron filmadas, en el mejor de los casos.

en lo económico y artístico, esta situación ha mostrado mejoría, gracias a la cada día más constante e intensa participación en producciones internacionales, y a la real injerencia artística de directores, sonidistas, postproductores, editores y mezcladores, y claro, músicos especializados en el cine.

En los más de 20 años de labor profesional cinematográfica, y casi 30 en el medio, desde mis primeros acercamientos como estudiante, y sin olvidar la incidencia del desarrollo tecnológico, el cine nacional vivió un gran cambio, para bien de la industria, y en aras de ser incluidos en acuerdos internacionales de producción, (no sé si para bien del “puro” arte cinematográfico), consistente en que las películas dejaron de ser propiedad de sus directores que, en muchos casos, eran los mismos que las escribían, para pasar a ser propiedad de los productores. Estamos en el proceso de que estos “nuevos” dueños de las películas no solo se interesen en los resultados y manejo económicos, para que también participen y entiendan el proceso creativo como parte muy importante del alcance de los productos cinematográficos locales.

Entonces la primera labor del sonidista al llegar a una producción cinematográfica (casi siempre es el último en incorporarse al equipo) consiste en develar mucha de la información sonora que está, en la mayoría de los casos,

velada, escondida, tras las acciones y situaciones escritas y propuestas en el guion.

Más allá de los diálogos, el sonido de las películas abarca un gran espectro que pasa incluso por lo que no se percibe como sonido en el sentido estricto de la expresión. Debo aclarar que, desde mi posición, considero el espacio en donde se desarrolla la acción, como un personaje más, con todas las características de cualquier otro personaje que incida en la narrativa, el lugar tiene su propia voz y sonoridad, por esto, la elección de los lugares de filmación y su entorno son detalles que, a pesar de tener sin cuidado a gran parte del equipo, son muy importantes para que el sonidista no llegue a un set en el que se las deba arreglar para que funcione, muchas veces sin la posibilidad de hacer una al menos mínima adecuación.

También la idea, basada en el desarrollo de la tecnología, esa que indica que “todo se puede arreglar en la posproducción”, ciertamente contribuye a que se de una falta de rigor en el rodaje, que genera vacíos en el sonido, incluso, vacíos narrativos que pasan a ser ocupados con “parches”, cubrimientos no previstos que van desde las voces en *off*, hasta músicas y sonidos incidentales en muchas ocasiones con buen resultado, pero, en otras oportunidades, sirven solamente como maquillaje. Estas situaciones se vienen repitiendo en la actualidad, con el auge de



Foto fija de **Rodrigo D. No futuro** (Víctor Gaviria, 1990) Foto: Guillermo Melo

películas de rápida elaboración, producto de la demanda de contenidos desde las distintas plataformas, especialmente de géneros como la comedia y las “narco-novelas”, convertidas luego en series y películas que, con base en la idea del veloz consumo y poca reflexión, se convierten en un muy buen negocio. Afortunadamente, nuestra cinematografía también cuenta con expresiones en las que la observación, la escucha y la reflexión acerca de estos fenómenos particulares de nuestra construcción de país están artísticamente representados, no solamente en la ficción, sino también y cada día con más fuerza, en lo documental.

Desde siempre, en Colombia, han existido fronteras internas dadas, principalmente, por la geografía, que lograron “aislar” las regiones, con lo que cada una de estas desarrolló

identidades sobre sus condiciones y características propias. Las tradiciones, el nivel de desarrollo social, las condiciones naturales como el clima, la vegetación y la fauna circundante; las colonizaciones y la ruptura de las fronteras trajeron influencias que formaron un tejido sonoro regional que difiere, con matices específicos en cada una de ellas. La globalización, el desarrollo de las comunicaciones y las concentraciones urbanas añaden los ingredientes para un tejido que, desde lo regional, se consolida y da cuerpo al complejo panorama de la sonoridad colombiana.

La posición del oído humano que capta, detecta las vibraciones externas a nuestro cuerpo, justo al lado de una serie de canales o sistema vestibular, es el que determina nuestra posición espacial y percibe nuestro



Foto de rodaje **The light at the edge of the world** (National Geographic, 2008). Archivo: Yesid Vásquez.

movimiento corporal, ubicados juntos en un sistema acuoso en la parte más dura y protegida del cráneo, nos podría explicar la estrecha relación entre sonido y movimiento, reflejado esto en la, también, estrecha relación que existe entre la música y la danza. Toco esta relación atribuyendo a Colombia la característica de país musical. O por lo menos de país sonoro, incluso podríamos decir, ruidoso, que me atrevo a describir de la siguiente manera.

En el camino de la grabación de sonido directo en Colombia durante los últimos 20

años, he tenido la oportunidad de grabar en casi todos los departamentos de Colombia (con excepción del Caquetá y Guainía), trasegar en el que he podido conocer las expresiones, las manifestaciones sonoras de cada lugar. Así como los lugares se pueden describir por su colorimetría, también es posible pintarlos a través de sus sonidos; de este modo, he podido notar que hay características que nos juntan como país. Desde el cargo que he ejercido como sonidista de, al menos, 45 largometrajes de ficción, otros tantos documentales y con la experiencia como tallerista del



Con o sin luz se estudia en esta **Escuela Radiofónica**. Archivo ACPO- Radio Sutatenza, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.

programa INI, *Imaginando nuestra imagen*, con el que he visitado diversas regiones de Colombia, he podido notar, enfrentar y, en muchas ocasiones, grabar muestras tanto de la diversidad, como de las identidades que nos unen.

Los rasgos característicos de un país como Colombia pasan por la tradición comunicativa. En muchas regiones con acervo ancestral, la tradición oral trajo consigo la conservación de costumbres, dando a cada una su lugar especial en la geografía sonora nacional, dependiendo esto de las antes mencionadas fronteras que, lentamente, permitieron que se permearan influencias que fueron modificando, poco a poco, a veces para bien, otras para mal, los rasgos propios de cada región.

Una situación que merece un lugar especial, en este momento, es la radiodifusión y su importancia ¿Cómo hablar de las sonoridades nacionales sin mencionar la radio?

Un hecho fundamental de la radio es que nos logró unir en torno al aparato que nos

conectaba con el resto de país, a través del receptor y, desde los años 40 del siglo pasado, la radio sigue siendo un factor representativo en el desarrollo de las comunicaciones en Colombia, usado de muchas maneras, como elemento educativo, formativo, de disuasión y por supuesto de manipulación.

Con el pasar de los años la radiodifusión se popularizó existiendo cientos de emisoras locales, sin contar las muchas radios comunitarias y estudiantiles, debemos mencionar el caso especial de Radio Sutatenza, emitida desde el municipio de Boyacá que lleva el mismo nombre, logró llegar y generar identificación con el que hasta ese momento era el mayor conglomerado poblacional de Colombia, el campesinado. Con un lenguaje sencillo y promoviendo las actividades agrícolas, Radio Sutatenza alfabetizó por medio de ondas electromagnéticas gran parte de la ruralidad nacional desde 1950. Más adelante las transmisiones de eventos deportivos como

► 5 • Hablamos de enmascaramiento cuando un sonido impide la percepción de otro sonido, es decir, lo enmascara.

► 6 • Documental televisivo dirigido por Gloria Triana que registra la memoria cultural de Colombia y sus regiones a través de fiestas, tradiciones y costumbres. Este material fue restaurado gracias a la Beca de Gestión de Archivos y Centro de Documentación del Ministerio de Cultura (2015).

la *Vuelta a Colombia* en bicicleta, dieron una unidad nacional y un interés en lo común que no había tenido la oportunidad de darse. El país se comunicaba a través de la radio, los mensajes institucionales y las noticias se daban a conocer por este medio, que gozaba de un prestigio y alcance que hasta ahora ningún medio ha logrado.

La banda sonora del entorno social, en el que crecí y me eduqué, está íntimamente ligada a la existencia de la radio. Este rasgo de nacionalidad se ve reflejado en muchas películas, en las que la información es obtenida de la radio, primordial en el desarrollo de la narrativa y del desarrollo de la acción. La nación se enteró de muchos de los sucesos más importantes a través de ella, y en las películas, la radio se convirtió en un personaje no solo con la voz salida del aparato receptor (en ocasiones como solución narrativa), sino con presencia física.

Pero no en todas las ocasiones la presencia de la radio sumó al quehacer del cine.

En el rodaje de una de las películas más representativas de los últimos años en Colombia, **Los colores de la montaña** (Carlos César Arbeláez, 2009), uno de los más difíciles problemas a enfrentar, consistía, casi a diario, en encontrar la fuente sonora en una casa o en el lugar de trabajo de un campesino en alguna de las montañas circundantes,

de un aparato receptor de radio que se oía a varios kilómetros y se trasladaba hasta el set, a través del silencioso espacio rural en el que se rodó esa película. Todas estas señales no deseadas reñían con la suave voz de los niños que interpretan los personajes. Técnicamente y usando el principio de enmascaramiento⁵, característica que se potencia con la correcta utilización de micrófonos ocultos para tal fin, se rescata limpia la voz de los niños para quienes el uso de estos sistemas ocultos pasó de ser una novedad, en un comienzo, a ser una molestia con el pasar de las semanas de rodaje, cuando la continuidad sonora de la película, el entorno y sus diálogos ya estaba propuesta y debía ser respetada.

Aunque la ficción ha hecho un valioso aporte a la formación de país, es el documental el que ha escudriñado en los rincones de Colombia la identidad regional. Desde los tiempos de la serie **Yurupari**⁶ (Gloria Triana, 1983-1986), el documental se convirtió en ese álbum de fotografías y sonidos representativo de nuestra memoria audiovisual, que si de algo sufre es justamente de poca memoria, hecho comprobable en una constante repetición de errores.

La diversidad colombiana tiene la capacidad de proveer gran cantidad de referentes sonoros que logran permear a los autores cinematográficos (probablemente desde antes de saber que lo serían), directores, directores

de fotografía, sonidistas, músicos, directores de arte y montajistas, que hacen parte de un entorno que, de una u otra forma, se hará presente en sus realizaciones.

La idea de sonoridad pasa directamente por la de ritmo como parte de su composición natural, como expresión de temporalidad. Esta rítmica se ve reflejada en el comportamiento de los eventos cinematográficos regionales, que en ocasiones se expresa directamente, y en otras, está implícita, ya sea en la narrativa, en la construcción de los personajes o en la relaciones de estos entre sí y con su entorno, pero sobretodo en la cadencia narrativa, bien sea por la necesidad de señales sonoras constantes o por la búsqueda o inclusión de “silencios”. Probablemente, sea esa firma del autor, que conocemos como ritmo cinematográfico o narrativo, uno de los lugares en los que se puede notar la presencia y la influencia de una sonoridad rítmica especial, salida de lo local.

Desde mi recorrido como sonidista, existen varios ejemplos que merecen la pena ser contados, los documentales no tienen la difusión de la ficción y sea la ocasión para destacar ciertos rasgos sobresalientes de algunos en los que he tenido la oportunidad de participar.

El documental **Cumbal, caminos de hielo y azufre** (Handrey Correa, 2005), nos muestra el modo de vivir y las expectativas



Fotografía de **Los colores de la montaña** (Carlos Arbeláez, 2010). Archivo Yesid Vásquez.

de una de las últimas familias indígenas que vive en la ladera del volcán Cumbal, y cómo esta familia se relaciona con su entorno. Con muy pocas intervenciones de la voz humana, este documental logra que experimentemos la sensación sonora de uno de los más bellos parajes del departamento de Nariño, y de la interacción de esta familia con lo urbano pues



Foto de rodaje **The light at the edge of the world** (National Geographic, 2008). Archivo: Yesid Vásquez.

deben ir al pueblo a vender el hielo (usado para los tradicionales helados de Paila) y el azufre, que bajan del volcán. Este proceso muestra el contraste sonoro que va del absoluto silencio de la montaña, o más bien de su sonido silencioso, hasta el modo fiesta que, en ciertas épocas del año, se da en esta región del país, y que genera verdaderos choques en torno a la sonoridad urbana y rural.

En esta misma zona y unos años después, fue rodado un docu-ficción llamado **Aurelio Arturo. El cantor del sur** (Beto Moncayo, 2016), una corta biografía del poeta nariñense Aurelio Arturo, conocido por la expresión “verdes de todos los colores”. Esta frase fue uno de los puntos de partida del director para buscar las sonoridades contenidas en esas palabras y en el resto de su poesía. Para lograrlo nos metimos en los bosques de Yacuanquer, y en oficinas públicas tratando de hallar los sonidos y la musicalidad que conllevan los poemas de Arturo. Describiendo así no solamente al personaje, sino también al entorno en donde se gestó su obra. Probablemente allí estuvo su inspiración.

Para la serie documental **“The light at the edge of the world”** (National Geographic, 2008) exploramos, junto a Wade Davis, una de las culturas más puras del norte de la Amazonía, en el departamento del Vaupés, los Barasano, encontrando sonidos milenarios transmitidos desde hace cientos de años de padres a hijos con el fin de ser preservados. Sus sonidos articulados en lengua Tucano oriental, y el entorno de la selva amazónica, de donde destaco especialmente el sonido del agua, sonido único representado por el rugir de los ríos en sus “cachiveras” y cascadas, así como el musical sonido de la lluvia, en un lugar en donde el ser silencioso en las labores

diarias como la cacería y la pesca, es parte principal de la supervivencia.

El proceso de paz en Colombia, usando el título sonoro de la película colombiana **El silencio de los fusiles** (Natalia Orozco, 2017), permitió acercarse a la realización de una serie documental llamada “Colombia bio”, una suerte de expedición botánica en la que de modo documental se llegó a sitios prácticamente inexplorados, descubriendo un país que estaba velado para la mayoría de los colombianos.

En el capítulo **El peñón** (Oscar Ruiz Navia, 2017), se explora el entorno de un sistema de cuevas y cavernas, aún desconocido por gran parte de los colombianos, logrando encontrar ecosistemas conformados por plantas y animales que cohabitan creando una atmósfera sonora, que varía de acuerdo a la época del año y a la hora del día. Además, allí, llegan diversidad de aves que, día a día, pasan de zonas más bajas en donde se alimentan hasta la zona de las cuevas para pernoctar, en donde los sonidos propios de los guácharos y de los murciélagos se juntan con las suaves corrientes de agua, goteos continuos y caminos de viento logrando una sonoridad única.

Las recientes convocatorias llamadas Relatos Regionales⁷ han permitido llevar al cine un sinnúmero de eventos desconocidos,



Foto de rodaje de Yesid Vásquez en el documental **Cumbal, caminos de hielo y azufre** (Handrey Correa, 2005).

de idiosincrasias diversas que permiten tener una visión de país que, día por día, se amplía.

En la película **Porfía** (Fanny Aparicio, 2018), rodada en zonas de Rozo y Palmira, en el Valle del Cauca, uno de los protagonistas de la historia no se ve, aunque forma parte preponderante en la narración, es el pájaro Tin Tin, también conocido como Pájaro de mal agujero, que produce un sonido que acompaña a la protagonista de este *western* modernista, en su proceso de paso, de transformación a otro estado. La presencia del pájaro Tin Tin y lo que su sonido pronostica, hace parte de una tradición popular que se hace explícita en esta película en la que también están mezclados sonidos electrónicos, aviones producto de la cercanía a un aeropuerto, rezos de brujería y sonidos industriales, planteando una lucha de

► 7 • Convocatoria para realización de cortometrajes: Relatos Regionales. Estímulo del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico- FDC, que busca dinamizar la producción cinematográfica en departamentos y distritos con consejos Departamentales y Distritales de cinematografía.



Fotograma y foto de rodaje **Colombia Bio. El peñón** (Oscar Ruíz Navia, 2017). Archivo: Yesid Vásquez.

► 8 • Molusco bivalvo que crece en los manglares, dentro de una concha.

sonidos entre propios y adquiridos por la modernidad que da un carácter especial al cortometraje.

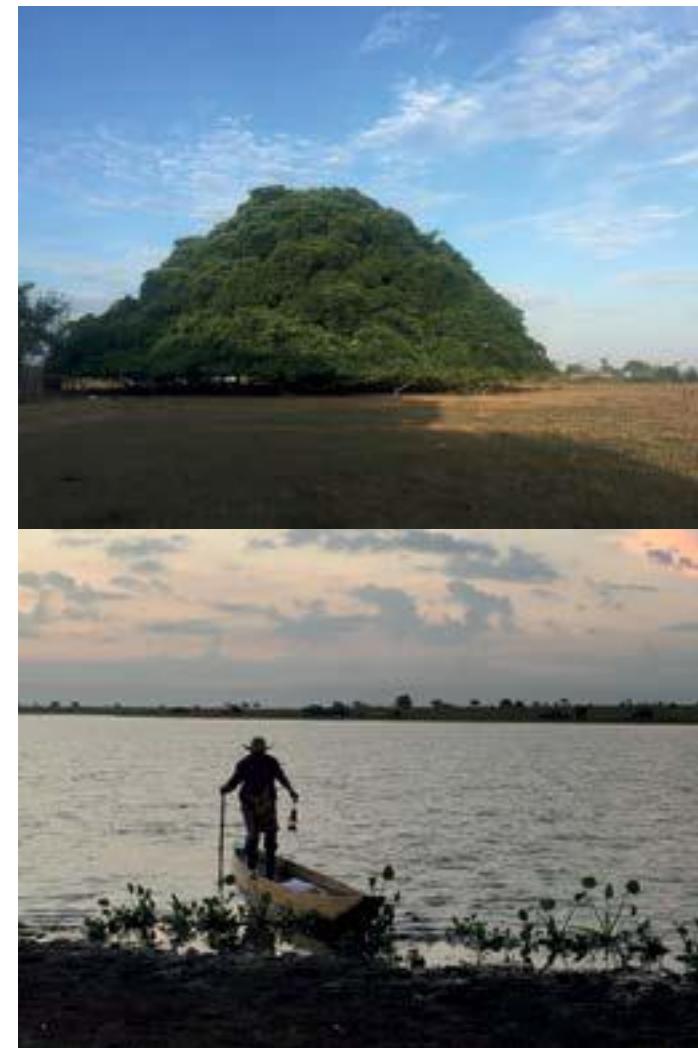
Tres de las películas que representan a Colombia en el festival de Sundance 2019, en las que tuve la fortuna de participar desde el sonido directo, representan sonoridades nacionales particulares. El cortometraje de ficción **Bajo la sombra del guacará** (Greg Méndez, 2018), expresa a través de los tradicionales cantos de vaquería, propios de la región de la Mojana en los límites entre los departamentos de Córdoba y Sucre, cómo una situación de violencia se vive y se transmite por medio de la tradición oral, en medio de los

silenciosos parajes de la ciénaga de la Mojana y el lecho del río san Jorge, en donde las distancias y labores específicas de la región, como la vaquería y los cultivos extensivos, generaron un modo de comunicación que se niega a desaparecer en medio de los avances tecnológicos de las comunicaciones.

También en Sundance 2019, en la sección cortometraje documental, participa **Dulce** (Ángelo Faccini y Guille Isa, 2018), el cual nos muestra un escenario en el que se juntan el río y el mar, en un lugar endémico, los manglares. Allí, un grupo de mujeres beneficia la piangüa⁸ por lo que deben desplazarse desde el caserío en donde habitan, hasta la cercana zona de

manglares en donde se obtiene el molusco. En este proceso, deben esperar a los movimientos diarios de la marea, transportarse en canoas o lanchas con el constante peligro de hundimiento. Los sonidos del agua y de la fauna marina, acuática y aérea, son la barrera y la vida costera que, permanentemente, da aviso de la situación con base en la que se toma la decisión de zarpar o no. De tener sustento o no.

En la sección largometraje documental está **Lapü** (Juan Pablo Polanco y César Jaimes, 2019), que cuenta la historia, la sensación del segundo entierro Wayuu, en medio del desierto de la Guajira y de una compleja composición social. La escasa vegetación y agua genera unas condiciones especiales de vida, en la que los sueños tienen tanta o mayor importancia que la vigilia. Allí, los sonidos se mezclan, se funden entre los dos estados de manera que deben ser interpretados y cada elemento percibido tiene que ver con el devenir del portador de los sueños sonoros. Los cactus movidos por el fuerte viento cuyas púas están constantemente se rozan entre sí, los sonidos de chivos y aves, la casi inexistente lluvia y los truenos forman parte del entorno, en el que Doris, la que en sueños fue elegida, debe desenterrar a su prima, muerta violentamente por un fenómeno natural, limpiar sus restos, hacer la vigilia y



Fotografía de rodaje de **La sombra del Guacará** (Greg Méndez, 2018). Archivo: Yesid Vásquez.



Foto de rodaje **Dulce** (Angello Faccini, Guille Isa, 2018). Archivo: Yesid Vásquez

► **9** • Poesías o cantos mediante los que la etnia Wayúu, transmite la tradición y la historia de su pueblo.

► **10** • Bebida destilada de caña.

volverlos a enterrar al día siguiente, todo en medio de una ceremonia multitudinaria que incluye los jaiechis⁹.

Durante la vigilia, los restos son visitados por las mujeres de la familia que acompañan, con llantos y quejas (que más bien parecen un canon), dando una sensación sobrenatural a la noche. La historia que cuenta el documental, nos permite conocer la actuación de la Piache, una curandera que por medio de sus “poderes” puede librar de la enfermedad o los peligros a quien acude a solicitar su ayuda. La

Piache en su accionar, bebiendo y escupiendo chirrinche¹⁰, fumando tabaco y por medio de rezos milenarios, crea una atmósfera sonora particular que termina de dar el carácter ritual al suceso.

Conclusiones

Cada día y con mayor afluencia, vemos escuelas de cine de todos los niveles recibiendo a un gran número de estudiantes que tienen la intención de prepararse en el quehacer cinematográfico con diversas inclinaciones. Además de un oficio, estos futuros profesionales buscan encontrar, afinar y confirmar en los distintos roles y perfiles que ofrece la industria, las herramientas que les den la posibilidad de ser capaces de reflexionar sobre el arte cinematográfico y de abrir sus ojos y sus oídos a distintas y evolutivas maneras de expresarse.

Así, el sonido en estas expresiones cinematográficas nacionales forma una diégesis o una multidiégesis colombiana que por fin, a pesar de la continua comercialización de los productos artísticos y de la notable permeabilidad de nuestras culturas, logra asumir un lugar dentro de las expresiones artísticas, haciendo que podamos hablar de una sonoridad colombiana, que mas allá de lo técnico, nos reúne en un mismo camino, pero con múltiples senderos que se bifurcan.

El sonido y la sonoridad colombiana, música incluida, están aún por hallarse. En la búsqueda de ellos hay algunos caminos trazados, pero la gran mayoría de expresiones, de manifestaciones y de eventos sonoros están aún cubiertos por velos que están por ser retirados en aras de que estos se hagan visibles, o más bien deberíamos decir, audibles para que puedan conocerse y conservarse. Ese es el trabajo que está por realizarse, el trabajo al que nos enfrentamos.

Estas experiencias, que incluyen rezos, músicas, fenómenos naturales, procesos vitales, voces, acentos y representaciones; permiten que se logre explorar una serie de eventos y situaciones que son solo una pequeña muestra de las infinitas expresiones sonoras y dramáticas. Por medio de su impresión en el arte cinematográfico, las películas aquí referenciadas nos permiten oír las muchas formas como la tradición se mantiene viva y responde, juntándose con las influencias que nacen día a día, por la creatividad y talentos heredados o aprendidos, enriqueciendo un lenguaje sonoro y cinematográfico propio. ■



Afiche de **Dulce** (Angello Faccini, Guille Isa, 2018).

Filmografía

Acevedo, César. **La tierra y la sombra.**

Colombia, Francia, Holanda, Chile y Brasil: Burning Blue, Ciné-Sud Promotion, Preta Porê Filmes y Topkapi Films, 2015, 97 min.

Aljure, Felipe. **La gente de la universal.**

Colombia, España: Foto Club 76, IMS (Colombia), Igeldo Zine Produksioak, Televisión Española, Eukal Media S.A. (España), Channel4 (Inglaterra), Tehaplinhe Fi (Bulgaria), 1993, 126 min.

Aparicio, Fanny. **Porfía.** Colombia: Linithd.A, 2018.

Arbeláez, Carlos. **Los colores de la montaña.** Colombia y Panamá: El Bus Producciones, Jaguar Films, 2010, 90 min.

Bottia, Luis Fernando. **La boda del acordeonista.** Colombia: FOCINE y Grupo Cine Taller, 1988, 84 min.

Cabrera, Sergio. **La estrategia del caracol.** Colombia, Italia y Francia: Caracol Televisión. Compañía de Fomento Cine-

matográfico, Crear TV, Producciones Fotograma, Emme, CPA, Ministère de la Culture et de la Francophonie y Ministère des Affaires étrangères et du Développement International, 1993, 116 min.

Correa, Handrey. Cumbal. **Caminos de Hielo y Azufre.** Colombia: Lulo Films, 2005, 52 min.

Duplat, Carlos. **Amar y vivir.** Colombia: Colombiana de Televisión, RTI Televisión, Cine Colombia, 1989, 90 min.

Echeverri, Jorge. **Terminal.** Colombia: Jorge Echeverri, Dirección Nacional de Cinematografía, 2002, 88 min.

Gaona, Iván D. **Pariente.** Colombia: La Banda del Carro Rojo Producciones, 2015, 115 min.

Gaviria, Víctor. **Rodrigo D:** No futuro. Colombia: Compañía de Fomento Cinematográfico, FOCINE; Fotoclub-76 y Producciones Tiempos Modernos Ltda, 1990, 93 min.

Guerra, Ciro. **El abrazo de la serpiente.** Colombia, Venezuela y Argentina: Buffalo films, Buffalo Producciones, Caracol Televisión, CNAC, Ciudad

Lunar Producciones, Dago Garcia Producciones, Humbert Bals Fund, INCAA, MC Producciones y Programa Ibermedia, 2015, 125 min.

Lolli, Franco. **Gente de bien.** Colombia y Francia: Evidencia Films, Geko Films, 2015, 86 min.

Mora, Laura. **Matar a Jesús.** Colombia: 64A Films, 2017, 95 min.

Mayolo, Carlos. **La mansión de Araucaima.** Colombia: FOCINE, Producciones Rodaje Ltd, 1986, 85 min.

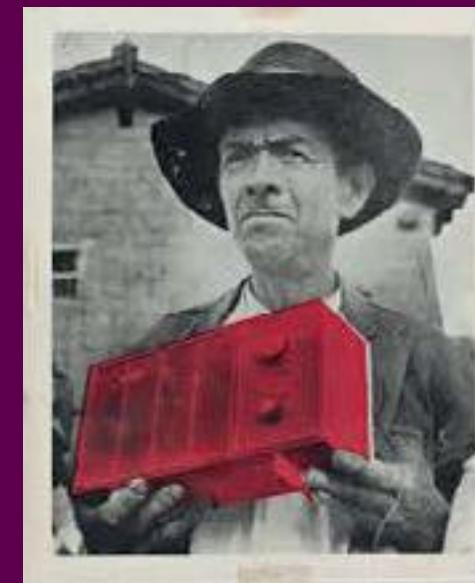
Méndez, Greg. **Bajo la sombra del Guacarí.** Colombia: Andrea Méndez y Guateque Cine, 2019, 15 min.

Moncayo, Alberto. **Aurelio Arturo.** El cantor del sur. Colombia: Alberto Moncayo - Mezzafilm, 2007, 24 min.

Norden, Francisco. **Cóndores no entie-rran todos los días.** Colombia: Procino, 1984, 90 min.

Orozco, Natalia. **El silencio de los fusiles.** Colombia, Francia y Cuba: Alegría Productions, Arte Televisión, Pulso Mundo Films y RCN Televisión, 2017, 120 min.

Polanco, Juan P. Y Jaimes, César A. **Lapü.** Colombia: Los Niños Films, 2019, 75 min.



▣ Oyente campesino de Radio Sutatenza con radio transistorizado Toshiba. Archivo ACPO. Radio Sutatenza, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.



La rasqa en el cine de mis compadres

Comentarios sobre mis participaciones en el cine de Rubén Mendoza y en el de Iván Gaona

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 29-2019 NUEVA ÉPOCA

La rasqa en el cine de mis compadres: Comentarios sobre mis participaciones en el cine de Rubén Mendoza y en el de Iván Gaona.

The Rasqa on the Films of my Pals: Comments About my Participation in the Cinema of Rubén Mendoza and Iván Gaona.

Por Edson Velandia

Palabras clave: grasa, trombón, peliculeros, echar humo, Rubén, Iván, Blas, villancicos, aguinaldos, pandereta y huevo.

Resumen: El lector encontrará aquí comentarios, chismes, especulaciones oficiales, reseñas de videos caseros, breves recuerdos eróticos del compositor y sus directores, omisión de detalles cursis, una oda a la composición sin pepas, bullying a la academia, una proclama de muerte a los reinados, tinto frío, olor a porro entre líneas, odio a los estandartes, amor a los ñeros, menciones especiales a maestros nacionales e internacionales, anécdotas ajenas, paseos en helicóptero, gambetas, monumentos de plastilina y oraciones sin verbo.

Keywords: fat, trombone, daydreamers, to smoke, Rubén, Iván, Blas, Christmas carols, Christmas presents, tambourine and egg.

Abstract: Readers will find here commentaries, gossips, official speculations, home videos reviews, brief and erotic memories of the composer and his directors, omission of corny details, an ode to composing with no pills, bullying to the academy, a death claim to the beauty contests, cold coffee, the smell of a joint between lines, hatred to flags, love for the homeless, special mentions to national and international masters, others' anecdotes, helicopter rides, dribbling, playdough monuments and sentences without verbs.

► **1 • La niña de la mochila azul** (Pedro Galindo, México, 1979).

► **2 • La ley del monte** (Alberto Mariscal, México, 1976).

► **3 • El niño y el papa** (Rodrigo Castaño, Colombia y México, 1987).

1. La lata y el trombón

Las películas no necesitan música. Otra vuelta es el sonido. El sonido en una película siempre será una música así no tenga orquestas -incluso en las películas mudas-, porque el silencio también aturde.

Pero si se trata de lo que se necesita y no, toca ir a la estructura; ¿qué necesita el cine para ser cine?: ¿actores y actrices?, ¿músicos y músicas?

El cine puede prescindir de tales. Cosa distinta es el teatro, que sí vive del actor. Y los villancicos, que no se pueden hacer sin música. Pero ni el actor ni la música son hueso del cine, es más bien la necesidad de un creador la que los requiere para hacer su obra. Y no es para el hueso, sino pa' la grasa.

Unos amigos míos que hacen cine, Rubén Mendoza e Iván Gaona, la mayoría de las veces, me han pedido que yo haga música para sus películas y hemos puesto ahí lo que nos ha sonado. Mi experiencia ha sido a lo loco, yo no le hecho la música a ninguna película como un encargo, siempre ha sido en complicidad con Mendoza y con Gaona, respectivamente, y con otros pelicularos. O sea, ellos han necesitado música y yo a veces he sido el que les hace la vuelta. Y la vaina ha sido “hagamos en Mi y pongamos aquí”, “pille esta canción pa' que estudie”, “bacano estallar en esta escena

densa y en esta otra más densa cogerla suave” y probar a ver si da. Por supuesto, no sin antes discutir con tinto. A veces parece que nada pega y hay que echar más tinto. No siempre sabemos con seguridad por dónde equivocarnos. De todas maneras, esos señores tienen la película muy clara en la mente y tampoco es que sea a lo bartolo. Yo he tenido suerte de que ellos sepan mucho de música y sabor, tienen referencias muy claras y no van a poner cualquier cosa que uno les atraviese. Pero la tarea es mutua, yo también definiendo lo que se me ocurre, porque no es que me la gane haciendo caso. Pero el que dirige, dirige. Y hay que hacer más películas.

A mí me ha tocado hacer música para cine como si estuviera descubriendo el agua tibia. No me ha tocado trabajar a partir de los manuales de composición para cine, si es que los venden. He visto cine desde chiquito (La mochila azul¹, La ley del monte², El niño y el papa³) y he leído cosas del asunto, pero no precisamente sobre bandas sonoras, sino comentarios sobre las películas o entrevistas cortas, o guiones largos, pero nunca me han regalado un método.

La necesidad de poner o no poner música en el cine yo no la sabría identificar como quien sabe mucho. Yo lo único que he visto es que hay gente que hace películas y se las imaginan con música o sin eso. No sé si hay cineastas que no lo hacen así. Creo que todo

director hubiera querido ser cantante, pero yo he visto películas sin música y quedan mejor. Así como quedan mejor sin parlamentos “poéticos”. Tengo para mí que las mejores películas de hoy son los videos de celular que suben a Facebook, sin música original y sin literatura. Son trozos de “cine” que lo pueden agarrar a uno y torcerlo. Y no están pensados pa' Cinecolombia (CineColumbia), los hace gente a la que no les interesan los laureles (Osos). En esos videos a veces el sonido es el que pone el viaje. Como el video de los manes en moto que caen muertos cuando suenan unos disparos, pero luego en el mismo plano secuencia se revela la trampa: no son disparos, son otros maricas pegándole al piso con una lata. Y lo he visto en varias versiones y los remakes también son buenos. Ahí el que queda en ridículo es uno, que cae en el viejotruco de la lata. Están también los chinos en bicicleta que vienen a lo lejos en una bajada y suenan como si tuvieran un motor en la llanta y uno se desubica porque una cicla no suena así. Pero cuando pasan a toda frente al celular se puede ver al pato en la silla tocando un trombón como si fuera una moto. Y así se lo gozan a uno ese par de lampiños vestidos de gala como si fueran pa' unos quince, cagándose de risa en la cara de los vagos del internet y le regalan al mundo un número de circo puro. A pesar de que hemos



▣ Rubén Mendoza, Edson Velandia y El cucho. **Memorias del Calavero** (Rubén Mendoza, 2014). Fotografía: Vanessa Malta.

crecido viendo Rambo, todavía pasa que un par de niños lo engañan a uno en un segundo.

Parece simple, pero así es el humor de Keaton y Chaplin y esa gente que hace esos videos de Facebook muy seguramente no ha visto a esos artistas más que en afiches. O sea, andan descubriendo el agua tibia y todos caemos. No se están preguntando nada de la academicitis, pero ya saben engañar al ojo. Y lo devuelven a uno a la indefensión de los espectadores de las primeras secuencias de los Lumière, que eran mudas porque el ruido del proyector era suficiente.



2. Concierto para producir

Con los directores nos hemos propuesto cosas que de entrada son excitantes, como imitar las baladas españolas de los 80's, rosando incluso la parodia y, sin embargo, lograr que cace bien con el drama, como queríamos hacer en **Pariente** (Iván Gaona, Colombia, 2016) con Iván. O imaginarnos cómo compondría Bach si fuera pastuso, como me lo propuso Rubén en **El valle sin sombras** (Rubén Mendoza, Colombia, 2015). Ahí hay una relación de complicidad con los directores, es un estilo muy pandillero. Nos andamos metiendo en líos y estamos dispuestos al fracaso.

Yo prefiero que la relación con el director sea esa, que haya vértigo y que sea irresponsable. Es así como he conocido este trabajo y no me imagino que sea tan apasionante componer y producir con todas las garantías.

No estoy seguro de que el resultado haya sido el ideal en ninguno de los dos casos, ni en **Pariente** ni en **El valle sin sombras** ni en cualquiera otra de las otras películas en que trabajé con cada uno de ellos; a veces vuelvo a verlas y hay cosas que me dan pena en la música, pero lo que es innegable es que el proceso fue de puro erotismo sonoro. Lo nuestro ha sido un verdadero laboratorio en el que por momentos pusimos las máquinas a echar humo. A mí me place mucho ese plan

con Iván y con Rubén. A veces siento que ellos ven las películas como si fueran ensayos, a veces no parecen tan casados con nada. Y eso es muy provocador, porque de igual manera siento yo la composición, un viaje en el que las cosas pueden tomar otro rumbo en cualquier momento. Así como el que quería crear un remedio y le salió un líquido para aflojar tuercas. Bien dicen que "las películas se hacen en el montaje", lo demás es materia prima. De manera que todo lo que uno planea se puede torcer al punto que sea otra cosa en últimas. Sé que hay directores legendarios que después de conseguir la financiación para sus películas tiraban el guion a la caneca y rodaban creando, o creaban rodando.

Yo no he visto que haya una sola manera de hacer las cosas. El hecho de saber que Chaplin, Keaton, Buñuel, Gaviria y otros mil, no estudiaron cine en una escuela, me hace confiar en que un mundo mejor es posible. Dicen que con Chaplin era agotador hacer decenas de tomas de una escena que no estaba escrita hasta que, finalmente, él lograba estructurar su "número". Solía crear, ahí en el set, gastando cinta; el guion sería apenas un boceto. Era muy costoso rodar así, pero ese era su método y tenía billete. Keaton no tenía tanto, pero no era menos demente; su vida siempre estaba en el filo, lo que fuera que hiciera había que lograrlo en una toma, tenía que saber lo que quería, no podía inventar



□ Fotograma **El valle sin sombras** (Rubén Mendoza, 2015). Foto: Santiago Mendoza.

todo en la escena. Pero si todo salía mal, de todas maneras tocaba pagar caro ese muerto. Y Gaviria, ese genio hace las películas con las tripas, su arte es de vida o muerte, hace que el dolor, la marginalidad y la violencia se representen a sí mismas y las convierte en un poema tan crudo que se parece a la realidad y claro que sus rodajes son caóticos, porque está creando en vivo y jugando con fuego, no está haciendo comerciales de mantequilla ni películas paisajistas. Qué privilegio para quienes han sido cómplices de esos señores, haber estado ahí cuando le sacaban agua a las piedras.

Yo compuse con más emoción y convicción la secuencia inicial de **El valle sin**

sombras sabiendo que la filmaría el mismo Rubén colgado de un helicóptero sobre el volcán nevado del Ruiz. Una secuencia eterna que muestra el enorme cráter de ese volcán que un día se tragó a Armero. En seguida el documental se ocupa de demostrar que ese enorme monstruo es sagrado y no es el verdadero causante de la tragedia (otra crónica de una negligencia política sistemática). La secuencia aérea honra al volcán. Yo compuse anhelando ser el que iba colgado de la nave, pero tenía que conformarme con ser el Bach de Pasto.

Me ha pasado tanto con Rubén como con Gaona, que escribo pensando en lo que ellos sufren (despechos, fiebres) y en cómo eso se parece a lo que sufro yo (culillo, fobia) y no solo en lo que uno supone que la película pide, como si acaso fuera algo aparte. Así he escrito cosas inspiradas en los señores, en sus historias personales que a veces intuyo y a veces me entero por chismes. De cierta manera creo que cada obra de un artista es autobiográfica y de eso me agarro. Cuando escribí *La circunstancia*, la canción principal de **Pariente**, Gaona la aprobó de inmediato apenas la oyó través de una nota de Wasap que le envié recién la compuse. Sabíamos que teníamos la que era, porque los dos somos muy camperos. El de la canción es un sonido que pertenece a nuestras memorias salvajes, nos toca las fibras, esa canción es un retrato de la guerra eterna de este país. Él y yo sabíamos

que esa pieza no era solo para la película, porque no andábamos en un mero ejercicio de hacer cosas bonitas, sino que sabíamos que estábamos metiendo el dedo en la llaga de la historia misma de la barbarie que ha gobernado a Colombia. De esa manera surgió también la canción *Calavero* para la película **La Sociedad del semáforo** (Rubén Mendoza, Colombia, 2010). Es una canción que se refiere a un momento muy particular de la vida de Rubén, yo pensaba que la secuencia para la que fue escrita, que es la correría del personaje *Raúl* con el cadáver de su parcerero *El Cucho* desde Bogotá hasta Villa de Leyva, era a la vez una metáfora de una tristeza de Mendoza y vi eso como una procesión suya en la que yo era el serenatero. Yo no sé si esa manera cursi de trabajar sea acertada a los ojos de los “expertos” en cine. Pero así lo hicimos. Y como los niños del video web del trombón y la bicicleta, eso era todo.

3. Música para adelgazar

Ya había hecho la música de varios cortos y un largometraje la primera vez que escuché nombrar eso de “música diegética”. No sabía de lo que me estaban hablando, me sonaba a “música saludable”. Luego lo entendí en el contexto. Tengo muchas ideas de lo que significan la música diegética y la extradiegética. No las he podido probar todas.



■ Fotograma de **Pariente**. (Iván Gaona, 2015). Foto: Hector Álvarez. La Banda del Carro Rojo Producciones.

Como a mí me gusta pensar las películas sin música, me imagino más bien en cómo deberían sonar las cosas en una película. No hablo del Foley, hablo de todo el sonido, incluido lo que hacemos con instrumentos musicales. En ese sentido pienso que todo es diegético. Hasta el suspenso de **Tiburón** (Steven Spielberg, Estados Unidos, 1975) me parece que es el ruido de las entrañas del animal cuando se acerca a su presa. Eso no es lo que pensaban los productores de la película, ellos solo querían asustar al público con música peliculara. Pero eso es tan obvio que ya nadie se asusta.

Si ponemos una canción de manera extradiegética en una secuencia, pienso que esa canción sale de la cabeza de alguno de

los personajes, que eso es lo que le suena en la mente, o que, en una escena violenta, por ejemplo, el paisaje grita como un coro de cerdos en un matadero.

Creo que lo bueno del cine es que a la final todo es mentira y me gusta por eso lo paradójico, lo ambiguo y lo absurdo que puede llegar a ser, si el músico colabora.

4. La ropa canta

Blas Atehortúa decía alguna vez: “No esperen que le ponga un blues a una toma del cañón del Chicamocha”. Con eso quería explicar cómo la música es una referencia del paisaje y por ello aumenta la sensación de contexto en el documental. Aun así, no

siempre es obvio que un paisaje andino no deba sonar a blues. Tenemos que ver de qué trata la película. Tal vez pueda ser la historia de un guitarrista descontextualizado.

De las excepciones también habla el maestro.

En relación a la caracterización, antes que pensar en personajes prefiero pensar en el vestuario. Si la pinta del personaje está muy puesta, muy como recién comprada para la filmación, no habrá música que pegue. Los actores en el cine de ficción no deberían ser unos entes que representan a otros, como sucede en el teatro (a pesar de que el cine generalmente es mero teatro filmado, como decía Bresson; y en el teatro también son tristes los vestuarios límpidos). Yo más bien veo seres indefensos ante el acoso de la cámara, veo íconos de comportamientos sociales. Entonces intento identificar más bien qué comportamiento social o cultural es ese que ellos están condensando en su incomodidad y a eso es a lo que le pienso un sonido.

Antes que un arte de actores y escenarios, entiendo el cine como una exposición de fotos, como un símbolo de una cosa cultural que está en la mente del autor. Es él quien crea ese universo paralelo. O sea, esos discursos o esos objetos son su obra y la música, es el ruido que hacen (menos charla y más canción).

7. La maqueta

La primera vez que Iván Gaona y yo escuchamos completas las maquetas de la música para su ópera prima **Pariente**, reconocimos que ese sonido malo tenía lo suyo. Las canciones estaban grabadas solo con dos guitarras, pandereta y huevo. No tenían ni bajo, ni batería, ni coros y violines, como son las baladas viejas. Esos elementos característicos yo los quería incluir cuando pasáramos de las maquetas a las versiones “definitivas”, que íbamos a grabar en un estudio de verdad. Reunidos en mi cuarto, en el segundo piso de mi casa, de manera muy burda disparábamos las maquetas sobre las escenas y veíamos que le quedaban justas. Yo apenas lo comenté, pero mi sorpresa grande vino cuando el propio Iván tomó la decisión de no hacer más. Fueron las maquetas las que musicalizaron finalmente la película. Esas grabaciones tenían un imperfecto que le quedaba bien a esos vestuarios sudados. La producción no tenía esa pulcritud del estudio de grabación ni la “perfección” de la grabación digital, pues la torpeza normal de la producción de esas maquetas, ese ruido al fondo, aparentemente ausente y esa frescura natural del boceto a Iván le parecía que se acercaba al color de las grabaciones viejas: hechas en bloque, grabadas en cinta y reproducidas con aguja y acetato. Era el sabor que necesitaba

esta película rodada en Güepsa (Santander) con actores del mismo pueblo, sin experiencia en el cine, eso que llaman “actores naturales” (tal vez para subrayar que los profesionales no actúan naturalmente). La calidad de las maquetas parecía consecuente con el hecho de que en el filme las canciones provienen de unos casets viejos que un chofer de volqueta (Wellington) hace sonar en su pasacintas.

En una segunda etapa le grabamos trombones y redoblante a un par de esas maquetas y tuvimos cuidado de grabarlos mal pa’ no tirarnos las canciones. Así mismo hicimos la grabación de los saxofones y percusiones que suenan en otras escenas que no incluyen las baladas: en un cuarto sin preparación acústica y no le pusimos maquillaje alguno en la mezcla. Esas grabaciones las hicimos en el bar Matik Matik con Benjamín Calais, que le gusta mucho el ruido.

Yo festejo la determinación de Iván de optar por las maquetas. No tuve que trabajar más y de todas maneras la academia colombiana me dio un trofeo. Así estamos. El premio Macondo (nombre literario para un premio cinematográfico, porque tenemos Nobeles pero no tenemos Óscares; al menos no se llama Premio Juan Manuel) es un premio nacional con ceremonia de corbatín, lentejuela y alfombra, que solo afirma que en Colombia estamos muy desubicados.



Fotografía de Blás Atehortúa. En línea.

Por esas maquetas de **Pariente** corroboré que no es la cinta la que le pone esa calidez sobrestimada de las grabaciones predigitales. Esa calidez viene con las condiciones de producción que existían antes de Bill Gates: no había lugar a mucho “todo bien, que yo lo arreglo”. La era digital trae una infinidad de herramientas que si no se usan tampoco se dañan, son invisibles, pero solucionan todo. Pareciera que se hubieran acabado los problemas porque además en YouTube hay tutoriales hasta para hacer tutoriales. ¿Si es digital es nice y si es en cinta es kool? Afortunadamente,

Iván y yo compartimos el gusto por lo rústico esta vez, no hablo del gusto por lo vintage, eso es como el café instantáneo es negro y caliente, pero no es café, no es que parezca sucio, una cosa es ser y otra cosa es la leche deslactosada. Hablo de las artesanías que se hacen sin retoque, de los grillos de alambre, de los aretes de cobre. Me refiero a las grabaciones espontáneas y viscerales, esas que se pueden hacer tanto en cinta como en digital. Porque no es el machete sino el indio.

No es la única vez que me ha pasado que las maquetas quedan en el corte final de una película. En **Tierra en la lengua** (Rubén Mendoza, Colombia, 2014), aunque las tres canciones que compuse las produje con todas las de la ley de Dios y del pop, una de ellas terminó usándose en la versión maqueta, que había sido grabada como un ensayo en la Taskam del León Pardo. La canción da un sabor a leña que le viene bien a los créditos finales que van subiendo mientras el río se lleva el féretro del viejo Silvio.

En otros trabajos que he realizado, sobre todo para televisión regional (regionalista) y para cortometrajes, he grabado en las condiciones con las que hago las maquetas, o sea, en mi cuarto, con micrófonos de bazar e instrumentos de aguinaldos. En esos trabajos audiovisuales, normalmente ficciones en paisajes

verdes donde hay personajes campesinos o de pueblo, las grabaciones con cuerdas sereñateras y percusiones pequeñas saben bien y le dan calor a las películas, permiten dudar si eso que escuchamos es original o es una pieza encontrada, anacrónica y misteriosa.

Pero no quiere decir esto que prefiera siempre la “calidad maqueta”. Por supuesto, estamos hablando de casos en los que, de acuerdo con el realizador o realizadora, optamos por ese sonido. Sucede, como en **El valle sin Sombras**, de Mendoza, que el director me advierte desde el principio: “No seamos tan puercos, esta música sí nos toca grabarla en un estudio”. Y la intención era clara, Rubén ubicaría esa música como ceremonial, una misa andina cantada por las voces de Juanita y Valentina Añez, sobre imágenes del volcán y del valle desolado en el que se convirtió Armero y sin sonido ambiente. El efecto es contundente, la sensación es onírica, al mismo tiempo apacible y tenebrosa, nos coloca en silencio ante la imponencia de la naturaleza: el Nevado del Ruiz y las ruinas de la ciudad enterradas. Al verlas siento en esas escenas mi recuerdo infantil de aquella tragedia, me produce recogimiento y tristeza, es un recuerdo de televisión como en cámara lenta, de niños de lodo llorando y el ruido de los helicópteros sonando al fondo como una metralleta.

5. Que no se oiga o que sea punk

Leí de una directora de cine alguna vez su opinión de que “la mejor música es la que no se oye”. Yo le pregunté en clase (Bucaramanga, 1998) al maestro Blas Atehortúa que opinaba de eso. Él maestro, que musicalizó películas como **Edipo alcalde** (Jorge Alí Triana, Colombia, 1996), **Milagro en Roma** (Lisandro Duque Naranjo, Colombia, 1988) y la serie **Los pecados de Inés de Hinojosa** (Jorge Alí Triana, Colombia, 1988), entre otras, aprobó la idea y añadió: “No se trata de música, sino de sonido”.

Hay dos anécdotas del maestro Atehortúa para ilustrar la cosa.

La primera se escenifica en una clase de música para cine que el maestro recibía en su época de formación en el instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires. El profesor les hace ver a los estudiantes un fragmento de una película y luego les pregunta: “¿vieron la bandera?”. Los estudiantes dicen al unísono: “Sí”. Les hace ver nuevamente la misma secuencia y les pregunta otra vez: “¿vieron la bandera?”. Para sorpresa de todos, esta vez nadie vio la bandera. Pero la secuencia es la misma, la edición no cambiaba en absoluto. Luego el profesor revela el truco. Tenía dos versiones de sonido para la misma escena. En una suena

un ligero timbre sobre la imagen veloz de una bandera. Nadie escucha el timbre, pero todos ven la bandera. En la otra versión no incluye el timbre, entonces nadie nota la bandera. Todos notan la presencia o la ausencia de la bandera respectivamente en cada ejemplo, pero nadie percibe el sonido del timbre.

La otra anécdota que cuenta el maestro Atehortúa es la de un cortometraje de Carlos Sánchez -el veterano, porque hay uno más pollo que ya hizo un largometraje que se llama **La herencia Silva** (Carlos Arturo Sánchez, Colombia, 2014) y yo le hice la música-, que le tenía que componer la música. Se trataba



Fotograma de **El valle sin sombras** (Rubén Mendoza, 2015). Fotografía: Santiago Mendoza.

de una película de una anciana en un andén, si mal no recuerdo. El maestro ve la cinta una y otra vez. Luego de catorce visualizaciones, el compositor resuelve: “Esta película no necesita música”. Y así se quedó, sin música. El cortometraje rodó por varios festivales y uno de sus elementos destacados fue justamente la ausencia de música.

Años después, entiendo que Blas Atehortúa lo que encontró en la película no fue tanto que no necesitara música, sino que ya la tenía. De haberle puesto algo más a aquel corto, probablemente habría sido un empalague.

Así mismo yo he partido, en cada proyecto, del supuesto de que la película no necesita música y que cada cosa que incluya, cada sonido que coloque en la imagen será importante, incluso si no es perceptible a simple oreja. Sin embargo, no siempre he tenido la suerte de ser incógnito. La mayoría de veces me han invitado a participar en proyectos donde la música tiene un lugar muy destacado en el guion. Es el caso de **Pariente**, tras la resonancia que tuvo la película y su banda sonora, hubo quienes comentaron, a manera de crítica a la música, que las canciones le robaban importancia a la película. Ahora tengo la oportunidad de comentar al respecto. Pienso que quienes dicen eso no entendieron la película. **Pariente** es la historia de un chofer de volqueta que colecciona casetes y oficia como programador de la música en las fiestas del pueblo.

Lo que llamaríamos un D.J. de vereda. Eso ya centra el largometraje en esos casetes (la música va al centro). Es tan importante la música en la película que en uno de los diálogos más largos los personajes debaten sobre la influencia de las rancheras y las baladas en la violencia nuestra. Iván Gaona crea dos universos sonoros paralelos con sus posibles equivalentes sociales: la música romántica de corte europeo: baladas y calma, y la música romántica de cantina: rancheras y plomo. Pero además crea otro universo excepcional en esa discusión con la presencia de una canción romántica campesina que aparece desde el primer cuadro. La película empieza con un casete que entra en el pasa cintas de un carro. Ese casete y la canción que suena son de entrada el germen del drama. La canción se llama *La circunstancia*, y es la más importante del filme. Incluso los personajes la cantan varias veces durante la película. En la ficción el casete es un demo, un supuesto registro de un ensayo de un grupo llamado *Los alegres de san Isidro*, del cual no se tiene más rastro que aquella cinta. Tan clave es el tema en el filme que el director decidió poner un pedazo de letra como subtítulo en el afiche: “Es un privilegio morir de amor”. Así mismo toda la música (con excepción de los saxos que usamos de manera extra diegética en algunas escenas), proviene de los casetes de Wellington y van de lo diegético a lo extradiegético y viceversa. De esa manera, Gaona,



Imágenes del Videoclip de la canción *La Circunstancia*, compuesta por Edson Velandia para la Banda Sonora de **Pariente** (Iván Gaona, 2015). La Banda del Carro Rojo Producciones

propone un repertorio de canciones que son la sustancia sonora de su película.

Si la música de **Pariente** está en el centro de la atención es porque ahí la puso el realizador. No es, ni mucho menos, el caso del director que dejó a disposición las riendas de su película y los ratones le hicieron la fiesta.

Sin embargo, sigo compartiendo el mandato de que la mejor música es la que no se oye. O que la música no se necesita, mejor dicho. Aún en **Pariente** intentamos cumplir ese concepto. Pero en ella la música no es simplemente música, es personaje protagonista y no cumple una mera función de incidir en la escena, sino que está adentro, actuando.

En cambio, en **La sociedad del Semáforo** de Rubén, la música no era un personaje, ni era parte de la temática, pero en vez de buscar que fuera imperceptible la pusimos bochinchosa. Si la película es un semáforo y tiene bazuco y muertos, tenía que ser ruidosa. Otro dirá que no, pero era mi película. Esa era mi primera película y me tocó empezar por una representación de los trabajadores de los semáforos, con piratas de verdad, rebuscadores que están ahí, pero no los ven, y no me imaginaba otra música que una que se oyera duro.

En principio Rubén me había advertido que no quería una banda de vientos. Él ya sabía de mi amor por ese formato, porque



Fotograma de **La sociedad del semáforo**. (Rubén Mendoza, 2010). Día-Fragma

crecí en la banda de Piedecuesta y con ellos aprendí a tocar, porque fue en la banda que empecé mis ensayos de lo que luego bautizaría como “rasqa”, que es el nombre de la música que yo hago, porque “rasca” (con C) le dicen al payaso vago en los circos. Yo le puse la Q porque también admiro a los equilibristas. Y así hacemos la música en Piedecuesta, perdiendo el tiempo y haciendo maromas. Yo le pedí entonces a Rubén, que probáramos con la banda porque ellos tocan como queríamos. Y ahí mismo dijo sí: “Pongámonos rasqas”

Grabamos la banda de vientos de Piedecuesta en la casa de su director, el imbatible Mario Gamboa. Y en la escuela de artes Mario González, la casa de las González (las mujeres con el café cultural más importante de todo Santander, Kussi Huayra), grabamos una ronda escandalosa de niñas y niños para la escena de un niño ahorcado.

Yo pensaba en **Rodrigo D** (Víctor Gaviria, Colombia, 1990), que fue la película que me metió en el cine con el punk de Medellín y eso me daba aliento para ponerle volumen a la música en **La sociedad del semáforo**.

6. Posdata.

Ahora, aunque el cine no necesite música pa' ser cine, los que sí necesitamos música, y que suene duro, y los que sí necesitamos cine, y que se haga y se vea en todas partes (cantinas, escuelas, colegios, universidades, cafés, teatros, salones comunales, malocas y celulares), somos nosotros, la gente que habitamos este país secuestrado por tres familias que quieren a toda costa robarnos hasta los cantos.

7. Final apoteósico

¡Muerte a los tres reyes! ■

Filmografía

Castaño, Rodrigo. **El niño y el papa**. Colombia y México: Cineproducciones Internacionales S.A. y Producciones Casablanca, 1987, 95 min.

Duque, Lisandro. **Milagro en Roma**. Colombia: Elisa Cinematográfica, International Network Group S.A. y TVE, 1989, 90 min.

Galiano, Rubén. **La niña de la mochila azul**. México: Filmadora Chapultepec, 1980, 85 min.

Gaona, Iván D. **Pariente**. Colombia: La Banda del Carro Rojo Producciones, 2015, 115 min.

Gaviria, Víctor. **Rodrigo D. No futuro**. Colombia: Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE), Fotoclub-76, Producciones Tiempos Modernos Ltda., 1990, 90 min.

Mariscal, Alberto. **La ley del monte**. México: Cima Films y Estudios América, 1976, 115 min.

Mendoza, Rubén. **El valle sin sombras**. Colombia: DíaFragma, Fabrica de Películas, 2015, 97 min.

Mendoza, Rubén. **Tierra en la lengua**. Colombia y Francia: DíaFragma, Fabrica de Películas, 2014, 86 min.

Mendoza, Rubén. **La sociedad del Semáforo**. Colombia: DíaFragma, Fabrica de Películas, Laberinto Producciones y Ciné-Sud Promotion, 2010, 110 min.

Sánchez, Carlos. **La herencia Silva**. Colombia: FDC, Señal Colombia, 2014.

Triana, Jorge. **Edipo alcalde**. España, México, Cuba y Colombia: Canal+, Caracol Televisión, Grupo Colombia, ICAIC, IMCINE, Producciones Amaranta, Sogetel y Tabasco Films, 1996, 100 min.

Triana, Jorge. **Los pecados de Inés de Hinojosa**. Colombia: RTI Televisión, 1988, 120 min.



El sonido, un arte del tiempo

Diálogo entre William Vega y César Salazar

Sound, an Art of Time,
Exchange between William Vega and César Salazar.

ENTREVISTA

POR WILLIAM VEGA

Palabras clave: sonido, sonido directo, oficio, imagen, dirección, producción, microfonista, largometraje, serie, multicámara, crew, protocolos.

Resumen: William Vega, guionista y director de cine, entrevista a César Salazar, prolífico sonidista de cine en Colombia, entablando una conversación alrededor del sonido como materia imprescindible en las búsquedas narrativas y expresivas en el arte cinematográfico. Una revisión a las transformaciones del oficio y del propio sonido directo a partir de los cambios de tecnología, de formatos y modos de producción.

Keywords: sound, direct sound, profession, image, direction, production, microphone operator, feature film, series, multi-camera, crew, protocols.

Abstract: William Vega, screenwriter and film director, interviews César Salazar, a prolific film soundman in Colombia. They engage in a conversation about the importance of sound as an essential subject in narrative and expressive researches for cinematographic art. They also review the transformations of the profession and direct sound given the changes in technology, formats and modes of production.

CÉSAR SALAZAR. Cali, 1965. Sonidista con 30 años de experiencia en películas, documentales y seriados nacionales e internacionales. Graduado en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle y especializado en sonido en el Instituto Nacional Superior de Artes Escénicas (INSAS) en Bruselas, Bélgica. Ha participado en más de 50 largometrajes de ficción entre los cuales están: **Soplo de Vida** (Luis Ospina, 1999), **Satanás** (Andi Baiz, 2007), **La Virgen de los Sicarios** (Barbet Schroeder, 2000), **El Rey** (Antonio Dorado, 2004), **Yo Soy Otro** (Óscar Campo, 2008), **La Sargento Matacho** (William González, 2015), **La Sirga** (William Vega, 2012), **Sal** (William Vega, 2018), **Los Hongos** (Oscar Ruiz Navia, 2014) y **Que Viva la Música** (Carlos Moreno, 2015). Sonidista desde 1988 hasta 1990 del programa **Litoral** de Telepacífico, emisión semanal de documentales grabados en la costa pacífica colombiana. También fue sonidista entre 1991 y 1993 del programa **Rastros y Rastros** de Univalle TV. Entre sus documentales más destacados se encuentran: **Diario de Medellín** (Catalina Villar, 1999), **Swahili, People of the Coast** (Sergio Dow, 2011) y **Apaporis: in Search of One River** (Antonio Dorado, 2010). Desde 1997 es profesor asistente de Sonido I y II en la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle.



ENTREVISTA

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 29-2019 NUEVA ÉPOCA

César Salazar, tomador de sonidos (Preneur de son)

William Vega: César, el día de hoy, mientras acompañabas un semillero de investigación en la UAO, un semillero dedicado a explorar el asunto del sonido, recordé que de forma muy similar te conocí en la Universidad del Valle, en donde fuiste nuestro docente. Eso me hace preguntarte: ¿cómo es posible que el sonidista más prolífico del cine colombiano siga teniendo interés en lo académico?

César Salazar: Pues este interés nace incluso desde el comienzo de mi carrera, que a propósito lleva ya 30 años. Y de estos, creo que más de 20 años han sido en formación, lo que quiere decir que no es que últimamente haya decidido trabajar en este campo. La formación me gusta mucho y siempre me ha parecido muy importante, sobretodo desde la época en que se hablaba mucho de la falta que hacía más formación en sonido. Primero que todo, éramos pocos haciendo sonido y había muy poca conciencia de la importancia del sonido en la producción audiovisual y cinematográfica. Esto quizás fue lo que hizo que yo quisiera abanderar muchos procesos de formación para cubrir tales carencias. Cuando terminé mi carrera de Comunicación Social, en el año 93, casi que inmediatamente me vinculé al área de formación en sonido. Incluso fui varias veces monitor de la materia de radio y pasaba algo muy insólito y es que yo era el monitor de mis compañeros de semestre. Uno por lo general es monitor de los que están más abajo. Esto sucedió porque no había nadie a quien le interesara la monitoria y entonces yo me ofrecía para ayudar a grabar y hacer los ejercicios radiofónicos. Siempre he tenido esta preocupación y no me ha interesado ser egoísta con el conocimiento, ni con lo poquito que pudiera saber en ese momento y mucho menos ahora, con más años de experiencia. Siempre

me ha parecido importante ser parte de estos procesos de semilleros en donde lo invitan a uno a hablar del sonido.

W.V: Entre las tensiones que surgen entre la imagen y el sonido, se dice que solo es posible ver lo que se tiene en frente mientras la percepción del sonido es de 360 grados. ¿A vos cómo se te aparece el sonido de frente? ¿Cuál es tu primer acercamiento a lo sonoro?

C.S: En esa omnidireccionalidad. Si trabajamos el sonido, sea como sonido directo o como materia sonora para ser trabajada en postproducción y que luego se convierta en parte del espectáculo cinematográfico, uno no puede abstraerse del sonido. Uno no puede cerrar los oídos como cierra los párpados. El flujo de lo sonoro es un flujo continuo y uno está permanentemente en percepción de eso. Los seres humanos tenemos una manera de concentrar la visión en un punto específico. En cambio el oído, evidentemente, capta mucho más hacia todos los lados. Entonces, en el caso del sonido, tal concentración se logra, más que con el sentido del oído, a través de lo psicoacústico, es decir, concentrándonos en lo que nos interesa y filtrando lo que no. Hablemos de cómo yo me relaciono con la imagen y lo que está dentro de un encuadre visual, que como digo en mis clases, es algo finito. Así, trabajar para un encuadre finito con unos elementos de



▣ César Salazar y William Vega en el rodaje de **La sirga** (2012). Fotografía: Santiago Lozano.

captación como los micrófonos, que por más direccionales que sean siempre van a captar mucho de los alrededores y lo que está fuera de cuadro, es muy complejo. Hacer sonido directo es muy difícil. Hacer un encuadre visual implica decidir lo que está dentro del cuadro y lo que no, pues no existe. En el sonido, en cambio, no podemos hablar de un encuadre sonoro tan franco y tan finito como el encuadre visual. En esta diferencia comienzan las verdaderas luchas para tratar de hacer

un sonido de calidad desde la captación. Empezaste la pregunta indicando la “tensión” entre la imagen y lo sonoro y recordé un texto de *Cahiers du Cinéma* cuyo título era muy dicente: “La imagen y el sonido, matrimonio imposible.” Esa frase lo resume todo porque finalmente el sonido está supeditado a la imagen, subordinado, y nosotros tenemos que resolver nuestro problema de sonido en función de una cantidad de parámetros y variables que tienen que ver con la imagen. Pero

resulta que lo que le conviene a la imagen, generalmente, no le conviene al sonido y lo que nos conviene a los sonidistas, no le conviene a la imagen. Finalmente tenemos que buscar niveles de compromiso, adaptarnos a los niveles de ruido, a los problemas de una sombra, no ubicar un micrófono donde uno desearía, porque no estamos haciendo radio. Siempre va a haber una lucha muy tensa que se vive en privado, porque la gente del *crew* generalmente no se imagina los avatares necesarios para hacer un sonido lo más correcto posible. Uno depende de muchas cosas: de las focales, de las fuentes de luz, del mobiliario, de los vestuarios, de la mala escogencia de las locaciones (lo cual es muy frecuente), etc. Sumémosle a esto que el sonido que se capta llega de todos lados, entonces no es lo mismo la direccionalidad visual que la sonora.

W.V: En esa tensión entre la imagen y el sonido, Rick Altman dice que esta puede compararse con el espectáculo del ventrílocuo, pues en este nunca se corresponde la imagen con el sonido y en el cine siempre hay una falsedad del origen del sonido. En la vida es más sencillo adjudicar esas correspondencias. En el cine, en cambio, todo puede estar reconstruido y lo que se ve en la pantalla no necesariamente pertenece a esa imagen. De hecho pareciera que el “fuera de campo” en el sonido no existe, o más bien, el sonido siempre está “fuera de campo”. Y

es curioso: cuando se quiere representar la vida en la imagen, la cámara traduce una materia en otra. Es decir, esa imagen real se vuelve otra cosa, en cambio el sonido siempre es eso. El sonido siempre es sonido.

Y si lo vemos como el matrimonio imposible entre imágenes y sonidos, se tiene el ejemplo de cuando se está trabajando en la postproducción de una película y se quiere darle una pausa al material, ya sea para hacer un análisis del plano o para hacerle corrección de color a ese plano. La imagen sigue ahí pero el sonido no. El sonido no se pausa, el sonido desaparece.

C.S: Si se detiene, desaparece. Las aproximaciones a nivel formativo que yo hago, para hacerlas más sencillas, las hago construyendo analogías con lo visual. Por fortuna, antes de apasionarme por el sonido, mi *hobby* era la fotografía, desde los 14 años. Fui muy riguroso con el aprendizaje fotográfico y eso me sirve mucho para hacer sonido. Nuestros ojos nos ayudan mucho para hacer mejor el sonido. Y lo mismo debería hacer la gente que trabaja con la imagen para tratar de entendernos en este matrimonio imposible. Lo que acrecienta las diferencias es la falta de interés por el conocimiento de los otros oficios. Entonces, me gusta hacer analogías porque el mundo de la imagen y de la luz es más tangible que el del sonido. Las ondas sonoras no se



Foto de rodaje. **La Sirga** (William Vega, 2012). Fotografía: Carolina Navas

pueden ver y las ondas lumínicas, por lo menos, sabemos que se propagan en línea recta, así que son más fáciles de descifrar.

Tratamos de hacer el mejor sonido posible en condiciones que se complejizan cada vez más con las nuevas tecnologías. Por ejemplo, con el uso de más cámaras. Hay una regresión. Antes trabajábamos para una sola cámara y ahora, como diría mi mamá: “atender a dos señores al mismo tiempo es muy difícil”. Trabajar a dos y a tres cámaras es muy complicado.

W.V: Yo veo que en la misma historia del cine esa pretensión del sonido directo es bastante tardía. Viendo películas y textos

se entiende que más o menos solo hasta el año 63 se logra tener un equipo liviano para hacer sonido directo que fuera fiable y sincrónico.

C.S: Esa preocupación no era permanente. Tanto que el sonido aparece a finales de los años 20 y aunque en los 30, 40, 50 y 60 se podía hacer sonido sincrónico, muchos directores no se preocupaban tanto por el sincronismo, o por esa exigencia del sincronismo perfecto. Fellini por ejemplo dirigía a los actores a viva voz y luego postsincronizaba el sonido. Lo decía Michel Chion, eran otras búsquedas, la imperfección de la desincronización

como una cuestión estética propia. La esclavitud existe desde que se instaura la cadencia de 24 cuadros por segundo con el comienzo del sonoro, pero esa esclavitud permite ver cómo vamos a narrar: si narramos con lo que está en cuadro en *in* (sincronismo visualizado), o si aprovechamos las posibilidades de no trabajar amarrados a lo que está en *in*. Con esta última tenemos todas las potencialidades de crear los ambientes y las atmósferas sonoras, las cuales narrativamente aportan mucho desde lo que está fuera de cuadro, pues así es como escuchamos realmente. Oímos para todos los lados pero seleccionamos psicoacústicamente lo que nos interesa. Todas estas tensiones son bien complejas. Es muy interesante cuando un director asume (y ya estamos hablando de las formas de trabajar), que no todo lo que va a sonar está visualizado. Salirse de esa esclavitud es muy interesante. Como lo que estabas diciendo ahora, cuando uno detiene un *frame*, un cuadro visual, se puede hacer todavía una lectura de los elementos que están en el cuadro. Pero cuando detenemos esa imagen el sonido no existe porque el sonido existe en un flujo de tiempo. El sonido es, como la música, un arte del tiempo. Entonces tiene que fluir para que comprendamos las capas de densidad.

Cuando hablamos de la construcción de bandas sonoras ocurre algo similar. Todo ese sonido que evoluciona puede decir

y expresar muchas cosas frente a una imagen estática que no dice mucho, o que se agota rápidamente. Puede que a los dos segundos ya hayas visto todo y lo demás sea expresado con lo sonoro. Esto me parece súper importante a la hora de proponer formas narrativas que valoricen mucho más el uso del sonido para que no nos quedemos anclados simplemente a lo visualizado o al oculoctrismo.

Rara vez se encuentra uno con directores que tengan claridad y valoración del sonido y que en sus películas quieran ir más allá de lo normal. Las películas que son demasiado dialogadas hacen también que haya una esclavitud a ello. En cambio, cuando tenemos menos diálogos, cuando vamos a narrar no solamente con lo que dicen los personajes sino con las atmósferas y los ambientes, tanto en la fotografía como en el sonido, podemos preguntarnos cómo estos espacios interactúan con los personajes. Esto es muy diferente a las exigencias que tiene una persona que trabaja el sonido directo permanentemente en películas, llamémoslas, convencionales. En las películas en las que hemos trabajado juntos, dos largometrajes, **La Sirga** (William Vega, Colombia, 2012) y **Sal** (William Vega, Colombia, 2018), tenemos estas características. Para mí es súper agradable enfrentarme a ese tipo de proyectos porque se salen de lo común, primero que todo, y porque valorizan el

hecho de captar no solamente lo que se acostumbra en un proyecto normal.

Pero, entonces, ahora yo te pregunto: ¿cómo te surgen esas películas y su relación con el sonido? Porque vos además trabajás los guiones. Entonces: ¿cómo plasmás esas ideas sonoras desde el guión para que mi lectura como sonidista haga el análisis, desglose lo sonoro y entienda un poco más el universo que querés traducir y querés llevar a cabo en tu proyecto?

WV: Creo que también me ha interesado lograr eso que mencionas, y a partir de mi formación. Por eso arrancaba esta conversación por ese lugar en que tú empezaste a ser partícipe de mi interés por lo sonoro, pues esa fue una etapa muy importante para mí. Cuando hablabas de tus monitorías y de las clases de radio, me vi reflejado, porque también fui monitor de radio y trabajé mucho con Jorge Caicedo, con Chucho Becerra. Me interesaron mucho en ese momento las posibilidades que tenía el sonido para construir desde el paisaje sonoro, desde el juego con los efectos. Aprecio mucho a la distancia haber podido construir esas narraciones, o cosas más sensoriales, a partir de lo sonoro. Cuando arranco a hacer esa primera película (**La Sirga**), estuve muy atento al espacio real y a la comunidad de la que quería hacer una representación. Había ahí una oportunidad muy



Fotografía de César Salazar en rodaje de **La sirga** (William Vega, 2012) foto: Santiago Lozano

grande y era justamente su silencio. En la forma expresiva de la comunidad había una cantidad de silencios que uno tenía que entrar a interpretar. Respuestas muy cortas, muy concretas, pero de las que uno se quedaba esperando más información, y eso quise llevarlo a la escritura de la película. El lugar era visualmente muy impresionante y desde el sonido también generaba unas sensaciones muy poderosas para mí que tenían que ver con el viento, con el agua, con el crujir de las casas del lugar, con los pies sobre el fango.

Es decir, para mí nada de eso era secundario sino que estaba integrado en lo que yo quería que se convirtiera la película. Entonces, la respuesta a tu pregunta tiene que ver, por un lado, con la sensibilidad descubierta en esos ejercicios de radio del pregrado en Comunicación y, por el otro, con la observación del espacio y estar atento a qué me decía ese lugar, literalmente, en términos sonoros, y así intentar hacer una propuesta en donde pareciera que hay un intento por equilibrar la imagen con el sonido. Además, yo venía de trabajar en publicidad y televisión en donde el peso de la información está dado más por el diálogo. Quise explorar más lo sonoro en esas películas desmarcándome del diálogo.

Ahora, el recuerdo que tengo de eso es que en el 2011 hice mi primera película, pero vos ya llevabas más de 30 películas. Hace un rato hablabas de tus 30 años de oficio. ¿Eso cuántas películas significan?

C.S: ¿Largometrajes? Yo creo que pueden ser casi 54, trabajados realmente en 21 años, porque ahora estoy haciendo seriados. Pero dijiste algo que me interesa mucho del *scouting* y el reconocimiento de la comunidad. Resulta que somos director, sonidista, y camarógrafo ciudadanos y estamos inmersos en una cotidianidad sonora apabullante. Entonces si uno está haciendo un documental o está en un paseo y es capaz de ser sensible a una

cantidad de sonidos que normalmente la gente no percibe, como el ruidito de las hojas y el oleaje de La Cocha que es muy suave y que solo se escucha en el silencio absoluto, es muy interesante entender cómo se puede llegar a ser sensible a eso. Venimos del ruido de la ciudad y trabajamos en una producción como estas, en donde por empatías del grupo de trabajo se trata, como en el documental, no solamente de encontrar gente funcional que haga bien su trabajo, sino gente que tenga la sensibilidad para detectar cosas incluso en el mismo set. Si alguien dice: “Uy, eso aporta a la película, paremos y lo grabamos”, entonces hay que tomarse el tiempo y grabarlo.

Yo lo decía esta mañana a los muchachos del semillero: es raro que en una película le den suficiente tiempo al sonido para hacer las cositas que verdaderamente le aportan al proyecto. Pero, si el asunto del sonido es parte desde la concepción, desde la cabeza del director, desde su sensibilidad y desde la escritura del guión, y además esa persona es susceptible de estar sensible a los accidentes de rodaje (como dicen los franceses: “los accidentes felices”), pueden pasar cosas buenas, en este caso, desde el sonido. Menos mal que en ese ambiente en el que estábamos, un ambiente un poco litúrgico a raíz del silencio, se podían percibir esas cosas. Me acuerdo mucho de que en La Cocha casi no había pájaros, el silencio



Fotograma de **La sirga** (William Vega, 2012). Cortesía: William Vega

era como el de un nevado, donde no hay ni un árbol y hay un silencio absoluto. Era una cosa rarísima y extraña, como estar en un cabina anecoica donde no hay reflexión de sonido y uno no oye nada y se pierden las referencias espaciales porque no hay referencias acústicas de reflexiones sonoras. Es muy interesante porque normalmente uno está inmerso en una cantidad de ruido rodando en una ciudad, en medio del tráfico, y uno como sonidista está luchando contra este, planteándose cosas como: “si podemos cerrar la calle, cerrémosla” o “cerremos las ventanas”, “cerremos el set”. En cambio en **La Sirga** y en **Sal** estábamos en unos sets tan maravillosos que ellos mismos estaban casi cerrados por la lejanía, lejos de influencias del ruido urbano, en los

que podíamos trabajar en condiciones de espacio abierto (aunque raramente una motico aparecía) y teníamos silencio absoluto, la panacea para un sonidista. La panacea del sonidista directo es tener esa calma tan absoluta y tener los diálogos lo más limpios posibles. En este caso era posible por el espacio y la historia, pero también redundaba el hecho de que estábamos haciendo un trabajo muy limpio.

W.V: Claro, era mi primera película, vos llevabas más de 30 y me sorprendí mucho cuando comentabas cómo el rodaje había permitido ciertas dinámicas y ciertos rituales, porque yo creía que era lo normal, que así siempre se hacía.

C.S: Eso les decía a los muchachos del semillero esta mañana. Es increíble cómo



Foto de rodaje de **SAL** (William Vega, 2018) Foto: Carolina Navas

hemos retrocedido. A nivel de lo visual hemos tenido muchos avances, pero ahora, con mi crisis de los 30 años de oficio, le decía a otro colega: "antes uno trabajaba mejor". Se hacían "las cositas" con más rigor. La sensación es que antes hacíamos todo con mejor calidad y que, en cambio, ahora las hacemos de afán, resolviendo meramente que los diálogos se escuchen. De ahí para adelante no hay tiempo de hacer nada. De hecho, ya no se hacen ni ambientes. En **La Sirga** y en **Sal** nos tomamos el tiempo de hacer los ambientes. En otras experiencias, nada. En las actuales series de televisión nada de *room tone*. Todo lo meterán después. No van a detener el rodaje ni siquiera dos minutos para hacer un ambiente. Los actores apenas terminan se van a descansar y se desalambran solos. De modo que tampoco hay posibilidad de hacer *wild lines*.

W.V: Me hiciste acordar del actor mexicano José Carlos Ruiz, con quien trabajamos en la película **Tormentero** (Rubén Imaz, Colombia, 2017), en donde hiciste el directo y yo la asistencia de dirección. Cuando uno le pedía repetir el plano él decía: "Me contrataste para hacer una película, no dos".

C.S: (Risas).

W.V: Cuando yo le cuento a otros directores sobre la posibilidad de hacer *Wild Lines*, es decir, hacer los textos en set solo para sonido e incluso hacer cosas de *Foley*, a la gente le parece una excentricidad.

C.S: Claro, era como un concierto el pescadito moviéndose en **La Sirga**. Había tiempo y ahora no. Muchas veces el actor actuaba mejor para sonido que para la cámara y eso lo podías usar en el fuera

de cuadro y, ¿cuánto nos tomaba? Dos minutos en hacer la escena para sonido.

W.V: Ahora que hablaste de los cambios en los tiempos, me hacés recordar a Jhon Coffey cuando en el 2005 escribe *La Carta. Una carta abierta de su departamento de sonido*. Ya en su momento decía que "hubo una época en que todo el equipo estaba en función tanto de la imagen como del sonido", pero que esta dinámica cambió con el cine independiente y cuando se rompió el sistema de aprendizaje en los estudios. Por lo que contás la cosa no va mejorando sino que todo va aún más rápido.

C.S: Curiosamente hoy los proyectos financiados por la Ley de Cine y FDC (Fondo para el Desarrollo Cinematográfico) tienen más presupuesto que hace 10 y 15 años, sin embargo, hacíamos las cosas con más agrado cuando había menos presupuesto y los tiempos funcionaban mejor. De hecho, ahora uno siente que las semanas de trabajo se han recortado hasta el punto que ya están diciendo que se puede hacer un largometraje en nueve días. Yo siento que vamos de mal en peor, vamos en detrimento del sonido. Por ejemplo, el avance en la imagen. Ahora con los reencuadres digitales ya no nos dejan trabajar en la zona de seguridad. Cuando, en rigor, deberíamos estar ahí, porque ahí suena mejor que diez centímetros más arriba. Antes la interrelación entre el camarógrafo

y el sonidista era más clara y más cercana. Solamente estaban los dos y el camarógrafo le decía al sonidista directamente al mirar por el visor si había sombra o si entraba el *boom*. Ahora hay un montón de gente en los monitores.

W.V: Sigue entonces siendo muy vigente la carta de Jhon Coffey en términos de la solicitud que les hace a todos los departamentos de respetar el sonido. Lo digo además porque vos y yo también nos hemos relacionado en otros proyectos donde he sido asistente de dirección y como tal he buscado que respetemos esos espacios para el sonido.

C.S: Claro. Lo has hecho al revés porque has sido director y luego asistente de dirección, lo normal es al revés. Y resulta que para nosotros los sonidistas lo mejor es tener un muy buen asistente de dirección en el set, pues esa es la persona que lo va a manejar y es a quien se le pide el tiempo para grabar determinadas cosas y pone el set a disposición del sonido. Si esa persona no lo hace o no lo sabe hacer, o no le da importancia, pues es más complicado. El director puede que no tenga mucha conciencia del sonido, pero el asistente de dirección puede argumentar el porqué necesitamos capturar algunos sonidos que son importantes. Pero eso es complicado porque también hay muchas calidades de asistentes de dirección. Hay algo que se hacía antes: siempre que se

acababa una toma preguntaban si estaba buena por sonido y por cámara. Preguntaban a cada uno cómo le había ido y entonces uno tenía la oportunidad de hablar. Ahora no. El rigor de preguntarle a cada director de departamento cómo le fue se ha perdido, y esto era clave para tener certeza de que la toma había quedado bien. Sobretudo, en esa época en la que había que esperar varias semanas a que del laboratorio devolvieran los *rushes* para saber si verdaderamente había quedado bien. Esta era también una deferencia con el director de departamento para ver si había quedado bien de acuerdo a su oficio.

W.V: Quería traer al diálogo a este autor porque tiene que ver con el cómo se ha relacionado y cómo se está relacionando ahora el asunto del sonido, no como un departamento aislado, sino como uno que tiene que ver con arte, con fotografía y con producción. Lo digo porque esa cronología de películas en las que has participado es fácilmente la historia reciente del cine colombiano y ahí podemos ver cómo se ha manejando el sonido en nuestra reciente cinematografía.

C.S: De las maneras más diversas. Desde trabajar con un solo micrófono todo un largometraje, hasta tener que usar muchos micrófonos para cosas de época. Esas evoluciones tecnológicas nos han ayudado, como es el caso con los micró-

fonos inalámbricos. Pero quizás el uso de la multicámara es lo que más nos ha afectado, pues con ellas se trabaja no en función de una sola cámara y del manejo de sus perspectivas sonoras, sino en función de que las sombras no se vean en una u otra cámara. Eso hace que el micrófono quede en una posición lo más óptima posible. Porque hay que decirlo: uno nunca quedará contento con la posición microfónica. En radio sí, pero en cine siempre va a haber un compromiso de algo y, raramente, durante varias semanas de rodaje, uno queda contento con la posición del micrófono. Nunca se queda contento con el rigor de las cosas. Si uno es verdaderamente riguroso como jefe de sonido y le exige al microfonista el mejor manejo posible de la distancia y del eje del micrófono, hay errorcitos que solo uno los pilla y nadie más. Pero sí, la multicámara nos afecta mucho pues no permite usar el *boom* como micrófono principal. Y es que este micrófono, narrativamente, puede resolver la escena solito si está bien emplazado a una distancia desde donde capta perfectamente los diálogos y al mismo tiempo el entorno del lugar. Solo ese micrófono tiene un sonido íntegro pues con este, tanto la voz como el fondo debajo de esa voz, funcionan expresivamente. Por ello la posición de ese micrófono es pertinente dramáticamente y por eso se escogió que estuviera ahí. Un micrófono inalámbrico,

al estar tan cerca de la fuente sonora, puede captar muy bien la boca en un primer plano, pero el ambiente queda muy abajo. Entonces, a pesar de todo, al mismo tiempo eso resulta siendo irreal. Si un *boom* está bien usado, tenemos una buena calidad de sonido, un sonido muy bonito. La sonoridad que resulta está muy equilibrada entre la voz y los fondos sonoros. No hay que ponerle mucho más. En cambio, a un inalámbrico hay que adicionarle más ambientes porque está demasiado matizado.

Lo que también ha cambiado son los tiempos. Los tiempos recortados hacen que debamos sacrificar tiempo del almuerzo para vaciar el *set* y hacer los *room tones* y los ambientes. Pues ¿a qué otra hora? Y todo esto antes de que regresen los de arte, que por lo general se han ido antes, a montar el otro *set*. Uno sacrifica cosas para ayudar a que en posproducción existan más sonidos. Pero la verdad, la cosa es de afán.

W.V: Hay muchas soluciones técnicas y profesionales para hacer sonido en una película. Podemos partir incluso desde la *Handycam*, donde la cámara ya tiene integrado el micrófono y esto implica ninguna participación de un sonidista, hasta el extremo que es Hollywood y sus *blockbusters*, en donde hay 50 personas detrás del sonido. Sin embargo, hablando de un

punto medio, hay un equipo de sonido que sigue siendo el equipo más pequeño de un rodaje: dos personas. ¿Cómo seguir defendiendo esa idea? ¿Con esta lógica de ahorrar dinero, los productores podrán decir “vamos con una sola persona”? ¿Cómo seguir defendiendo la idea del microfonista?

C.S: Ya ha pasado en proyectos nacionales que han logrado convencer a un sonidista de que trabaje solo y algunos se han arrepentido y se han devuelto. Es muy posible que vuelva a suceder, para ahorrarse los costos de una persona. Dicen que la película no es muy dialogada y luego las cosas cambian en el *set*, porque una cosa es un guión literario pero luego le dan texto a alguien que no hablaba. Esto es muy delicado pues nos hacer perder de vista la visión histórica de cómo se hacía el cine antes. El departamento de sonido antes era más grande. Cuando existía el sonido magnético y óptico había carros de sonido con dos o tres personas más. Después, en los años 60, cuando pasamos a las grabadoras portátiles, el departamento de sonido pierde un poco de su importancia por el tamaño y los equipos que utilizaba. O sea, el carro de sonido era “un carro de sonido”. Había que parquearlo en un lugar, había una grabadora grandota y eso hacía que hubiera que prestarle mayor atención al número de personas que



William Vega en rodaje de **SAL** (2018) Foto: Santiago Lozano

estuviera por ahí y a la parafernalia que se utilizaba. Cuando pasamos a las grabadoras portátiles, usamos micrófonos más pequeños y todo se empieza resolver con dos y tres micrófonos y el *boom*, el departamento de sonido queda reducido a dos personas: el que graba (que es el mismo sonidista jefe) y el microfonista. Son el mínimo de personas que se necesitan en una película de ficción para resolver el problema del sonido. Entonces, pretender que podés hacerlo solo, como si fuera un documental, pero tenés varios inalámbricos para poner y además debés estar pendiente de una gran cantidad de deta-

lles, más de los que pudieran surgir en un documental, es algo que no se debería aceptar. Es como una propuesta indecente por parte de un productor. O sea, siendo el sonido el departamento más pequeño, quitándole una persona queda el 50%. Si le quitan un asistente de luces a un equipo de 15, este se puede defender. Esas reducciones, sobre todo, van en detrimento de la calidad del sonido. Eso ni se debería proponer, ni se debería aceptar.

W.V: El símil para mí es con el foquista. El microfonista es quien da el foco al sonido ¿no?

C.S: Se lo acabo de decir a los muchachos. Les dije: el nivel de jerarquía y de responsabilidad de un microfonista es idéntico al del foquista. Por consiguiente, en su tarifa debería ganarse lo mismo o un poquito menos según las tarifas sindicales. No tan distante como está ahora. Porque el foquista, como su nombre lo indica, es el que enfoca y tiene a plano al personaje, y el microfonista es el que “enfoca” el micrófono y debe mantenerlo en eje, es decir, dirigido a la fuente sonora, que es la boca de los personajes. Ese rigor para estar o no en eje requiere mucha pericia y muchos años de experiencia, y al igual que el foquista, tiene que haberse entrenado. La analogía es perfecta. Es más, el microfonista debería tener el mismo derecho a solicitar otra toma, como lo hace el foquista cuando no está satis-

fecho con el foco. El microfonista es muy importante en la calidad del sonido. Yo siempre digo que el 60% o 70% de la calidad del sonido es por el microfonista. Y a veces digo “esta escena es de microfonista, solo va con *boom*, sin respaldo de nada”. Se ha perdido el rigor y la calidad de los microfonistas a raíz del uso excesivo de los inalámbricos. La calidad del sonido directo depende de él, de evitar los roces y lidiar con el vestuario. Ha sido un oficio muy subvalorado en Colombia. Hay muy poca conciencia por parte de los productores sobre ese oficio.

W.V: ¿Cómo entender el cargo de “director de sonido”? ¿Existe este cargo en Colombia?

C.S: Los nombres de los roles en el departamento de sonido son muy variables, empezando por los países en donde están inscritas las diferentes cinematografías. Desde decir simplemente “sonidista” o “jefe de sonido” en español, a los franceses que le llaman *chef opérateur du son*, análogo a *chef opérateur image*, o sea, fotógrafo. Le dan ese mismo valor y equilibrio en la importancia. A mí me gusta ser muy simple. Prefiero que me digan “sonidista” a “ingeniero de sonido”. El ingeniero de sonido, al menos, estudió en una Facultad de Ingeniería. Si mi microfonista estudió Ingeniería de Sonido, entonces le puedo decir ingeniero. Pero a mí me parece muy pretencioso decir que yo soy ingeniero de sonido. Lo veo más ligado a la gente que

trabaja con el sonido musical, en estudios. Yo me contento con que me digan “sonidista” o como también dicen los franceses de una manera muy bonita: *preneur de son*, o sea, el que toma los sonidos. Los gringos tienen el *sound mixer*, el *sound recordist*. Pero cada país tiene sus títulos. Algunos se aproximan más a la realidad, otros son un poco más ideales. En el caso del “director de sonido”, me parece bien que exista el término y el oficio, pero no puede estar por encima del director. Definitivamente el director es el que toma las decisiones conceptuales y estéticas y entonces, como con los clientes, él siempre tiene la razón. Él estará sentado al lado del mezclador tomando las últimas decisiones de la voz de un personaje así se trate de tres decibeles de diferencia. Que haya una persona encargada que vela por la integralidad del sonido desde la pre, desde la discusión previa, el análisis del guión y que vaya hasta el final, es más como un *sound supervisor* gringo en el esquema de Hollywood, que es muy grande e intervienen muchas personas en cada departamento. En ese caso no sé qué tanta injerencia tenga el director en tomar las últimas decisiones porque son procesos muy mecánicos en donde se delegan las responsabilidades y lo importante es la calidad técnica del producto. A menos que sea una película independiente donde el director quiere cosas más específicas, como Lynch, pero en

Hollywood es otra cosa. Entonces, hablar del director de sonido en nuestra cinematografía no es tan necesario, aunque se da el caso de Argentina donde sí lo usan y de esta forma se va creando la pregunta: ¿quién hizo qué?

La Academia de Cine en Colombia (ACAC) está haciendo un manual de jerarquías, funciones y créditos del cine colombiano. De esta forma, por primera vez, se busca entender, por ejemplo, qué ocurre cuando hay coproducciones, pues a nivel contractual se estipulan cargos y funciones que pueden resultar complejas. El director de sonido en la postproducción, por ejemplo, puede tener más validez ya que maneja el equipo total de los editores de diálogos, Foley, ambientes y música. Es un asunto de la división del trabajo. Es muy diferente nuestro contexto al de Hollywood. Quizá se está tratando de meterle un nombre rimbombante a una persona que luego no hace mucho. En fin, lo importantes es que aparezcan en los créditos las personas que realmente hacen su trabajo.

W.V: Si bien existe una esclavitud, como decías ahora, una subordinación del sonido a la imagen, yo lo que he intentado en mis dos películas **La Sirga** y **Sal**, es dar al sonido el lugar que requiere. Apenas estoy iniciando una carrera como director pero no veo cómo pueda funcionar de otra manera. En la intención narrativa y expresiva que tengo, siempre aparece esta idea muy bressoniana de que la imagen apela

más a algo consciente y el sonido a algo inconsciente.

C.S: Totalmente.

W.V: Si eso lo puedo *setear* desde la dirección, perfecto, lo seguiré haciendo.

C.S: Ojalá en tus luchas y en tus próximos proyectos lo puedas mantener, pues evidentemente sería buenísimo. Te llegará de pronto la posibilidad, si la aceptas, de hacer algún proyecto más comercial, y ahí eso se podrá diluir por los afares y las formas de hacer. Pero mientras puedas defender esa idea, súper bien. Además, porque hace parte de tu política de cine de autor. Todavía lo podés hacer porque tenés injerencia en tus producciones y podés defenderlo a toda costa. Eso puede que se pierda en algunos proyectos, pero si podés volver a eso, será óptimo.

W.V: ¿Cabe un consejo, una recomendación desde el sonido a un director?

C.S: Por fortuna, los directores jóvenes son más integrales que los viejos con los que me ha tocado trabajar. Antes los directores eran más cercanos a la escritura de los guiones y ellos mismos dirigían y estaban muy pendientes de lo actoral y lo sonoro. Todo eso era un poco básico. Los directores jóvenes están más pendientes de todos los oficios y es gente muy chévere para trabajar. Con ellos uno puede interactuar de mejor manera y no simplemente hacer una captación



Foto de rodaje. **La Sirga** (William Vega, 2012). Fotografía: Carolina Navas

lo mejor posible a nivel técnico, sino que uno siente que puede aportar un poco más. Aportar creativamente en el sonido directo no es tan evidente como aportar en la postproducción. Salvo si se tienen estas opciones, como las he tenido yo, con tus proyectos, en donde nos tomamos el tiempo para hacer unos ambientes que sabíamos que se iban a aprovechar. En otros proyectos uno hace los ambientes, pero seguramente no los usan. Eso es algo delicioso de trabajar en tus proyectos: grabamos juntos los ambientes y vos sabes cuándo y cómo los hicimos y sabrás cuándo y cómo usarlos.

W.V: ¿Cuál sería una imagen muy bonita de tu oficio?

C.S: Cuando hicimos **La virgen de los sicarios** (Barbet Schroeder, Colombia, Francia, 1999), creamos una buena complicidad con Schroeder, una gran empatía. Recuerdo que después de rodar un plano, él se me acerca a mi carrito de sonido y me dice: "César, ¿cierto que la toma cuatro es la mejor?". O sea, él valoraba la toma por el sonido y me cogió fuera de base, pues yo estaba más pendiente de cosas técnicas. A partir de ahí, yo estuve muy pendiente del gesto vocal, lo que se dice y cómo se dice. Él me lo dijo: "uno puede escoger una toma por el sonido". La calidad técnica puede mejorar con las repeticiones pero la actoral puede disminuir, porque se pierde la naturalidad y la espontaneidad. □



El cine colombiano suena

Colombian Cinema Resounds

ENTREVISTAS

POR ARMANDO RUSSI

Palabras clave: audiovisual, cine, cine en Colombia, sonido, sonido directo, diseño sonoro, editor de sonido, Foley, artista Foley, posproducción de sonido, industria cinematográfica.

Resumen: El sonido es uno de los oficios del cine que más aporta al universo narrativo de una película, pero a menudo ignoramos su importancia, la cantidad de personas, procesos y trabajo que hay detrás de este. Estas dos entrevistas recogen inquietudes, diagnósticos y respuestas en torno al sonido, principalmente desde la posproducción, a través del testimonio y experiencia del artista Foley Andrés Giraldo y del diseñador de sonido Daniel “el Gato” Garcés. Las cualidades estéticas, narrativas y técnicas, los diferentes procesos de producción, la academia, la industria y los paradigmas serán los temas centrales de este trabajo.

Keywords: audiovisual, cinema, cinema in Colombia, sound, direct sound, sound design, sound editor, Foley, Foley Artist, sound post-production, film industry.

Abstract: Sound is one of the film professions that contributes most to the narrative universe of a film, but we often ignore its importance, the number of people, processes and work behind it. Through the testimony and experience of Foley Artist Andrés Giraldo and Sound Designer Daniel “el Gato” Garcés, these two interviews bring concerns, diagnoses and answers about sound, mainly in post-production. The central issues of this article will be the aesthetic, narrative and technical qualities as well as the different production processes, the academia, the industry and the paradigms of the profession.

DANIEL ALEJANDRO GIRALDO DIOSA Ruidista. Asesor en sonido como elemento narrativo para material audiovisual, y editor de audio para medios audiovisuales. Intérprete Foley. Miembro activo de la Asociación Colombiana de Sonido Cinematográfico A.D.S.C. Ha trabajado en diferentes producciones cinematográficas, nacionales e internacionales entre ellas largometrajes, cortometrajes, campañas publicitarias y comerciales. Ha participado de varios eventos académicos que fomentan la importancia del sonido como elemento narrativo en los diferentes formatos audiovisuales. Su trayectoria suma participaciones en 26 largometrajes de ficción y documental, 18 cortometrajes y otros proyectos de índole audiovisual. Sus más recientes colaboraciones han sido en proyectos como **Niña Errante** (Rubén Mendoza, 2019), **Después de Norma** (Jorge Botero, 2018), **Diciembre** (Enrique Castro Ríos, 2018), **La fortaleza** (Andrés Torres, 2017) **La frontera** (David David, 2018) **La vendedora de rosas "Restaurada"** (Victor Gaviria, 2017) **Extraños-Casería nocturna** (Johannes Roberts, 2018) entre otros.

ENTREVISTA

Daniel Alejandro Giraldo Diosa

Armando Russi: Siento que estamos pasando por un excelente momento en el cine nacional y este buen momento tiene que ver con varios elementos, como por ejemplo, el apoyo de la Ley de cine del 2003, pero también con un factor muy importante, que ha sido la profesionalización de los oficios, a través de la formación, de la especialización en el campo educativo. La gente se está formando, pero además hoy tiene acceso y conocimiento de la tecnología y creo que uno de los grandes beneficiarios, de estos factores de profesionalización, es el sonido. Podemos constatar que el sonido, dos décadas atrás, era uno de los talones de Aquiles de nuestra industria cinematográfica, faltaba factura desde lo



► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 29-2019 NUEVA ÉPOCA

técnico y además el diseño sonoro era, también, muy tímido.

Vamos a hablar del oficio del sonido y de su poética a través de la experiencia de Daniel Giraldo, quien es Sonidista, Artista Foley y Asesor en el sonido como elemento narrativo del material audiovisual.

Estimado Daniel, antes de hablar de tu experiencia me gustaría que nos hablaras de alguna película que tú sientas que sea un paradigma en el cine nacional, a partir de su exploración del universo sonoro, ya sea desde la técnica, la estética y/o la narrativa.

Daniel Giraldo: Hay varias películas locales que me han llamado mucho la atención por la creación sonora, sobre todo películas un poco más recientes, como por ejemplo, **La Sirga** (William Vega, Colombia, 2012): me parece que tiene un tratamiento sonoro muy interesante; **Siempre viva** (Klych López, Colombia, 2015), porque es una película rodada en planos secuencia, y fue un reto para César Salazar -uno de los grandes sonidistas de Colombia-, pues la casa era muy larga y esto planteaba dificultades técnicas. Al respecto hay un aspecto muy importante dentro de las películas colombianas, que ciertos sonidistas trabajan y que otros no, dependiendo de la influencia que tengan: el *plano sonoro*. Actualmente estamos muy acostumbrados a que todo suene al frente, de una manera muy televisiva, pero la riqueza del sonido

es ese plano sonoro, esa perspectiva que corresponde al punto de vista de la cámara y que tenían las otras películas, porque los sonidistas de la vieja escuela, por decirles así, tenían una formación, no solo técnica de sonido, sino cinematográfica, entonces entendían el plano sonoro. A pesar de que hoy en día tenemos acceso a nuevas tecnologías y a los avances de la ingeniería, siento que las personas que hacen la parte técnica descuidan la formación cinematográfica, ver las películas, tener referentes, y alinearse con la narrativa audiovisual. Dentro de las películas que tendrían que ver, también estarían **La tierra y la sombra** (César Augusto Acevedo, Colombia, 2015), **Gente de bien** (Franco Lolli, Colombia, 2014), pues el buen sonido no debe ser, siempre, efectista: lleno de disparos y de otras cosas, el buen sonido es el sonido que corresponde a la película y que le ayude a narrar a la película.

A.R: Daniel, eso me interesa. Hablemos un poquito de **La Sirga** y de **La tierra y la sombra**. Nosotros, los espectadores comunes, que desconocemos el sonido como técnica y estética, podríamos entender que estas son películas, aparentemente, silenciosas, pero tienen todo un trabajo de diseño sonoro en su atmósfera. ¿Cómo se construyen estos universos? ¿Cómo se trabaja este fenómeno?

D.G: Lo que pasa es que construir el silencio es más difícil que hacer bulla o



Armando Russi y Daniel Giraldo en entrevista realizada en el Teatrino del Jorge Eliécer Gaitán para estos Cuadernos de Cine Colombiano.

construir disparos o cosas más efectistas, porque debe haber una decantación, una depuración y una sofisticación, no en el sentido esnobista, sino una sofisticación a la hora de tratar la película, para poder narrar bien el sonido, entonces, hay que hacer una buena recolección de ambientes; es como en la música clásica, que tiene un rango dinámico que no está sonando todo el tiempo, también las películas tienen unos valles y unas crestas que permiten que el espectador, o la persona que esté directamente vinculada con la película, sienta lo que el director narrativamente quiere hacer; porque de nada vale, no solo en el sonido sino en otros oficios, decir: "¡Uy!, qué sonido tan chévere!". Todos trabajamos, no para que nuestro oficio sobresalga, sino para que la película se cuente. Para mí un buen

sonido es el que aporta narrativamente para que la película se cuente.

A.R: **Siempre viva** también es particular, porque es una película que se desarrolla en interiores, pero nos está hablando del exterior.

D.G: Exactamente. Quiero hacer la salvedad, esta es una reflexión que hizo un gran sonidista que es Ramiro Fierro, que está realizando un documento en el que analiza el estado actual del sonido en el cine colombiano. Él tomó tres películas, entre ellas **Siempre viva**, y me pareció muy acertado, pues tiene un elemento muy importante, que quizás no se ha implementado mucho por los directores: el *fuera cuadro*. Nosotros podemos cerrar los ojos y dejar de ver, pero seguimos escuchando, entonces el sonido es una

herramienta de información que no nos da todo masticado, que ayuda, pero que también le exige al espectador a que esté atento a otras cosas. **Siempre viva** narra todo lo que pasa afuera del cuadro, pues siempre estamos en la casa, salvo en un par de planos en los que abren la puerta para que esté ahí el actor, pero todo pasa *fuera de cuadro* y sentimos la tensión del exterior, sin que eso sea protagonista, porque siempre estamos ahí con la actuación.

A.R: ¿Cómo llegaste a trabajar en el universo del sonido para cine?

D.G: Bueno, la vida me fue llevando. Decidí estudiar Ingeniería de sonido, por cierta afinidad con el sonido y la música y en el camino me encontré con una materia de Daniel "El Gato" Garcés, diseñador de sonido colombiano, que me abrió a todo el universo de las películas. Yo desde la universidad iba mucho a cineclubes; me acuerdo que en esa época estaba muy clavado con un director que se llama Michael Haneke, que experimenta mucho con el sonido, no de manera literal, sino que es disruptivo y marca contrapuntos con el sonido incidente en películas como **El séptimo continente** (Michael Haneke, Austria, 1989), la cual es una gran película, en donde vemos ejemplos de lo que vengo hablando, tal como sucede en el tratamiento del carro cuando entra al lavado, o como cuando destruyen la casa: no son elementos efectistas, sino que todo el tiempo están ahí narrando, narrando,

narrando. En esa época el Gato me da la oportunidad de entrar a ese universo y después conozco a unos grandes amigos, *La corporación cinefilia* en Medellín, que en realidad son muy cinéfilos, quienes me empezaron a mostrar otros autores que me fascinaron, entre ellos Bertolucci...

A.R: Que falleció anteayer...

D.G: ...Exacto. En películas como **La luna** (Bernardo Bertolucci, Italia, 1979) en la que él utiliza un tratamiento muy interesante en la música, porque pasa de incidental a diegética de una manera muy sofisticada. Al empezar **La luna**, están los personajes en una terraza compartiendo y hay un piano de fondo, que es la mamá de uno de los personajes tocando. Cuando empieza la música creemos que esta solamente es incidental, pero cuando nos muestran a la mamá tocando una melodía que es tensa, creo que unas notas en escala menor, entonces nos damos cuenta de que la forma en la que se presentó el sonido de esa música no es fortuita, todo eso fue decidido por Bertolucci.

Scorsese también me parece que usa el silencio de una manera muy sofisticada, no como la ausencia total del sonido, sino dentro de los mismos diálogos, en la construcción de ellos. En **Goodfellas** (Martín Scorsese, Estados Unidos, 1990) hay una escena en un bar en la que hay tensión entre dos malandros y uno de ellos, ya nos lo habían presentado como el más



Fotografía de Asociación colombiana de sonido cinematográfico Asbc.

terrible, se enoja y sigue un momento de silencio en el diálogo, pero al mismo tiempo sigue el sonido de ambiente; ese es un momento de tensión de un silencio muy bien puesto, mucho más contundente que una melodía, a veces muchos directores utilizan el recurso de la música para acentuar.

Como venía diciendo, en ese tiempo, descubro buenos directores, muchos: Fellini, Rossellini, Kubrick, etc. Después llego a este loco de Godard, que sí que es disruptivo con el sonido, rompe con todo, cambia el chip mostrándonos que el sonido no solo narra lo que está en el cuadro, sino que puede también de alguna manera hacer contrapunto directo con lo

que se está narrando. Kiarostami también lo hace, muy moderno, muy, muy vanguardista para la época. Y también hay algo muy interesante de ellos que me fue adentrando cada vez más en el mundo del sonido, y es que me mostraron el hecho de que no se necesitan grandes superficies o grandes técnicas para narrar; que no se necesita de una gran sala, que aunque puedan ser necesarias, si tenés la idea en la cabeza podés hacer un trabajo de calidad con mínimos recursos, pero siempre pensando, más que en la vanidad, en que el oficio sobresalga en aras de la narración de la película, que para mí es lo más importante. Luego, por cosas del destino, en Medellín abren una gran sala,

de unos amigos, que se llama Clap Studios y con ellos tuve mi formación profesional. Porque hay que dejar algo claro: podés leer todos los libros, podés tener todas las maestrías, doctorados, pero si no estás en el oficio todos los días haciendo, enfren-tándote a las películas, no vas a aprender, porque realmente el cine es un oficio casi artesanal: todos los días hay que hacer, las locaciones son distintas, más en nuestro país que no hay un medio o industria, como algunos la llaman, consoli-dada, donde hay unos parámetros esta-blecidos, donde las condiciones sociales pueden ser complejas, pues la comple-jidad de ir a rodar a ciertos barrios puede ser diferente en Europa que en Estados Unidos; entonces son un montón de deta-lles que el profesional colombiano tiene que enfrentar, pero solo lo puede hacer estando en sets de grabación, aprendiendo de alguien, teniendo un maestro, finalmente.

Así hice mi carrera profesional en Clap Studios. Hice varias películas con ellos, aprendimos.

Luego vino un gran Artista Foley que se llama Francisco Rizzi, de Argentina, y reci-bimos un taller con él en Medellín, luego del cual después de intuitivamente hacer Foley a partir de lo que uno leía y podía ver en videos, se nos abrió todo un pano-rama. Ahí es donde yo entiendo la impor-tancia de una persona que tiene un bagaje y que es generosa con el conocimiento,

que y dice: “mirá, así se hace” o “no se enrede con esto”. Él me abrió las puertas, aprendí más cosas, cada película es un aprendizaje.

Tiempo después me mudo a vivir a Bogotá y bueno, grandes amigos también me abrieron las puertas: El Gato, Isabel Torres, Andrés Montaña, Juanma López; ellos me recibieron muy bien, me acogieron. La Asociación de Sonidistas, también me recibió. Es muy importante dentro de la formación de medios y de oficios que existan asociaciones, son muy pocas en Colombia. Lamentablemente, en Colombia se han sesgado mucho, por nuestro contexto social, pues hemos sido muy violentados y señalados cuando nos agre-miamos, pero lo que busca realmente la agremiación es el bienestar común, el trabajo digno, por eso en ese momento fue muy importante para mí que existiera la Asociación y que a su cabeza estuvieran grandes maestros como César, Ramiro, Chui, Minga, Isabel. Así fue como me fui enredando, enredando y aquí estoy.

A.R: Varias cosas me llaman la atención en esta conversación: tu conocimiento técnico del oficio, el servicio de este conocimiento técnico en función del lenguaje cinematográfico y un amplio conocimiento del cine en el sentido ciné-filo. ¿Qué tan importante es para ti la cinefilia en un proceso creativo?

el trabajo final tuyo como creador de sonido, como editor de sonido.

A.R: Claro un artista integral tiene que beber de diferentes fuentes, pero concre-tamente, ¿cuáles son las influencias que más han determinado tu trabajo, las que más te han marcado?, ya sean cine-matográficas, musicales, etc.

D.G: Todo el tiempo hay cosas que me marcan. Ahora hay un escritor italiano, que algunos odian porque es un poco facho: Alessandro Baricco. Él tiene un libro, que se llama *Mr. Gwyn*, que cuenta la historia de un escritor que está obses-ionado con hacer un retrato y visita el museo para ver cómo hacían los retratos los artistas; lo que hace allí es un retrato escrito. Este libro me ha nutrido estéti-camente, y le hace decir a uno “¡oh, qué es todo esto tan chévere!” Voy leyendo el sonido y las figuras que él utiliza, la lectura es muy interesante porque lo que leo me resuena en la cabeza. Otra influencia muy importante ha sido la salsa de los 70, como toda esa estética calle-jera y de la noche timbalera. La música clásica también y varios cineastas: Pialat, Rohmer, etc. Bertolucci me encanta porque es muy italiano, todo desbordado, él ha sido muy criticado, pero estética-mente, por ejemplo, en películas como **El conformista** (Bernardo Bertolucci, Italia, 1970), me parece que es brillante. Bergman también, en películas como **Persona** (Ingmar Bergman, Suecia, 1966), **El**

D.G: Yo creo que es muy importante, sin deslegitimar la técnica, pues hasta el pintor tiene una técnica que va desa-rrrollando. La reflexión que yo he hecho es que la técnica se perfecciona con el que hacer, con el oficio. No es algo de un erudito, la técnica es el oficio, el hacer.

La cinefilia es muy importante, porque puedes tener un diálogo con el director o con personas como el productor, no solo en términos de eualización de niveles, sino de narrativa, y eso hace que el diálogo fluya más, finalmente las ideas a veces son muy abstractas y para llevarlas a la técnica hay un proceso que se debe hacer; es muy necesario ese diálogo para nutrir la concepción sonora. Y no solo en lo cinéfilo, yo soy un convencido de que en el cine y en todos los oficios del mundo uno debe tener una formación inte-gral, cultivarse a nivel literario, pictórico, musical, teatral, gastronómico, porque todo eso lo alimenta a uno como ser humano para poder aportar en su oficio cosas. Si uno ve a los grandes artistas o pensadores de otras épocas, eran poetas, médicos, eran de todo; la subdivisión y la especialización del trabajo es buena, pero así uno tenga una especialidad, no debe dejar de cultivarse en otras cosas, tener otro tipo de conversaciones, no es que siempre entre sonidistas haya que hablar de sonido, no, hay que hablar, de política por ejemplo, porque todo eso influye en

silencio Ingmar Bergman, Suecia, 1963); eran unas épocas donde realmente había un diálogo estético del sonido, que no era simplemente de chular y chular. ¿Qué es lo que pasa ahora? Como muchas de nuestras películas se realizan con fondos de apoyo económico, entonces se tiene que cumplir un cronograma. Muchas veces el diálogo estético y narrativo se decapita por “cumplir y cumplir”: “hay que llegarle, hay que llegarle”. Es muy complejo trabajar así. Solo en muy pocos proyectos hay libertad de tiempo, uno puede cenar con el director, invitarlo a la casa, tomarse unos tragos, hablar de esto, ver una película.

A.R: Pero, ¿has tenido proyectos así?

D.G: Sí, hace poco acabé uno con un muy buen director que admiro mucho. No es muy conocido, Daniel Cortés. Él ha hecho cortometrajes solamente, pero hace cortometrajes documentales con material de archivo, entonces el hombre hace un montaje muy experimental de cintas de Super 8mm y 16mm que no tenían audio. Reconstruimos todo el audio y los ambientes. Con él todo el tiempo era un diálogo y hablábamos, fue a mi casa con el productor, con José de Monociclo (**Los nadie**) y fue un trabajo espectacular porque hubo todo un debate estético y como la película la atraviesa algo político; para mí era muy enriquecedor poder meterme ahí, y una cosa muy importante era que no se cuidaba el sonido como esa

prolijidad que debía ser perfecta, sino que sonara sucio.

A.R: Muy latinoamericano, años 60, como Jorge Sanjinés, Santiago Álvarez...

D.G: ...Parecido, pero como sin miedo a lo sucio, que es algo que ahora hay...

A.R: ...Hay unos estándares que no permiten experimentar en ese sentido.

D.G: Yo lo he llamado una estética “*netflixiana*”: como que todo es prolijo, bello, cuando de eso no se trata. La Nueva Ola Francesa rompió con todo eso y salió a la calle cuando todo era realizado en estudio, y eso narra un montón de cosas. Estamos muy acostumbrados hoy, al ojo del espectador, a esa prolijidad, cuando lo prolijo no solo se puede enmarcar en algo aséptico u ortopédico. Yo lo siento así, entonces este proyecto permitió así la suciedad.

A.R: Hablemos de definiciones. Hay muchos oficios dentro del oficio del diseño sonoro. ¿Qué entiendes por un sonidista, un microfonista, un diseñador de sonido, un artista Foley y que otras taxonomías podemos encontrar?

D.G: Muy buena la pregunta, porque es una discusión que está muy actual en el gremio de sonidistas y a nivel del medio de la cinematografía. Me parece que el departamento de sonido tiene principalmente tres cabezas: El Sonidista: la persona encargada de que el directo funcione



Fotografía de Daniel Giraldo en estudio de Foley de Clap Studios. Medellín, Colombia.

tanto técnicamente, como estéticamente; el Montajista de sonido, o Director de sonido, o Diseñador de sonido, que es una discusión eterna. Como lo quieran llamar los colegas.

A.R: Pero más o menos, ¿vendría siendo una etapa de postproducción?

D.G: Postproducción. La persona que se encarga de tomar ese material del sonido directo, que es un material que una persona realizó juiciosamente y lo entregó. Posproducción recibe ese material lo organiza y lo monta narrativa y técnicamente con un equipo de trabajo. Esa persona a la cabeza tiene un editor de diálogos, un editor de ambientes, un editor de efectos y digamos que esa es como la etapa de edición, en la que

también participan las persona que hacen el Foley; luego hablaremos de ellas. Y está la tercera cabeza que es el Mezclador. Esta es la persona que toma todos esos ingredientes y les da sazón, los ubica en la sala, controla las intensidades, decide que tanto ambiente quiero acá, etc.

Es muy difícil hablar de una cabeza general porque en cada etapa, cada uno es muy importante. Sobre todo en nuestro cine que es *vococentrista*, en donde la palabra es la que rige la narración. Es muy importante que todo quede muy bien registrado y sobre todo, algo que se ha perdido mucho, la correspondencia del *plano sonoro*, un director no puede pretender hacer un plano general y que el sonido suene acá, al frente; no corresponde.

A menos que narrativamente, su estética, esté buscando esa intención.

Otro elemento que narra sonoramente dentro de la puesta en escena es el lugar donde se desarrolla la situación, porque tiene una acústica. No es lo mismo si tal cosa fuera de madera o si fuera forrada en tela, entonces se empieza a narrar acústicamente y esa es una información que si el sonidista no está pensando en eso, va a fallar. Muchos productores y directores creen que el sonidista es una persona que simplemente pone un micrófono, pero no, él todo el tiempo está pensando en cómo es el color de la voz, la intención del actor. Entonces el trabajo del Sonidista es fundamental porque este será el sonido original de la película. Usted en posproducción puede buscar unos ambientes, puede poner efectos, pero, el sonido original realmente es irreplicable.

Los gringos y algunas industrias cinematográficas utilizan el recurso del doblaje, que es muy interesante cuando los actores son formados y tienen un bagaje. En nuestro país, la mayoría de veces se trabaja con actores no profesionales, es muy complejo lograr dramáticamente el momento del doblaje, por eso el director está ahí en su puesta en escena, en su dirección de actores, tratando de sacar la emoción y lograr esa emoción en una sala de doblaje es muy complejo. Entonces ahí está la responsabilidad del Sonidista. Él vela porque todo el sonido esté bien, aunque muchas

veces eso se salga de su responsabilidad, porque, por ejemplo, el productor no quiso poner la planta eléctrica más lejos porque alejarla es más dinero, o no quiso cerrar bien las calles, o no pidió permisos, pero en la medida en la que el sonidista pueda, va a intentar controlar esos factores, para que la palabra quede bien grabada, así como los otros elementos que suenan.

A.R: Hablemos del Artista Foley. ¿Qué es y cómo lo asumes tú?

D.G: El Foley es la grabación de efectos de sonido en sala, en un espacio controlado. Yo peleo un poco con el concepto "artista" Foley, este es un concepto muy utilizado en la industria gringa. Me parece mejor "intérprete" Foley, porque la palabra artista me parece pretenciosa. Uno cómo se va a comparar, por ejemplo, con Renoir, o con ese tipo de personas; es un tecnicismo que yo creo que no va. Yo a veces lo utilizo como intérprete Foley, pues la persona lo que hace es en tiempo real; interpretar los pasos, lo movimientos, la interacción de los personajes con los objetos.

El Foley tiene dos funciones: la primera es ayudar narrativamente a la historia, ponerle carne y hueso, como decía Ramiro Fierro, a los personajes, o sea anclarlos en la puesta en escena. Porque como los micrófonos que se utilizan son direccionales o super-direccionales, solo

se captura la voz, esa es la función principal de un sonidista: que la voz quede clara. Entonces en Foley lo que se hace es que si hay un roce, o si hay un movimiento, estos se anclan a los personajes, se les da peso, a las fibras, a las texturas. Por ejemplo, en una escena de cama, están las voces, no podés poner micrófono de solapa o el micrófono está muy lejos, en la narración aporta más que en Foley se haga todo el movimiento, el roce, que llenar eso de música, por ejemplo, y al Mezclador le permite tener todos los elementos separados para poder acentuar lo que quiere. Es como la tercera dimensión del sonido. El Foley es lo que ancla a los personajes y a los objetos en la puesta en escena y en el cuadro.

La segunda función del Foley es muy importante y se da al nivel de producción. Si quieres distribuir tu película debes tener algo que se llama la *banda internacional*, donde todo va separado de los diálogos, porque si ellos quieren doblar y tengo los efectos con los diálogos, al remplazar se irían; entonces es muy importante tener todo separado para que si llega la película a ser distribuida o vendida, puedan quitar los diálogos en español, ponerlos en el idioma que quieran y ya todo queda bien a la hora de hacer una remezcla. Entonces hay dos asuntos: uno estético narrativo y otro a nivel de producción.



Fotograma de **La vendedora de rosas** (Víctor Gaviria, Colombia, 1998) Foto: Eduardo Carvajal.

A.R: Hablemos de funciones del sonido, ¿Cuáles son las funciones del sonido en una obra cinematográfica?

D.G: Principalmente su función es técnica: que funcione para la banda internacional, pero después hay unas búsquedas estéticas. Por ejemplo, yo estuve vinculado al proyecto que restauró **La vendedora de rosas** (Víctor Gaviria, Colombia, 1998) y teníamos que hacer el Foley, porque se quería hacer en 5.1, y bueno, porque la restauraron. Estéticamente no se podía tener un Foley prolijo, había que ser sucio, por el tipo de micrófonos que se usaron

en la época de la película; eso fue lo interesante, cómo lograr esas texturas, no solo pensando en que mi trabajo fuera prolijo y pulido, sino en cuál era el sonido que realmente necesitaba esta película.

Otra función desde el Foley es el *fuera cuadro*. En una película como **La mujer del animal** (Víctor Gaviria, Colombia, 2016), hay una escena en la que la chica construye una casa y lo que hicimos con Sebastián Álzate, de Clap Studios, fue generar una resonancia en ella, que la casa vibrara y no estuviera en cuadro pero todo el tiempo generar una tensión sutil al personificar lo que está fuera de cuadro para transmitir sonoramente que la casa estuviera vibrando sin tener que estar en el cuadro, generando una tensión sutil, al personificar lo que estaba fuera de cuadro. Otro ejemplo puede ser cuando se debe caracterizar al personaje con el peso, si es liviano o no; muchas veces uno puede presentar un personaje sin mostrarlo. O también, otro ejemplo: un personaje con esquizofrenia y que tenga un tic, desde fuera de campo podemos hacerle un chasquido o ponerle unos pasos arrastrados.

Quiero insistir que románticamente en el papel uno quisiera tener todo el tiempo para hacer mucho más, pero los tiempos son muy limitados; el primer paso que se da en la construcción sonora es que funcione técnicamente, a partir, obviamente, de unos planteamientos con la

persona que está al frente de la edición, en la que esta dice: “quiero esto y esto” y después hay una retroalimentación con el director. Pero hay que decirlo, no hay tiempo para ahondar en cosas, a menos que sean proyectos muy chicos y solamente en ciertas películas. Por ejemplo, me sorprendió mucho lo que hicieron con **Matar a Jesús** (Laura Mora, Colombia, 2018), me gustó mucho su sonido, hay, por ejemplo, una parte en la que suena una salsa en un bar y la persona encargada del sonido, Guido Berenblum, el mismo que trabaja con Lucrecia Martel, un gran sonidista, mete un proceso que se llama “*Delay*” en la música, es muy evidente; hace mucho tiempo no escuchaba que alguien que se arriesgara con procesos narrativos en la parte sonora. Claro, la película es una película naturalista, pero todo vinculado a la emoción del personaje en ese momento, ella después se mete a un baño y quiebra una botella, todo está narrando la emoción del personaje.

También a nivel de producción, un productor o un director, si es inteligente, sabe que no puede hacer un plano general, que es un poco más complejo realizar, que hay muchas cosas que controlar de una locación, pero que también sonoramente lo puede narrar. Puede resultar más fácil hacer unos ambientes puntuales del lugar, sacar para eso 10 minutos o 20, que controlar un encuadre gigante. Por



▣ Materiales para Foley. Archivo: Daniel Giraldo

ejemplo en **Azul** (Krzysztof Kieślowski, Francia, 1993), hay una escena en la que el carro se estrella, pero nunca vemos que el carro se estrella. Y es muy interesante cuando el director y también el guionista hacen apuntes sonoros desde la escritura del guion. Lucrecia Martel, decía Guido, piensa mucho el sonido, al final de los rodajes, saca ciertos tiempos para hacer solo ruidos del lugar o grabar ambientes, es una directora que todo el tiempo está pensando el sonido, y si usted escucha las películas de Lucrecia, suenan impresionante, a mí me gustan mucho.

A.R: ¿Cómo es el punto de partida en tu proceso creativo? Y ¿cuál es la relación con los otros oficios, específicamente con el guion?

D.G: Lo ideal es poder tener una copia del guion e intuirlo, pero sin desconocer que una película es la que se escribe, otra la que se rueda y otra la que se monta. Siempre trabajamos con el corte final, pero si es bueno intuir esas búsquedas que hay desde el guion, lo que me parece muy interesante. No siempre pasa. A mí me encantaría poder leerme todos los guiones de las películas. Y también hay

otra cosa que he analizado últimamente, y es que el cine tiene varios tiempos: el tiempo en el que se rueda, el tiempo en el que sucede la situación de la película y el tiempo como espectador en el que vemos la película, entonces son tiempos que deben estar alineados en la búsqueda narrativa y sonora y eso pasa si conoces el guion, porque dices: “esto está planteado acá, ¿pero qué fue lo que rodaron, qué fue lo que montaron?”

A.R: Qué tanta conciencia tienen los guionistas, los productores y directores frente al sonido?

D.G: No sabría decirte, no sé si los guionistas, los admiro mucho, me parecen impresionantes, pues, al fin y al cabo, las películas parten de ahí y esa es la base de toda película. Pero no sé qué tanto los productores y directores, hay un... lo puedo decir, no de todos, pero de su gran mayoría, un maltrato hacia el sonido, incluso desde el set: cómo es posible que en el set no puedas tener el tiempo suficiente para poner tus micrófonos, si iluminación, si fotografía necesita su tiempo y tiene un batallón trabajando para ellos. En el sonido deben ser tres, a los productores

no les gusta que sean tres, muchas veces son dos, solamente, poniendo micrófonos, cuidando que todo esté bien, y todo eso es visto como algo meramente técnico y por ende rápido, pero hay que cuidar primero el contacto con el actor, cómo vas a llegar a un actor y no simplemente manosearlo: pedir permiso, poner el micrófono, que sea cómodo, que quede bien puesto, porque si esas condiciones no están aseguradas, su puesta en escena se va a caer por un error de audio y eso lo que hace es ir en detrimento de la película. Entonces, ¿porqué no tomarse el tiempo de que todo esté a punto?, ya ni siquiera se realizan ensayos. Una vez un director dijo: “pasó de moda, la época del ensayo”. ¿Cómo así?, ¿cómo así que pasó de moda?, necesitamos ensayar para que todos estemos a punto. Obviamente, hay métodos de directores que ponen la cámara y que pase lo que sea, pero, así mismo, vas a tener el sonido que tú estás proponiendo desde el set, y en el set pasa eso no respetan los tiempos. Muchas veces no invitan a los sonidistas a las locaciones. Muchas veces llegas a una locación y esta vuelta nada, ¿quién controla eso? No hay presupuesto, o una conciencia de que hay unas personas especiales para parar la música. Nuestro contexto es muy bulloso, nuestras locaciones son muy ruidosas y no hay presupuesto para cerrar cinco calles, sino que hay que hacerlo así. Entonces siento que sí hay un atropello desde los tiempos, desde no invitar a las

reuniones de grupo al sonidista, desde ahí empiezan las dificultades. Luego en posproducción se quiere que todo esté rápido y al final no quieren pagar una mezcla de sonido que es la etapa final y el momento en que la película va a sonar como debería sonar en salas.

No estoy haciendo una apología del sonido, ni quiero pelear con fotografía, pero si hay un desbalance y no solo con el sonido, sino con los demás departamentos, arte, vestuario y eso que el sindicato ha logrado cosas que han beneficiado a todo el mundo. Por eso es muy importante agremiarse y también que los productores y directores entiendan que si hacen una pieza audiovisual es un 50/50: no es visual- audio, ni visual, es audiovisual y por eso hay que cuidarlos.

A.R: ¿Cómo es tu metodología de trabajo en el proceso creativo?

D.G: Hablando particularmente de Foley lo ideal para mi es ver la película primero completa sin pensar en nada, de pronto con una agenda ir anotando elementos especiales que deba conseguir: algún un tipo de material, un machete, una arena, un objeto que no esté a la mano en la sala de Foley. Me gusta siempre sentir la película como película, porque voy a trabajar en esa pieza y me gusta sentirla. Luego ya se hace un proceso, dependiendo de con el Grabador que esté. El Foley es un trabajo de dos, la persona que lo interpreta y la

persona que lo graba, quien, finalmente, es el oído que está viendo la imagen, que está escuchando por los parlantes como va quedar, yo solo lo escucho en la parte acústica, pero él escucha todo el proceso electro-acústico, entonces, es un trabajo de dos. Y la persona que graba también dirige al actor Foley o al intérprete Foley, entonces siempre hay un trabajo conjunto, en donde ya después de ver la película -aunque ya no se entregue por rollos las películas- partimos la película cada 20 minutos (y me parece mejor trabajar de manera vertical), entonces, vamos primero con los pasos de todos los personajes, después con los ruidos, que se dan a partir de los objetos con los que interactúa cada uno de ellos y luego las presencias: la ropa. Todo eso se va editando y ecualizando.

A.R: Hablemos de esa herencia que antecede este trabajo, podemos intuir que ya hay un camino trazado, ¿qué nos puedes decir al respecto?

D.G: Sí, hay algo muy interesante, no solo con el Foley. Las nuevas generaciones no podemos desconocer el trabajo ya hecho por las otras personas que yo llamo maestros, aquellos que han estado en el oficio y que se han inventado los procesos, las técnicas, las herramientas. Sería pretencioso decir que hasta ahora se está pensando el sonido en el cine. No, venía mucha gente pensándolo, incluso desde el Foley. Hablando de las radionovelas, los mismos actores generaban los ruidos,

los sonidos que permitían narrar sonoramente el dramatizado, lo que fuera. Los guiones por ejemplo tenían una columna de sonido, eran muy juiciosos. Entonces no se puede desconocer el trabajo de los otros. Es muy importante trazar ese puente con las otras generaciones, pero ese puente se rompe a nivel cinematográfico con la ruptura de FOCINE, porque venían unas personas, en la década de los 80, haciendo unas películas que habían conseguido un oficio, una técnica, un bagaje. Cuando se limita ese presupuesto se dejan de hacer la cantidad de películas que se hacían y estas personas dejan de trabajar cinematográficamente y se dedican más a los comerciales. Eso lo aprendí por Ramiro Fierro, que es un gran estudioso del sonido en Colombia. Entonces se interrumpió una transmisión de saber de generación a generación, que es fundamental. Creo que Fellini aprendió de Rossellini. Muchos directores han sido asistentes de dirección de grandes directores, hay una correspondencia pupilo-maestro. Y eso no se puede desconocer, por más escuelas que haya, hay que aprender de alguien que ha hecho el oficio.

A.R: Bueno, pero yo creo que la generación de ustedes es muy clave por esa profesionalización, son gente formada, no lo hacen de forma intuitiva, pero además no desconocen los otros procesos y son generosos con el traspaso del conocimiento.

D.G: Yo creo que eso se debe empezar a fomentar desde el gobierno, exigirle a todas las producciones, pasantes en cada uno de los departamentos. Un pasante al que se le de un sueldo básico, alimentación y transporte, porque es la única manera de que la gente que sale, que se está formando pueda entrar al medio, porque eso es lo que logra la experiencia. Entonces por obligación las producciones deberían tener pasantes, en cada uno de los departamentos, para que se transmita el conocimiento.

Sobre las nuevas generaciones, no sé, me parece demasiado pretencioso decir que estoy ya en capacidad de poder pasarle el conocimiento a alguien, porque todavía faltan muchas películas por hacer, aprender muchas cosas, pero sí hay gente que lleva un bagaje que siento que puede transmitir ese conocimiento directo a la gente que se está formando.

A.R: Bueno, yo he tenido maestros muy jóvenes y muy capaces, con un conocimiento profundo, como Andrés Montaña.

D.G: Andrés Montaña ha sido maestro mío, yo he sido microfonista de Montaña. Digamos a nivel de Foley no hay mucha gente que se interese por estar en el Foley.

A.R: ¿Qué tanto se utiliza el oficio del Foley en Colombia?

D.G: Se utiliza mucho, lo que pasa es que como muchas películas entran en copro-

ducción, entonces muchas veces se las llevan a Argentina o Chile. Hay mucha gente que lo hace, no soy el único. En Medellín está Clap Studios con Sebastián Vásquez y Sebastián Alzate, Alexander y Daniel, haciendo Foley, en Sonata está Mauricio Moreno y Adriana Moreno, la gente de Latina, también, Amniótica. Hay mucha gente haciendo Foley, no sé que tanto esté en la conciencia de productores y directores, el que este es un proceso que hay que pagar y que hay personas especializadas en ello. En el mundo es impensable una película profesional sin Foley.

A.R: Hablemos de esas diferencias técnicas, estéticas y narrativas entre un universo sonoro para ficción y un universo sonoro para documental.

D.G: ¡Ah!, muy buena la pregunta. Las dos son parecidas, pero se abordan distinto. Digamos, que en ficción es más detallado el trabajo, más claro, hay más elementos. El documental, por su parte, permite ciertas licencias, pero también es indispensable el Foley porque muchas veces las situaciones hacen que se omitan ciertos sonidos que son importantes para la narración.

Yo soy un defensor del sonido directo, para mí sería ideal una película solo con sonido directo y que no existiera el Foley, porque para mí el sonido de la película



Fotofija de **Los nadie** (Juan Sebastián Mesa, 2016). Cortesía: Monociclo Audiovisual.

es la que emerge de la puesta en escena, que es lo natural.

A.R: Diferencias entre medios, Cine, Televisión, Publicidad.

D.G: Todas. Los ritmos y los diálogos con un director, uno con un director de cine puede hablar cosas más interesantes en relación con la construcción sonora, que con alguien de publicidad y/o televisión, no porque en los otros medios no haya gente interesante, pero los ritmos, el presupuesto y las condiciones son muy

distintas y esto es algo que se piensa para generar dinero y ese es el diálogo; en cambio en lo cinematográfico se pueden dar unas licencias desde otro punto de vista, pararse desde otro punto de vista.

A.R: Estimado Daniel, hablemos, apenas, de dos trabajos muy representativos para ti en tu carrera como sonidista. Uno de ficción y uno de documental.

D.G: Para mí fue muy importante estar en la restauración de **La vendedora de rosas**, por lo que representaba la película, por lo

que representa el director. Para mí fue una gran motivación. Pero cada película me parece emocionante, obvio hay películas que a uno le da más pereza, pero cada reto hace que uno se profesionalice más y le tome cierto cariño a cada producción. Pero en especial creo que **La vendedora de rosas** ha sido como una película que, claro, me llenó mucho hacer el Foley, eso lo sentí como un privilegio y dije: ¡ah, ya me puedo retirar y montar un bar!

(Risas de ambos).

Los nadie también me parece muy interesante, porque era una película de amigos, hecha como de la calle.

Y hace poco hice una película muy chévere, el Foley de un documental que se llama **La fortaleza** (Andrés Torres, 2017) que cuenta la historia de la barra del Atlético Bucaramanga y cómo los chicos van en tractomula a seguir a su equipo. Entonces son unos pelaos muy jóvenes que solo piensan en fútbol. Viajé con ellos por Colombia, por ciertas carreteras de Colombia, en donde se colaban y se metían. Fue muy especial para mí, sobre todo por conocer ese mundo desde adentro, que es lo que permite el documental, estar dentro de las situaciones y de esos personajes que uno nunca se encuentra, o que si se los encuentra, uno siempre es un poco ajeno a ellos.

A.R: Y alguna experiencia negativa.

D.G: No negativa, pero hubo una película que hice que estaba ambientada en 1800 y me tocó utilizar muchos tacones y terminé con las rodillas inflamadas de tanto caminar, porque eran muchos personajes, taconeando en madera. Entonces físicamente me desgastó bastante.

La mujer del animal también fue muy exigente en cuanto a Foley, porque lograr los pisos de las casa, exigía mucho, pero también fue un privilegio estar en esa película.

A.R: ¿Existen las condiciones técnicas, tecnológicas en Colombia para hacer cualquier tipo de proyecto tanto a nivel de calidad de sonido en las películas y en las salas? o ¿a veces es desmoralizante hacer un trabajo muy profesional que finalmente no se va a escuchar en las salas?

D.G: Las condiciones están y hay salas acá muy buenas donde se puede hacer, lo que tiene que haber es voluntad de los directores y productores. Y no sé, me pueden tachar por esto, pero distribuir bien los recursos. Hacer cine es muy difícil, son unos valientes los que hacen cine. Pero entender que los fondos son un estímulo, que es muy difícil hacer toda la película con esos fondos estatales que se entregan, o sí se puede, pero hay que pensar esas películas para los presupuestos locales. No podemos imaginar películas con unos presupuestos grandes y pretender



Fotograma de **La mujer del animal** (Víctor Gaviria, 2016). En línea.

hacerlas cuando el presupuesto es reducido. Lo importante es que cada etapa sea paga como debe ser, porque tener una sala como la de Clap, la de Cinecolor, o incluso Ático, en donde se puede finalizar, es un privilegio. Antes tocaba irse afuera, ahora creo que ya estamos en capacidad tanto en infraestructura, como en personal para finalizar todas las películas en Colombia, en todos los procesos desde el sonido directo, hasta la mezcla final. Hay muy buenos mezcladores en Colombia.

A.R: Cuéntanos de tu experiencia pedagógica, de Daniel como profesor.

D.G: Hay dos situaciones particulares. Me gusta más enseñar o dar clases a los realizadores, que a las personas del sonido, eso es como sembrar, porque puedo hablar más desde lo narrativo y estético que desde lo técnico. Porque para las otras personas del sonido, el discurso se limita a lo técnico y obviamente uno puede hablar desde lo expresivo y lo narrativo,

pero la gente llega con ganas de saber trucos, de saber cómo funciona tal o cual micrófono, pero a mí me interesa más el diálogo narrativo y estético. Obviamente, es muy chévere hacer talleres con personas que quieren aprender el oficio, pero siempre mi discurso es atravesado por la parte narrativa, estética y humana y sobre todo sin que importe “estar” en el cine solo por estar, eso es una bobada. La mejor recompensa es hacer otra película. Mucha gente de las nuevas generaciones lo que les interesa es estar en el cine en el sentido que les dije, pero las películas se acaban, eso va y viene. Poder hacer otra película es la mejor recompensa. Y hacer bien su oficio y trabajar para la película, no para que su oficio sobresalga, estamos contando una historia.

A.R: Hablemos de política para cerrar. ¿Cómo se trabaja una dimensión política del oficio del sonido desde tu quehacer?

D.G: Es buena la pregunta, en el papel sí trabajo una dimensión política, pero en la práctica hay unos tiempos de entrega, que muchas veces hay que cumplir, y hay que pensar en entregar, entregar, entregar. Yo creo que la posición política más certera que uno puede tener en su oficio es la de hacerlo respetar, ya sea con condiciones de trabajo dignas o con tarifas. Es la única

manera. En los proyectos locales, como te digo los tiempos de entrega limitan mucho el poder pensar y hacer una propuesta desde un sentido político. Creo que la manera como ejerzo la política en mi oficio es velar por unas condiciones dignas de trabajo y agremiarme, que es una cosa que tengo clara desde siempre, cuidarnos entre todos, defender nuestros derechos, finalmente somos un grupo de personas que trabajan.

A.R: Estimado Daniel, estoy muy contento de conocer un ser humano que ama y dignifica su profesión y eso me permite seguir creyendo en un proyecto de industria cinematográfica, con personas muy profesionales, trabajando con mucho amor y mucha pasión. Tú eres un testimonio de eso.

Muchas gracias!

D.G: Muchas gracias a ti. Y también es importante dejar el precedente de la importancia de las asociaciones y la labor que ha hecho la Asociación de Sonidistas de Colombia, tanto en formación, como en tener ahí siempre a sus integrantes en los buenos proyectos y sacando la cara por el buen sonido del país. También es importante que los demás departamentos se asocien y formemos un gran sindicato cinematográfico. Muchas gracias! 



 Fotograma de **Los nadie** (Juan Sebastián Mesa, 2016). Cortesía: Monociclo Audiovisual

DANIEL "EL GATO" GARCÉS NAJAR Director general de Sonata Films, Maestro en Música con énfasis en Ingeniería de Sonido de la Pontificia Universidad Javeriana. Tiene una larga y reconocida trayectoria en dirección y diseño sonoro para producciones audiovisuales cubanas, españolas, estadounidenses, estonias, mexicanas, panameñas, peruanas y venezolanas. Este bagaje le ha dado la oportunidad de trabajar en todos los procesos que implican el arte del diseño sonoro, tanto en preproducción, producción y postproducción. Su trabajo ha contribuido a que la gran mayoría de los proyectos en los que ha participado sean galardonados, y entre ellos se destaca el Premio Macondo a Mejor Sonido-VI Edición (2017), de la Academia Colombiana de Artes y Ciencias Cinematográficas por su trabajo como Diseñador Sonoro en el largometraje Pariente.

La filmografía completa de Daniel "El Gato" Garcés se puede encontrar en el siguiente enlace: <http://www.imdb.com/name/nm3536960/>



ENTREVISTA

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 29-2019 NUEVA ÉPOCA

Entrevista a Daniel "El Gato Garcés"

Armando Russi: El cine colombiano está pasando por el mejor momento de su historia, podemos constatar un crecimiento de la industria y la profesionalización de las personas que componen esta industria. En esta entrevista hablamos con Daniel "El Gato" Garcés, uno de los principales diseñadores sonoros del país, sobre el universo sonoro a través de su experiencia.

El sonido es, sin lugar a dudas, uno de los oficios cinematográficos que más se ha especializado en los últimos años, esta especialización se debe al acceso a nuevas tecnologías y a la preparación de sus profesionales. Parte de esta preparación empieza con una electiva que buscaba ahondar en especificidades del Diseño

Sonoro en posproducción. Esta electiva que tú te inventaste *Foley y Doblaje* es un aporte que ha formado y estimulado múltiples sonidistas en Colombia. Hablemos de esta asignatura.

Daniel Garcés: Esta materia nace de mi inconformidad con la oferta académica en la especialidad de sonido en Colombia y en el mundo, tal vez, hacia 2003, el año que terminé mi pregrado. No había mucha oferta para poder estudiar, o experimentar o tener talleres o laboratorios al respecto. Entonces, siempre tuve esa inquietud, de hecho mi primera opción para tesis de grado fue hacer un método de trabajo para el *Foley* en Colombia. Finalmente, hice un proyecto de restauración sonora. Pero desde ahí empecé a indagar sobre los antecedentes del *Foley* en Colombia, sobre cómo se estaba haciendo *Foley* en el país y que tan consciente era este recurso narrativo para los productores y directores.

Como anécdota les cuento que la clase arranca realmente en Medellín, porque mientras dictaba dos clases en la Universidad de San Buenaventura de esa ciudad, al mismo tiempo estaba contratado por el SENA como asesor nacional para formar tecnólogos del área cinematográfica y el proyecto se cayó por temas de burocracia, entonces la Universidad quiso seguir contando conmigo y me dijeron: “Podemos traerlo de Bogotá, pero tiene que dar tres clases, no solo las dos que

está dando ¿Por qué no nos propone una electiva?”. Y, ahí, vino la idea de enseñar en un semestre *Foley* y doblaje, al ser ambas artes afines, porque, al fin y al cabo, el *Foley* es el doblaje de los objetos, visto así, esto resultó ser muy familiar para los estudiantes y entendieron por qué se pueden enseñar estas dos artes en una sola clase.

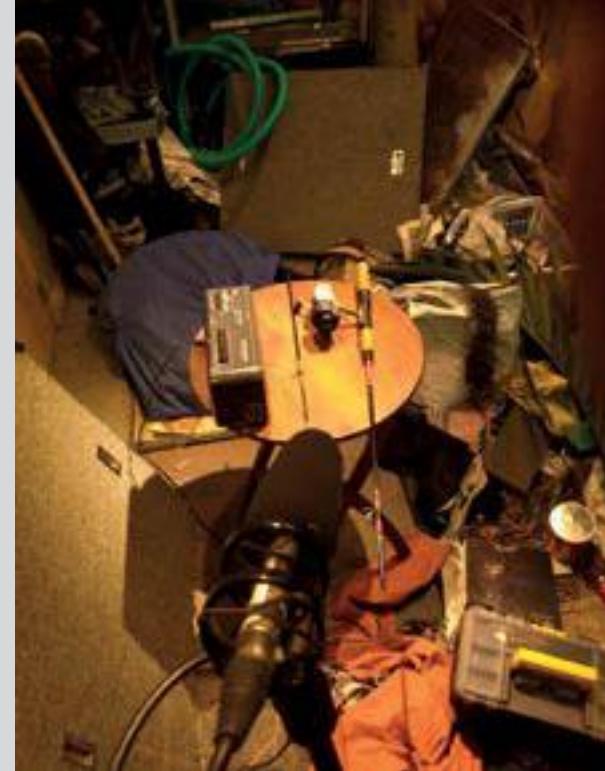
AR: ¿Cómo era la metodología de esta materia?

DG: Bueno era una materia propuesta y también un poco improvisada, en un principio. Quise plantear un taller muy práctico, a partir de ejemplos puntuales de trabajos formales míos, pero digamos que puntualmente la primera clase era “olvidémonos de todo lo técnico” para estudiantes que habían tenido un gran bagaje en lo acústico, en las matemáticas, y en el cómo funcionan los micrófonos, el cómo funcionan los parlantes, etc. Era como desligarlos, en un principio, de la idea de que la importancia estaba solamente en el recurso técnico, sino que tal importancia también la tenía el recurso artístico, para que se olvidaran de lo técnico por un rato y que empezaran a reconocer su cuerpo como instrumento sonoro, que con este podían generar sonidos importantes y no solo él, sino también con su voz; fue curioso, de esta clase salieron muchos talentos que, hoy en día, son locutores y encontraron en ellos mismos una capacidad para poder moldear su voz y hacer

locución comercial y personajes para dibujos animados.

AR: ¿Por qué pensar en esta electiva y no en otra especificidad del sonido?

DG: Realmente era un hueco que sentía yo en el trabajo que había hecho en el 2011, cuando arrancó la electiva en Medellín. Se tenía un bache, una deficiencia puntual de la posproducción de sonido en Colombia; las películas colombianas no contaban con un trabajo formal. Es más, los productores, a veces, no entendían la necesidad de hacer *Foley*, lo veían como un gasto adicional, como un lujo de la película, que se hacía en Chile, o en otro país. Lo único que contaba era el sonido directo y solamente se hacía *Foley* para cuestiones específicas; si no se grabó en rodaje, por ejemplo, el sonido de una picada de cebollas de una escena de cocina, entonces ese sonido se recrea en el estudio y no pasa nada. Aparte de lo básico, si queremos que esa cortada esté bien apoyada, debe acompañarse de la recreación de la mayor cantidad de elementos sonoros posibles, para contextualizar esta escena y lo mismo vale para cualquier otra. Por ejemplo, los pasos de una actriz caminando por el centro de Bogotá, perseguida por un maleante. Durante el rodaje la prioridad es conseguir una muy buena imagen, pero, de pronto, por condiciones especiales del mismo que perjudicaron al sonido directo (como, quizás, tener mucho ruido de tráfico



Fotografías de estudio Foley. Archivo: Daniel Giraldo

vehicular al fondo), puede resultar mejor doblar los pasos en un estudio. Doblar este sonido, además de permitir cumplir con el rigor de su sincronía específica, puede servirnos también para pensar en aumentar la tensión dramática. Entonces con el *Foley* podemos lograr que esta mujer arrastre los pies o camine torpemente; un artista *Foley*, puede imprimir un grado de tensión dramática adicional con su sonido.

Por otra parte, con el tiempo, los productores han venido entendiendo la necesidad de que sus productos, películas, series de televisión o series *web*, tengan

Foley, porque al tenerlo pueden negociar más rápido la venta internacional de su producto con los distribuidores extranjeros, pues para que este contenido pueda ser doblado en otro idioma debe tener una consistente banda sonora internacional.

AR: Para este número de Cuadernos de Cine Colombiano, que se enfoca en el sonido, hice también una entrevista al Artista Foley Andrés Giraldo, quien fue estudiante tuyo y pasó por la electiva Foley y Doblaje. Nos comentó que, además de los elementos, técnicos, narrativos y expresivos aprendidos, tú le enseñaste sobre la pertinencia de la cinefilia en el oficio. Háblanos de esa pertinencia.

DG: Yo creo que el trabajo en cine, para las personas de mi generación, comenzó como un acto de fe. Así fue como yo llegué al trabajo de posproducción para sonido y diseño sonoro para cine. Al principio, uno no creía que se pudiera vivir de este oficio, realmente empezamos y continuamos trabajando en este oficio porque nos gusta. Este gusto nos incita a indagar bastante en términos de la búsqueda referentes que nos ayuden a ver, escuchar, a ser sensibles a diferentes tipos de propuestas. Esa búsqueda nos ha permitido poder llegar a identificar las tendencias sonoras de un país o de una cinematografía en específico. También nos permite entender la evolución del sonido, a partir de la lectura de ejemplos del pasado. Con Dany (Daniel Giraldo)

tengo una experiencia muy buena y es que él fue alumno de esta electiva, inclusive voluntario de esta electiva, pero también me retroalimentó la electiva un montón. Por ejemplo, un día llegó y me dijo: “‘Gato’, vi **Rojo como el cielo** (Cristiano Bortone, Italia, 2006), tienes que tener esta película en la materia”. Después de un año de verla en clase, terminó siendo la película con la que arrancaba la materia, para sensibilizar a los estudiantes. Es una película que explica muy bien el oficio del Artista Foley dentro de una historia en Italia. Yo digo que es muy necesario ver cine y también interactuar con los otros departamentos de la misma industria, porque otro error que tenía el cine colombiano era que las personas de posproducción de sonido estaban condenadas a estar encerradas en un estudio y sucedía que uno, a veces, ni llegaba a conocer al Director de arte, ni al de fotografía, ni al Guionista; y cuando nos presentaban la película solamente se recibían indicaciones del tipo “arregle esto”, pero no había articulación con los otros departamentos, un trabajo interdisciplinario que nos nutriera mucho y nos enseñara. Yo cuando impartía las clases de Foley y posproducción y la de montaje y edición de sonido, les pedía a mis estudiantes que se olvidaran un poco de sus oídos, los cuales ya venían muy entrenados, y que abrieran sus ojos, para darse cuenta de otras cosas. A veces les ponía una escena

para que la vieran en *loop* y les preguntaba: “¿Qué error ven?” No se daban cuenta de que había un boom metido o de que había otras cosas súper obvias, porque estaban concentrados siempre en el sonido. Por esto es muy importante el trabajo interdisciplinario, tenerle gusto, encontrar referentes dentro del cine.

AR: Hablemos de tu formación. Tú eres músico ¿Cómo llegas a trabajar en cine y ser una de las figuras centrales del cine colombiano?

DG: Yo estudié música con énfasis en sonido. Al principio arranqué por el lado del jazz, siendo intérprete de guitarra. El sonido me llamó porque técnicamente sentía destreza en él y entendía muchos de sus temas. Tal vez, el primer llamado como vocación que sentí fue el trabajo que hice para **Od del camino** (Martín Mejía, Colombia, 2003), un trabajo de tesis de grado de Martín Mejía, estudiante de la Universidad Nacional, en ese momento, quién convocó a varios estudiantes de la carrera de producción de la carrera de Música, en la Javeriana, para ayudarlo a mejorar su sonido en la tesis. El trabajo con Martín fue muy representativo, porque fue una experiencia muy nutritiva, precisamente, porque tuve la oportunidad de empezar a hablar con un director y de leer lo que él necesitaba.

Aparte de eso por el incumplimiento de su músico, terminé haciendo la música



Armando Russi y Daniel “Gato” Garcés en la entrevista realizada en la sala Film mixing del Centro Ático (Pontificia universidad Javeriana) para estos Cuadernos de Cine Colombiano.

también, pues como estaba tan enamorado y tan metido en el proyecto, que cuando él me lo contó, yo dije “vamos a solucionarle acá”.

AR: Un excelente comienzo, hacer parte de un cortometraje tan representativo, unos de los cortos fundacionales de este nuevo boom del cine nacional.

DG: Sí, fue chistoso. Martín estuvo en Oberhausen, y cuando ganó el primer premio,



Fotograma de **Nacimiento** (Martín Mejía, 2015). Cortesía: Martín Mejía

la mamá me llamó al celular y me dijo: “Martín acaba de ganar, acaba de ganar en Oberhausen”. Yo todavía no sabía que era Oberhausen, no entendía cuál era la connotación del peso de ese premio. Y, en ese momento, creo que nadie lo entendió. Hoy, ese corto, es un referente del trabajo de Martín. Diez años después, hace **Nacimiento** (Martín Mejía, Colombia, 2015), su primer largo, donde uno puede observar cómo comparten muchos elementos estéticos y narrativos. De igual forma, también, este corto se ha establecido como referente para muchos muchachos.

AR: ¿Qué paradigmas identificas tú en el diseño sonoro en el cine nacional?

DG: Tengo como referente, como llamado de atención a mi vocación, quizás no tanto por el sonido, sino por la connotación que tuvo la película en su momento, **La estrategia del caracol** (Sergio Cabrera, Colombia, 1993), porque también trajo público a las salas en un tiempo en el que el cine estaba casi muerto. Sin embargo, y sin ánimo de criticar, cuando vi **La estrategia del caracol**, me imaginaba muchas más cosas que podrían sonar y me imaginaba que podía ser un poco más rico ese universo sonoro que estaba detrás de sus imágenes. Ahí se me creó una inquietud.

Pero realmente, siempre, al igual que en la época en que hice el corto con Martín, no veía posible poder vivir del cine en Colombia. Decía: “si quiero trabajar en cine, tengo que tener otro trabajo formal y trabajar por los laditos en cine o cuando se pueda o cuando me den la oportunidad”. Gracias a la Ley de Cine del 2003, viene todo un impulso y una oleada de producción cinematográfica, que me permitió mantenerme laboralmente y vivir de esto. También, siempre lo he dicho, he contado con suerte, porque he estado bien situado en el momento indicado. Recibí un llamado para hacer, después de muchos años, **Bluff** (Felipe Martínez Amador, Colombia, 2007), y ahí me pude conectar. Pero volvamos a mis paradigmas.

Me gustó mucho el trabajo que tuvo **Satanás** (Andrés Baíz, Colombia, 2007), un trabajo hecho en México. En Colombia

hicimos solamente los doblajes. Creo que hemos crecido en la estética del cine de acción o bélico por los temas de violencia, conflicto y narcotráfico, que han marcado muchos contenidos, no solo en cine, también televisión y *web*. Dentro de esta estética también tengo como referente **La milagrosa** (Rafa Lara, Colombia, 2008) e igualmente, me gustó mucho el trabajo de **El páramo** (Jaime Osorio Márquez, Colombia, 2011).

AR: Sí, la reflexión es que esa realidad nuestra ha llevado a muchos directores a buscar estéticas de cine de acción, ¿en estas estéticas se ha elaborado un sonido que hace grandilocuentes a estas películas?

DG: Sí y, de hecho, no solo en la ficción. Este mismo fenómeno lo he visto plasmado en películas documentales, que empiezan a recurrir a recursos narrativos del cine de ficción para articular un su narrativa documental. Tal vez, desde el mismo momento en que están documentando ya están pensando: “al final esto debería tener más un tratamiento de ficción”. Estos recursos son elementos que, como tú dices, constituyen una estética. Y de pronto propia. Antes teníamos un hermano mayor grande, el cine mexicano, en términos de sonido, porque muchas películas se iban a finalizar allá. Pero, asimismo, teníamos como referente a Chile, también a Argentina. Y, realmente, uno puede llegar a encontrar diferencias en sus trabajos, no solo desde

# DE CLIP MOV	SONIDO	ESCENA	DESCRIPCIÓN	OBSERVACIONES.
NA	WILD TRACK RIO 4.0	MUCHAS ESCS	DIA Y NOCHE DESDE LA ORILLA HACIA AL RIO.	CORRIENTE SUAVE, MEDIA Y FUERTE
NA	WILD TRACK RIO 4.0	MUCHAS ESCS	DIA Y NOCHE.DENTRO DEL RIO DESDE UNA CANOA	CORRIENTE SUAVE, MEDIA Y FUERTE
NA	WILD TRACK REMADAS EN CANOA	ESC 10, 41	ARRANCANDO EN MARCHA, (IDLE) Y FRENANDO	Y OTROS SONIDOS QUE SE CONSIDEREN DIFERENTES.
NA	WILD TRACK AMB NOCHE	MUCHAS ESCS	EXT É INT CASA SARA	DIFERENTES HORAS
NA	WILD TRACK AMB DIA	MUCHAS ESCS	EXT É INT CASA SARA	DIFERENTES HORAS
NA	WILD TRACK EXPRESIONES TIPICAS	ESC 2, ESC17	EXHALACIONES Y EXPIRACIONES MAS QUEJIDOS.	
NA	WILD TRACK ESTUFA DE LEÑA	ESC 3, 17, 56	VARIAS TOMAS DE CERCA Y LEJOS	DIFERENTES TEMPERATURAS O BRASAS.
1	WILDLINE RAMIRO	ESCS	RAMIRO LE HABLA A JUAN: "VIENGA NADAMOS UN RATO"; "PERO SIN MIEDO"; "LOS PESCADORES NO LE TIENEN MIEDO AL AGUA"; "LOS BUENOS PESCADORES NO SE AHOGAN".	FALTA PROYECCIÓN DE LA VOZ.
2	WILDLINE RAMIRO	ESC 5 PL5	RAMIRO EN EL ÁRBOL "NO SE ACUERDA DONDE LA PUSIMOS?"	LA INTENCION ES BUENA PERO EL RUIDO DE LAS CHICHARRAS NO
3	WILDLINE SARA	ESC 6	"UY QUE CALOR"; "NO SE CANSA AHÍ EN EL PISO?"; "YA ESTÁ EL ALMUERZO?"; "Y JUAN YA LLEGÓ?"; "ENTONCES QUIÉN SACÓ LOS PESCADOS?"	SARA TODAS LAS FRASES PARA UNIFICAR COLOR EN LAS VOCES, GRABAR CON SOLAPA Y BOOM.
3	WILDLINE HELENA	ESC 6	"TODAVÍA NO HA LEGADO?"; "FUÍ YO?"; "SINO EL NIÑO ME SALÍA CON ESOS MIEDOS"	HELENA TODAS LAS FRASES PARA UNIFICAR COLOR EN LAS VOCES, GRABAR CON SOLAPA Y BOOM.
4	WILDLINE RAMIRO	ESC 7 PL3	RAMIRO DICE: "PERO TODAVÍA SE PUEDE METER UNO";	REPETIR SOLO LA SIGUIENTE FRASE CON LA BOCA LLENA, DADO QUE ESTÁ COMIENDO, GRABAR CON SOLAPA Y BOOM.
5	WILDLINE SARA	ESC 7 WILD	SARA DICE: "MAÑANA... YA NO SE METAN"	REPETIR SOLO LA SIGUIENTE FRASE CON LA BOCA LLENA, DADO QUE ESTÁ COMIENDO, GRABAR CON SOLAPA Y BOOM.
5	WILDLINE SARA	ESC 7 OMF	SARA DICE: "Y MAÑANA... NO SE METAN NO VAYAN A... POR EL RIO"	CUIDAR LA PRECISION EN LA VELOCIDAD POR EL LIPSYNK DEL PLANO, GRABAR CON SOLAPA Y BOOM.
6	WILDLINE JUAN (RAMIRO NO)	ESC 8 PL1	JUAN DICE "SIEMPRE VAMOS POR MITADES"; "Y ESO A QUE VA POR ALLÁ?"; "HAY MUJERES DE LAS QUE UNO LES PAGAN?"	REPETIR POR POSICIÓN DELA SOLAPA EN EL PLANO ORIGINAL, GRABAR CON SOLAPA Y BOOM.
7	WILDLINE JUAN (SARA NO)	ESC13	JUAN DICE: "RAMIRO ME CONTO... DE QUE HAY MUJERES QUE TOMAN DE UNA HIERBA PARA DEJAR DE ESTAR EMBARAZADAS"; "ESO ME DIJO";	SE REPITE POR INTENCIÓN Y LIPSYNK, GRABAR CON SOLAPA Y BOOM.
12	WILDTRACK	ESC31	RESPIRACIONES DE OTONIEL, DANIEL Y HELENA; EXPRESIÓN DE OTONIEL CUANDO SE CLAVA ALGO COMO DE UN QUEJIDO	EXPRESIONES FALTANTES PARA COMPLETAR CON LOS WILD LINES YA USADOS. GRABAR CON SOLAPA Y BOOM.
8	WILDLINE ANA	ESC 38	ANA DICE: "DANIEL...OTONIEL...VENGAN"	TENER EN CUENTA LA DISTANCIA Y PROYECCIÓN DE VOZ, GRABAR CON SOLAPA Y BOOM.
9	WILDLINE MARIA (JUAN NO)	ESC47	"Y QUE VA A DEJAR HOY?"; "MUCHAS GRACIAS DOÑA SARA"; "Y HELENA?"; "A QUIEN NO VI CUANDO PASÉ... FUE A LA COMADRONA DOÑA DOLORES. ESTABA SOLA LA NIÑA"; " YO DE USTEDES IBA A VER"; " SEGURO ES NIÑA"	SE REPITE POR INTENCIÓN RECITADA O CANTADA DE LAS DOS, SE RECOMIENDA HACER WILD CON LAS DOS PERSONAJES AL TIEMPO. GRABAR CON SOLAPA Y BOOM.
9	WILDLINE SARA (JUAN NO)	ESC47	"TOME PA' LA SED"; " ESTÁ DURMIENDO?"; "NO CREO QUE ESTÉ MUY LEJOS, ELLA SABE MUY BIEN QUE YA CASI NOS TOCA";	SE REPITE POR INTENCIÓN RECITADA O CANTADA DE LAS DOS, SE RECOMIENDA HACER WILD CON LAS DOS PERSONAJES AL TIEMPO. GRABAR CON SOLAPA Y BOOM.
10	WILDLINE SARA, JUAN, PARTERA	ESC71 PL1	"S: BUENOS DÍAS"; "P: BUENOS DÍAS"; "J: BUENOS DÍAS"; "P: COMO SIGUE LA NIÑA?"; "SIGUE MUY ADOLORDIA"; "S: POR FIN LLEGARON"	CUIDAR LA PRECISION EN LA VELOCIDAD POR EL LIPSYNK DEL PLANO, GRABAR CON SOLAPA Y BOOM.
11	WILDLINE ANA	ESC74 PL10	" AHÍ NO.....VAYAN AFUERA PARA QUE NO HAGAN REGUERO"	CUIDAR LA PRECISION EN LA VELOCIDAD POR EL LIPSYNK DEL PLANO, GRABAR CON SOLAPA Y BOOM.
NA	WILDTRACK HELENA	ESC75		EXPRESIONES FALTANTES PARA COMPLETAR.

Wilds de sonido para **Nacimiento** (Martín Mejía, 2015). Archivo: Daniel Garcés

lo técnico, sino desde sus estéticas; cada país construye su propia banda sonora. He tenido la oportunidad de trabajar en coproducciones o con otros colegas de otros países y empiezo a entender cuál es la prioridad para ellos como fenómeno cultural.

Por ejemplo, los chilenos son muy estrictos y hacen un *Foley* muy riguroso, no dejan pasar ni el movimiento de una mosca y, aparte de eso, con este proponen cosas que uno no se imagina. Por ejemplo, la explosión de un carro la hacen en el estudio *Foley* con papel burbuja o con una seda o una manta rosando el micrófono, hacen el sonido de una la brasa, del ardor de una llama. A ellos le gusta todo eso. No solo hacen la tarea, sino que también utilizan otros elementos.

En Argentina, son un poco más concretos, van a lo que debe sonar, a lo que no debe distraer, muy ceñidos a la escuela francesa, en donde si un sonido no está en las imágenes toca pedir permiso para incluirlo en la escena, porque de pronto puede distraer.

Y, en México, por su cercanía a Estados Unidos y a toda la industria hollywoodense, tenemos toda una exageración de efectos, explosiones, la mezcla final de las películas suena más fuerte, tienen un nivel de sonoridad más alto.

Tal identidad sonora se ha cimentado ya en Colombia. Con la ayuda de mis colegas hemos empezado a construir un excelente estándar, porque ya podemos competir y cumplir con los requerimientos internacionales, pero, también, estamos creando una estética sonora colombiana, también a partir de las historias que por nuestro contexto estamos contando, lastimosamente,

sobre violencia y narcotráfico. Esto es algo que está en nuestra sociedad y así como en México se habló de mariachis durante muchos años, en Argentina se habló de la Guerra de las Malvinas, pues acá nos va tocar, durante un buen tiempo todavía, contar estas historias.

AR: ¿Cómo fue el proceso de restauración de *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, Colombia, 1998)?

DG: En el caso de *La vendedora de rosas*, fuimos muy conscientes de respetar la estética de la película. Se debía pensar en la utilización de un recurso que no se tenía en la época de la realización de la película, la mezcla *surround* 5.1, sin alterar la estética del director. Llegamos a tener archivos que eran tan limpios que, en algún momento, dijimos: “esto no pega dentro de la estética, ni parece de la película, ni suena a Medellín (así hubiera sido grabada allí); tenemos que ensuciar el sonido mucho más para que pertenezca a esa misma estética, a esa misma textura”. De hecho, el *Foley* que había realizado Daniel Giraldo, estaba tan bien grabado que le dije: “No, Dany tiene que sonar mal”, porque tenía que parecerse más a la captura del sonido de la película que existía en ese momento y al resultado de todos los procesos degenerativos de la cinta y de temas más técnicos, siempre respetando un montón, la estética del director. No se trataba de contar otra historia, era, sencillamente, agregar



Foto de rodaje *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, Colombia, 1998). Foto: Eduardo Carvajal.

algo que no se tuvo en su momento, para reforzar el sonido “original” con las herramientas con las que contamos en la actualidad.

AR: Estimado Daniel, cuéntanos sobre esas influencias determinantes en el desarrollo de tu oficio como profesional.

DG: Como músico dentro de mi formación musical tengo como referentes a Bach y a Beethoven, y a toda la oleada de música contemporánea de la segunda mitad del siglo XX. También el libro de Pierre Schaeffer, el *Tratado de los Objetos Musicales* ha sido muy importante.

Por otra parte, la música concreta es para mí es el enlace más claro, en términos académicos, entre una formación musical y el diseño sonoro. La construcción articulada de los sonidos ciudadanos o de los de un entorno rural, pero pensados como piezas musicales: ¿en dónde debe sonar el pito del bus?, ¿en dónde el del carro? o ¿en dónde debe ir el de un pajarito?, terminan siendo la articulación entre los dos campos. Porque la música, al fin y al cabo, es una organización de sonidos, se quiera ver como se quiera ver, en ella estamos organizando unas frecuencias establecidas y las estamos poniendo a dialogar

entre ellas, armonizando o desarmonizando, encontrando puntos de tensión, puntos de relajación. Lo mismo sucede con el diseño sonoro. Quizás, al principio, no se tengan elementos musicales para construir el diseño sonoro de una película, pero se tienen los elementos que nos da la historia de la película, su estilo narrativo, su contexto histórico, la ciudad en la que ocurre. ¿Cómo se terminan organizando estos eventos sonoros?; después de la mezcla, uno podría afirmar que terminan siendo una pieza. O sea, uno puede encontrar un contrapunto, sin pensar que se está componiendo una construcción musical. El tema de la influencia en mí de la música concreta es determinante.

AR: ¿Cuáles son esos oficios que componen el Departamento de Sonido?

DG: Bueno, en este momento, de hecho, se está adelantando un trabajo con la Academia de Ciencias Cinematográficas y con Andrés Jaramillo. Ellos han estado muy inquietos con el tema de establecer las funciones que tiene cada crédito, cada departamento, dentro de la industria cinematográfica.

Como sonidista se conoce a la persona encargada de la captura del sonido en el departamento de producción. A su cargo tiene a microfonistas, quienes son las personas encargadas de preparar y de hacer el mantenimiento de los micrófonos, de alambrear, el cual es un término

muy usado en televisión que se refiere a la acción de ponerle el micrófono a los actores, aunque actualmente todos los micrófonos sean inalámbricos.

El operador de boom también hace parte de este departamento. El *boom operator* debe ser una persona muy sensible, debe conocer el guion y debe estar muy pendiente, atento a predecir los eventos de la escena, saber quién va a hablar para anticipar el lugar a donde debe dirigir el micrófono ultradireccional, pues el hecho de llegar tarde a un diálogo o a la frase de un actor, cambia la calidad de la captura.

Este equipo de trabajo, a veces, tiene uno o dos asistentes más, depende de qué tan grande sea la producción. Ellos son los que entregan a posproducción el trabajo de captura.

Ahí pecaba el cine colombiano; los departamentos eran totalmente ajenos y quien capturaba el sonido lo entregaba sin que existiera un *link*, un empalme que diera a conocer lo que había pasado durante el rodaje. Además los sonidistas no eran tan conscientes de todo lo que se necesitaba en posproducción porque, precisamente, entendían poco de lo que trataba el trabajo de esa etapa y por eso muchas veces, era necesario grabar más ambientes, o repetir algunas cosas, o advertirle a la producción que era necesario considerar un doblaje posterior, etc.

El Diseño Sonoro es también un crédito que está en tela de juicio porque es un crédito muy de la cinematografía de Estados Unidos. El Diseñador Sonoro es el encargado de llevar la batuta del barco en posproducción, bajo la pregunta sobre hacia dónde va el sonido en términos narrativos. A su cargo tiene a todos los editores; de hecho, el otro nombre que se usa para quien hace ese trabajo es el de supervisor de edición pues debe estar revisando el trabajo del Editor de diálogos, del Editor de ambientes, del Artista *Foley*, del Mezclador. Aunque muchas veces el Diseñador Sonoro puede ser el Mezclador, o el Editor de diálogos, o el Editor de efectos. Esa persona se encarga de hacer la lectura de lo que quiere el director o el productor en su proyecto y de finalizar su sonido, que es lo más difícil, convenciéndolos a ellos de que la película ya está terminada, o que está en buen estado para mostrarse, habiéndola llevado a un final óptimo.

Hay otro cargo que todavía está sujeto a verificación y es el de director de sonido, el cual es similar al de director de fotografía, los cuales son trabajos que se hacen durante todas las etapas de una película, a diferencia del diseñador sonoro. Cuando uno aplica al cargo de diseñador sonoro, se recibe la película sin haber tenido contacto con el rodaje. El material llega y termino los procesos haciendo toda la propuesta sonora a partir de un



Imagen de Paul Shaeffer y Pierre Henry pioneros de la música concreta. En línea.

corte de edición, de un corte *off line*, como se denomina técnicamente.

Cuando se empieza a trabajar desde el guion, con el productor o con el director y se asesora durante preproducción, producción, recibiendo material, escuchando cosas, haciéndole comentarios al sonidista para mejorarlas, haciendo también lo propio en posproducción, todo ese grupo de funciones determinan el cargo de director de sonido.

AR: Hablemos del punto de partida en tu proceso creativo y de la relación con los otros departamentos, en especial con el de guion.

DG: Fue algo que identifiqué siendo muy joven cuando llegué a ser el director del departamento de posproducción de sonido en *FX*, que fue la empresa independiente de posproducción de sonido más grande, y que a partir de la Ley de cine, fue la que empezó a hacer más películas. En ese momento tenía a cargo tres películas y una serie de televisión y me dije: “¡Me voy a volver loco, no lo voy a poder hacer!”. Empecé a pedir apoyo de talentos y también algo de lo que, para ese momento, no sabía si era lógico o no; que los productores me dejaran asistir a las lecturas de guion. Allí empecé a conocer a los otros cargos y a terminar de entender qué hacía cada una de las personas que estaban sentadas en esa lectura de guion: director de arte, director de fotografía, productores, etc. Pude comprender cómo cada cabecita sentada en esa mesa iba maquinando, a partir de la lectura del guion, todo su trabajo. El cine realmente tiene que ser un trabajo articulado. Nosotros pensamos que el sonido es esto y no nos importa lo que pase con la imagen. Por ejemplo: un tema súper técnico que hemos implementado mucho con *Sonata Films* es poder terminar las películas, hacer la mezcla final ya con la corrección de color de la película porque, muchas veces, finalizamos la película con una imagen de referencia y, luego, llega otra película con otros tintes, con otra gama de colores, con otra paleta de colores y eso nos cambiaba todo. La temperatura que

buscan ellos, muchas veces, en imagen, también se puede apoyar en el sonido.

El estar vinculado a partir del guion, o en etapas previas, nos permite prever posibles errores, esto es un tema de precaución. Hay una frase muy conocida en posproducción y es “en pos confío”, un colmo hecho frase, porque, muchas veces, en rodaje se obvia la realización de cosas bajo el argumento de “esto se arregla después, y no pasa nada” y, realmente, sí se necesita un supervisor en todas las áreas que esté en todas las etapas, un supervisor de sonido que esté pendiente de si realmente una escena se puede rodar o no, porque un productor puede pretender luego doblar una escena de un llanto de una actriz o un plano secuencia larguísimo, y su sonido no va a suceder igual en posproducción. O sea, la actriz quizás solo tenga el momento del rodaje para brindar una intensidad dramática y para volver a lograr esa magia, es ahí en donde entramos a asesorar. A partir del guion yo hago un desglose sonoro, y allí es donde empieza a sonar la película. Cuando empiezo a leer un guion y me pasan no solo los guiones sino también sus borradores, empiezo a darme cuenta de cosas, del proceso de los guionistas, del porqué se saca una escena, de la descripción de una escena.

Me pasó en una película en donde en una de las versiones de guion decía: “Unos niños están en un billar, pero el billar

también tiene unos juegos de maquinitas y están jugando juegos bélicos. Es una escuela de sicarios. Los están entrenando para eso”. Luego, en otra versión de guion sacaron eso. Pero como ya lo había leído antes, supe que para el director eso estuvo metido siempre, aunque ya no lo fueran a hacer con el plano puntual de los niños con las maquinitas, puedo permitirme ponerlo al fondo, y esto termina siendo un recurso narrativo muy importante que solo vino a mí por haber tenido la oportunidad de leer el guion antes. Al haber visto que se había despreciado ese recurso, se lo vuelvo a traer director y le encanta porque dice: “esto lo pensé en un momento”. Entonces interactuar desde el guion termina siendo muy importante.

Yo he tenido la responsabilidad de hacerlo y proponerlo en el cine colombiano, sobre todo con tanto director con opera prima. Porque ellos, y los directores muy jóvenes, necesitan ese apoyo. Hay directores que pueden obtener un estímulo o un premio del Fondo del Ministerio, o que acaban de salir de la universidad, o de venir de cualquier otro país de formarse pero, de pronto, no tienen un bagaje completo en estos temas. Termina siendo uno como un tutor desde el guion para dirigir toda esta propuesta sonora, para no dejarlos solos y que terminen diciendo: “la embarro porque es mi opera prima, itodo se vale!”, y así no debe ser, al contrario, yo les digo: “es

tu opera prima y vamos a cuidar todos los detalles”.

AR: Muchas veces esta deficiencia viene desde la academia misma, pues muchas veces no hay conciencia sonora en el desarrollo de los proyectos.

DG: No existe una conciencia sonora, no solo desde términos técnicos y narrativos, sino desde el presupuesto, nos hace falta un montón. Muchas veces no es solo cuestión de presupuesto, sino de tiempos de ejecución. Puede que haya el dinero, pero te piden el trabajo para ya, y así es muy complicado. Pues de lo que se trata es de atender las necesidades narrativas de una película a partir del guion y en el rodaje pedir algo extra, pero necesario, para el sonido. Lamentablemente, siempre somos los últimos de la cadena, y el equipo de sonido en rodaje, también es muy pequeño. Yo tengo una teoría, desde mi formación, y es que, lastimosamente, los avances en tecnología del sonido han estado siempre primero que los avances en la imagen. Es decir, se pudo grabar sonido mucho antes que la imagen, y todo esto llevó a que se desvalorara el mismo oficio como tal, o los relacionados con todo el mundo del sonido. Sin embargo, no deja de ser costoso tener una buena grabadora y un buen *setting* para grabar sonido directo. Además, estos equipos están acostumbrados a cobrarse en dólares. Están hechos para una industria ya sea europea

o norteamericana y nosotros trabajamos para adquirir nuestros equipos con presupuestos colombianos. Digamos que la curva de recuperación es a diez años o veinte años, entonces puedo pagar una máquina que, para cuando la termine de pagar, ya estará desactualizada. Ese es uno de los problemas que son notorios y, en esa misma conciencia del sonido, están los tiempos. En un rodaje, yo puedo pedir el *wild line* específico de esta línea sin cámara de la actriz, porque justo, en ese momento, pasó un avión, o justo, en ese momento, la actriz se enredó un poco, y es mejor tener esa frase ahí mismo y no volver a llamar a la actriz después de que se fue a dos proyectos más, después de que cambió de acento. Los actores son muy nómadas y están rotando por el mundo. Entonces, a veces, conseguir a un actor después de un año, es averiguar si hay un estudio cerca o traerlo a Colombia y ya ha cambiado su acento, etc. Este tipo de cosas son precauciones que se generan a partir del guion.

Como una escena que se grabó con 300 extras en un espacio cerrado, metidos y alrededor de una piscina para **La sangre y la lluvia** (Jorge Navas, Colombia, 2009), en donde no hice el diseño sonoro, lo hizo Sebastián Escofet, un músico y diseñador sonoro argentino. Allí hice un trabajo muy raro, cuyo objetivo, al principio, no había entendido y que, a la postre, me permitió ver cómo funcionan otras cinematografías.

Debía supervisar el trabajo del sonidista. Yo no soy sonidista, he hecho captura de sonido directo para cortometrajes, lo hice en la universidad pero no es mi fuerte, ni me gusta. Tenía que supervisar el trabajo de otra persona, y ser el *link* entre esa captura de sonido directo y la edición y el trabajo de diseño sonoro que se iba a hacer en Argentina con Sebastián Escofet. Al leer el guion concluyo: tenemos 300 extras alrededor de una piscina, solo tenemos una opción para grabar el sonido de esta audiencia con los 300 extras, por lo cual deberá hacerse durante el rodaje. Ante esta solicitud, el productor se inquieta y dice: “¿Por qué? Eso nos va a tomar mucho tiempo”, y yo le explico: “Si no lo hacemos ahora, luego vamos a tener que grabar esta audiencia en una cabina de un estudio en donde no caben más de 10 personas, o si vamos a una cabina más grande, como la de *Audiovisión*, 20. Entonces vamos a tener que simular que son 300 personas en estado de euforia y equiparar el sonido de 150 actores naturales, varios de ellos representando el papel de audiencia natural, o el de trabajadoras sexuales, además de la gente que atendió el llamado de la producción con otros 150 extras invitados o amigos. Poder tener a toda esta gente concentrada, para poder dirigir su sonido con diferentes niveles de euforia, o en las conversaciones normales con música de fondo, o a la misma gente



■ Daniel Garcés Najar realizando mezcla de sonido en la sala Film Mixing. Cénro Ático (Pontificia Universidad Javeriana)
Foto: Catalina Posada

atendiendo los llamados de euforia del *dj*, etc., no se consigue en ningún estudio.

En **La Semilla del silencio** (Juan Felipe Cano, Colombia, 2015) teníamos que grabar una marcha, y todos los *wallas* de la marcha por la paz. Esa marcha que se dio hace algunos años. Quisieron hacer un referencia de una película que cuenta historias de falsos positivos. Entonces me pregunté ¿Cómo voy a tener a este flujo de gente sonando y marchando? Pues nada, ya se había rodado así, de pronto no se había tenido la dedicación y el cuidado para hacerlo durante el rodaje, de manera que lo hicimos en una cancha de fútbol con muchos estudiantes. Convocamos

a muchos estudiantes para poder tener este sonido.

Son ejemplos puntuales, esto no me lo estoy inventando yo. Por ejemplo, para **El Señor de los Anillos: la comunidad del anillo** (Peter Jackson, Nueva Zelanda, 2001) tuvieron que ir a un estadio de rugby en Australia, y grabar a todos los asistentes de un partido de rugby, eufóricos y dirigidos por el director de la película en el centro de la cancha, diciéndoles: “tienen que hacer: ho ho ho”. Ese tipo de cosas. Digamos que la grabación les funcionó y eso está en el detrás de cámaras de la película y funcionó un minuto, porque de resto la gente empezó a decir: “hey, te amamos, hey, eres lo

mejor”, porque en estos estadios hay gente tomando, entonces hay gente un poco borracha, y empezaron a decir otras cosas y no funcionó más. Esta multitud de orcos, yendo a la batalla con nosotros, se siente muy natural.

AR: Hablemos de tus experiencias profesionales. Son más de 5 largos entre ficción y documental en los que has trabajado. Hablemos de alguno de esos trabajos que te han marcado.

DG: Una peli que, realmente, tengo que mencionar, articuló mi vida profesional, fue **Contracorriente** (Javier Fuentes-León, Perú, 2010), por el impacto y por lo bien que le fue a la película después. Tuvo un premio en *Sundance*, el Premio del Público

 Fotograma de **Contracorriente** (Javier Fuentes León, 2010). En línea.



y, personalmente también me impactó, porque era un tema que me costaba trabajar; me consideraba un poco homofóbico en ese momento y encontrarme con esta película, que tenía escenas de dos hombres desnudos en la playa me confrontó con tratar de entender esa sensibilidad. Me decía el director, que pertenecía a la comunidad gay: “quiero que esta escena realmente transmita lo que yo siento cuando estoy tocando a otro hombre”. Entonces, este tipo de detalles hacen que uno no se tome el trabajo como: “ah, pues es una escena normal, donde se debe hacer un *Foley*”. De hecho, recuerdo que molesté mucho al equipo de *Foley*, conformado por un francés que pasaba por Colombia y un caleño, un diseñador y un editor de cine, quienes lo estaban grabando, y les decía todo el tiempo: “No, todavía el *Foley* no es como lo queremos y hay que hacerlo muy bien”. Se debía tener en cuenta una cantidad de elementos: la arena, los cuerpos, la piel, el aire, las olas del mar, la combinación de sus texturas. Teniendo en cuenta, además, que no se conocía tan bien la locación de la película en Perú y que al final se termina haciendo el diseño sonoro en Colombia sin haber ido nunca allí y conocerla solo en fotos. Esto fue en Cabo Blanco, en el pueblo en que se menciona que Ernest Hemingway se inspiró para hacer *El viejo y el mar*. Es una locación divina, entonces digamos que ahí me desperté un poco más en este trabajo, o



 Still de **Aislados** (Marcela Lizcano, 2015). Cortesía: Marcela Lizcano

más bien, afloró la necesidad de ser muy consciente de cada paso en los oficios de sonido. La película se mezcló en Francia y tuve que entregarle esto a un ingeniero francés, este fue el trabajo profesional, hasta ese momento, más grande que habíamos hecho, además de que la película se vendió por muchos canales de distribución, nos pidieron muchos *deliverys*. También sirvió para darnos cuenta de cómo estábamos haciendo el *Foley*,

si el *Foley*, sí había funcionado cuando nos llegaron los controles de calidad. Ver en qué cosas podíamos mejorar y qué correcciones nos habían pedido. Afortunadamente, las correcciones no era muchas, siempre eran mínimas. Entonces sirvió como para decir: “¡Hey! todo lo que hemos venido haciendo en años anteriores ha servido y estamos realmente haciendo un proceso que ya está cumpliendo estándares internacionales”.



Still de **Aislados** (Marcela Lizcano, 2015). Cortesía: Marcela Lizcano

Otra película que me genera mucha pertenencia es un documental. Bueno hay dos documentales. Uno que se llama **Infierno o Paraíso** (Germán Piffano, Colombia, 2014), que antes se llamaba *Los días y las noches*. Es un proyecto con el que uno se casa durante muchos años. Él empezó a traer material y material, con un proceso de investigación y documentación muy largo, porque él se vuelve amigo del personaje. Y yo estoy vinculado al proyecto ayudándole a revisar material desde mucho tiempo atrás. Y venía en todos los formatos posibles. Venía en *Beta*,

era un camello, había cosas en 35mm en *Pal*. Porque también rodó cosas en España. Allá tuvo un equipo más formal. Estuvo Pablo Pérez haciendo foto, en otro momento estuvo Adriana Bernal haciendo foto también, pero, en todo momento, era él con una cámara metido en *El cartucho*. Aparte, era un proyecto de restauración sonora muy importante que nuestro como bandera.

Otro documental que se llama **Aislados** (Marcela Lizcano, Colombia, 2015) que, también, tuve oportunidad de conocer mucho tiempo antes. Allí exploré mucho sobre el uso de elementos de ficción aplicados a la narrativa documental en un universo acuático. También crear un mundo completamente, no ajeno al documental, pero sí nuevo, con esa libertad o esa licencia que nos permite estar debajo del agua.

AR: ¿Cómo te planteas ese problema? ¿con qué referentes? ¿cómo te piensas ese universo sonoro bajo el mar?

DG: Más que referentes, siempre trato de leer lo que hay en el sonido del director. En este caso, con Marcela pasó algo muy chévere y es que ella es súper afinada. Su papá es músico y ella también tiene un muy buen oído, podemos decir que un oído musical, entonces si nos damos cuenta de lo que pasa debajo en ese universo sonoro de **Aislados** hay muchos sonidos afinados. Cuando aparece la mantarraya,

cuando los niños están jugando debajo del mar. Porque el parque de ellos es el mar, pues ellos no van al parque como en la ciudad, o van a un parque de diversiones. No, el parque de ellos es ir a pescar, a encontrar comida. En términos documentales, un buen trabajo y también tengo que mencionar **Pariente** (Iván D. Gaona, Colombia, 2016). El primer largometraje que nos trajo un premio *Macondo* por mejor sonido. Un trabajo que hicimos también en un tiempo récord con un equipo de trabajo increíble, que ya veníamos cultivando y con el que veníamos trabajando en muchos proyectos y que, en ese momento, se puso prueba. La película tuvo que hacerse casi en un mes por el compromiso que ellos tenían en el Festival de Cine de Venecia. Asimismo, encontramos el apoyo en la parte de mezcla con *Clap Estudios* en Medellín, otros colegas también muy buenos, si no, no lo hubiésemos logrado.

AR: Hablemos de *Sonata*.

DG: *Sonata* es la maduración de otro proyecto llamado *Madhyama Producción Sonora*. *Madhyama* es un término en sánscrito: el sonido antes de volverse materia. La idea del sonido antes de ser físico. Y fue una idea que tuvimos con dos compañeros de la universidad. Ellos también colegas, José Valenzuela, mezclador de muchas películas también y Adriana Moreno que también ha hecho diseño sonoro. Ella ha trabajado con **Karen Ilora**

en un bus (Gabriel Rojas Vera, Colombia, 2011) y también muchas otras películas como **Dos mujeres y una vaca** (Efraín Bahamón, Colombia, 2015). Entonces dijimos: "¿Por qué no tenemos *Madhyama*?" Y de hecho *Sonata* empezó a ser como una agencia de talentos y esa era la idea, nos planteamos el por qué no hacerlo nosotros que ya teníamos algo de experiencia y también nos encargamos de darle la oportunidad a nuevos talentos de poder trabajar en cine, para que tuvieran ese espacio, al que nos costó mucho entrar por la poca demanda. Hay mucha gente que se gradúa y no tiene esa oportunidad. Y, de pronto, aprovechando lo que pasaba en nuestra actividad como docentes, íbamos identificando nuevos talentos que podían empezar a trabajar. Otra de nuestras motivaciones fue profesional, pues queríamos que nos vieran no como una persona natural que está en un proyecto, sino como un equipo de trabajo que podía cumplir. Entonces esa fue la primera enmienda de *Madhyama*, luego siguió un momento en el que tuvimos que hacer una inversión económica importante.

En *Sonata* hemos hecho parte de varios proyectos, hemos entrado en la modalidad de coproducción. Estamos muy presentes en muchos festivales, como el Festival Internacional de Cali, también estamos patrocinando al BAM, el BIFF y al Festival Internacional de Cine de Guadalupe, lo que fue muy chistoso porque



■ Sala Film Mixing Centro Ático (Pontificia Universidad Javeriana) Foto: Catalina Posada

intentamos tener un espacio en Cartagena durante muchos años, en el festival más grande que tenía Colombia, y lo encontramos en Guadalajara. Ya llevamos tres años como patrocinadores y ha sido muy chévere. Ahí, hemos encontrado esa comunicación, con cosas que no solo están pasando en México, sino que pasan en todo el mundo, entonces van chilenos, van españoles, va gente de todo el mundo y uno termina realmente involucrado en proyectos internacionales de una manera muy fácil.

AR: ¿Cómo estamos profesional y tecnológicamente en Colombia en el universo del sonido?

DG: Yo creo que estamos mejor profesionalmente en este momento, y la inquietud ha roto esas fronteras y los limitantes profesionales que teníamos, porque, precisamente, nuestros talentos ya tienen la oportunidad de irse a estudiar a otros países, lo cual era algo que no pasaba y la oferta nacional también ha mejorado. Estamos un poco quedados en tecnología, realmente. Por ejemplo, por mencionar este espacio en el que estamos haciendo esta entrevista, es único en Bogotá. La *Sala Film Mixing* de Ático de la Javeriana es la única sala en Bogotá de mezcla *Film Mixing* certificado por *Dolby* que es la autoridad en este caso. Sé que se están preparando la sala de un colega de Carlos, ojalá eso funcione también,

porque Colombia debería tener muchas salas como esta. Medellín tiene una muy buena, *Clap Estudios*, y ha sido un esfuerzo para ellos también. Los conozco desde que llegaron a Medellín, me buscaron para preguntarme cómo estaba el mercado. Hacer algo así es muy difícil porque hay que hacer una inversión muy alta, por lo que no deja de ser un esfuerzo muy importante. Digamos que, en esa parte, sí estamos muy quedados. En las mismas universidades, se cuenta con programas de formación cinematográfica pero, muchas veces, no tienen un micrófono.

Mi experiencia con el SENA en Medellín fue una cosa muy bonita, porque querían hacer una Villa del cine en donde se preparan todos los técnicos de la industria cinematográfica, por lo que hicieron una inversión de cinco mil millones de pesos en ese momento, compraron tres cámaras *Red1*, una *F35*, cosas que ni siquiera en *Congo*, el mayor rental del país tenía, y unas luces *Arry* para iluminar como tres cuerdas, parecían una luna, etc. Llego al proyecto y pregunto: "Bueno, ¿y cuántos micrófonos compraron?", "no, no compramos ningún micrófono", y yo había durado esperando un año a que el proyecto llegara y finalmente, luego cambió de administración. Terminó siendo un tema político, la burocracia de una entidad tan grande como el SENA, llevó a que este proyecto no se diera.

Pero sí siguen impartiendo las tecnologías que diseñamos en ese momento, con asesores del Ministerio y con este grupo de expertos. Llegamos a diseñar 18 titulaciones en todas las áreas de la cinematografía. Muchas veces, voy a una región a dar una charla y aparece alguien y dice: "soy alumno del SENA y soy estudiante de cine y medios audiovisuales". "¿Y qué estás estudiando?", les pregunto. Y responden cosas como: "Estoy estudiando sonido directo para medios audiovisuales" o "soy estudiante de edición de voces y doblajes para medios audiovisuales" y continúo preguntándoles: "Ah, bueno ¿y en qué estudio haces los doblajes?", "en mi casa", me cuentan. Ese tipo de cosas siguen siendo un bache muy grande en el país, lastimosamente. Y no solo con instituciones públicas, sino también hay muchas universidades privadas que ofrecen contenidos, que ofrecen clases y no tienen los recursos para hacerlo, entonces ahí sí, me parece que falta un poco de conciencia y de inversión. Y si voy a ofrecer una capacitación, una formación en un área específica como clases de *Foley* y no pueden tener un estudio *Foley*, pues prefiero no ofrecerla o contratar a alguien que lo haga.

AR: Muchas gracias Daniel por tu tiempo y tu valiosa experiencia.

DG: Muchas gracias a ti. ■

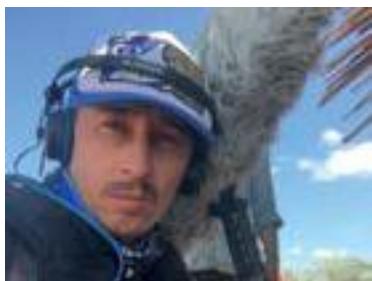
▶▶ Perfiles de los autores

▶ CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 29-2019 NUEVA ÉPOCA



ISABEL CRISTINA TORRES REYES

Comunicadora Social con énfasis en comunicación educativa de la Pontificia Universidad Javeriana y Cineasta con especialidad en sonido de la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños. Ha estado a cargo del sonido de cortos y largometrajes de documental y ficción, como sonidista de directo y editora de sonido. Entre sus trabajos más reconocidos se encuentran: **El Vuelco del Cangrejo** (Oscar Ruiz Navia, 2009), **Todo Comenzó por el Fin** (Luis Ospina, 2015) y **Señorita María, la Falda de la Montaña** (Rubén Mendoza, 2017). Ha sido docente de sonido cinematográfico en la Universidad de los Andes, la Universidad del Magdalena, el Programa Imaginando Nuestra Imagen de la Dirección de cine del Ministerio de Cultura de Colombia, la Escuela Nacional de Cine ENACC y asesora de varios ejercicios del curso regular de la EICTV.



YESID RICARDO VÁSQUEZ

Es realizador de Cine y Televisión de la Universidad Nacional. Cuenta con una maestría en Escritura Creativa Audiovisual y diplomados en Creación Documental, Sonido Directo y Guión. Es catedrático en la Universidad Central y la Universidad del Magdalena y es tallerista INI desde 2005, de Cinemateca Rodante y de Cine en las Fronteras. Ha sido responsable del sonido directo de unas 100 producciones, entre las que se encuentran largometrajes de ficción independientes como **Malamor** (Jorge Echeverri, 2003), **Los Colores de la Montaña** (César Arbeláez, 2010) y largometrajes comerciales como **El Paseo** (Harold Trompetero, 2010) y **El Escritor de Telenovelas** (Felipe Dotheé, 2011). Ha participado en distintos documentales independientes y para televisión, 80 cortometrajes, 100 piezas publicitarias y series Web colombianas y extranjeras.



JUAN FELIPE RAYO

Egresado de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad del Valle en Cali. Socio fundador de Río Doppler. Se inició en el ámbito del sonido cinematográfico en Colombia participando como microfonista en el rodaje de cintas como **La Sangre y La Lluvia** (Jorge Navas, 2009), **El Páramo** (Jaime Osorio, 2001), **El Cartel de los Sapos** (Carlos Moreno, 2008), **Gente de Bien** (Franco Lolli, 2014) y en series de ficción como **Tiempo Final** de Fox Internacional o **Green Inferno** de Dynamo para Netflix. Como Diseñador de Sonido ha contribuido en proyectos documentales como **Alba de un Recuerdo** (Camila Rodríguez, 2013), **Los Tiempos de Pablo Escobar** (Alessandro Angulo, 2012) y **Buenaventura no me dejes más** (Marcela Gómez, 2014). **El Libro de Lila** (Marcela Rincón, 2017) es su primer largometraje de animación como director de sonido colaborando con Fosfenos Media. También ha hecho la edición de sonido en producciones como **Tierra en la Lengua** (Rubén Mendoza, 2014), **Sal** (William Vega, 2018) y **La Tierra y la Sombra** (César Acevedo, 2015) en la que realizó también la captura de sonido directo.



MAURICIO DURÁN CASTRO

Arquitecto y Magíster en Filosofía. Es profesor de planta e investigador del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Desde el 2016 es el director de la Maestría en Creación Audiovisual de la misma universidad. Es autor del libro *La Máquina Cinematográfica* y el *Arte Moderno*, coeditor de *Archivo, Memoria y Presente* en el Cine Latinoamericano, y articulista para los libros: *Bogotá Filmica*, *Ensayos sobre Cine y Patrimonio Cultural*; *Codificar / Decodificar*; *Hacer Cine, Producir Audiovisual en América Latina*; *El Medio es el Diseño Audiovisual*; *Memoria Impresa*, *Antología del Magazin Dominical de El Espectador* y autor del capítulo "El Cine" en la *Enciclopedia Temática Norma*. Docente de las universidades Nacional de Colombia, Los Andes y La Central. Colaborador para publicaciones periódicas internacionales y nacionales especializadas en artes y cine. Ha sido conferencista en Buenos Aires, Lima, Santiago de Chile y Caracas.



WILLIAM VEGA

Comunicador Social de la Universidad del Valle, cursó una maestría en Guión para Cine y Televisión de la Escuela Superior de Artes y Espectáculos de Madrid TAI, y una maestría en Escrituras Audiovisuales en la Universidad del Magdalena. Director y Guionista de **Simiente** (2011), **Santiamén** (2016), **La Sirga** (2012) y **Sal** (2018). Asistente de Dirección de **El Vuelco del Cangrejo** (Oscar Ruiz Navia, 2009), **Siembra** (Santiago Lozano y Ángela Osorio, 2015) y **Tormentero** (Rubén Imaz, 2017). Docente del Programa de Cine y Comunicación Digital de la Universidad Autónoma de Occidente, la ENACC y los procesos de formación del Plan Audiovisual Nacional, Programa de Laboratorios Investigación Creación de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura y los talleres Imaginando Nuestra Imagen (INI) de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura.



RICARDO ESCALLÓN GAVIRIA

Profesor de sonido para cine y medios audiovisuales en la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana desde 2000, donde realiza actividades de investigación y creación en los campos de cine, música y artes electrónicas y por computador. También ha sido docente en la Escuela de Cine y tv de la Universidad Nacional (1998 - 2011), y en la Universidad de los Andes desde el 2015. En 1998 comienza a trabajar activamente en la postproducción de sonido para cine. En 2004 consiguió la primera certificación Dolby en Colombia para una sala de mezcla. Cuenta con títulos en Teoría y Composición Musical de la Universidad de los Andes y en Música por Computador y Medios Electrónicos de la Universidad de Música y Artes de Viena, Austria. Es miembro activo de la Adsc (Asociación Colombiana de Sonido Cinematográfico) y de la AES (Audio Engineering Society).



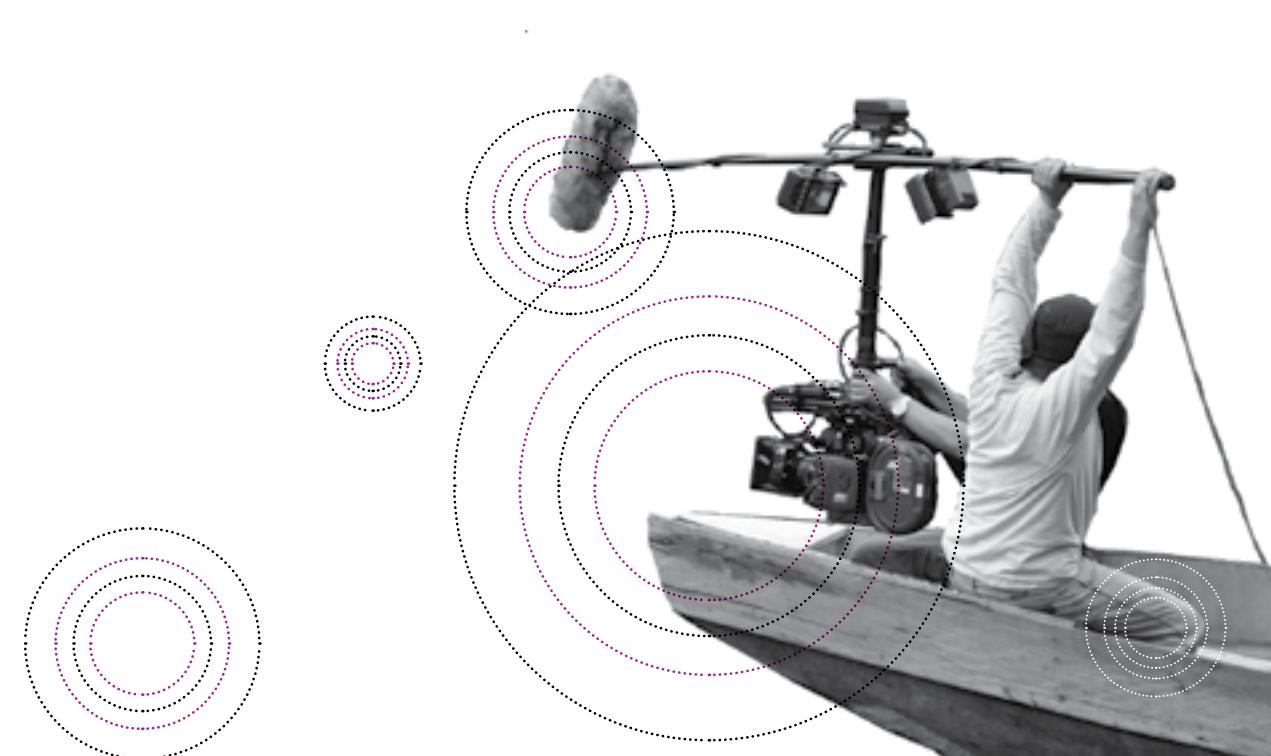
ARMANDO RUSSI

Egresado de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia, en donde también estudió Filología Alemana. Tiene estudios de Teoría e Historia de Cine en la Universidad de Sao Paulo, Brasil, y en la HFF-Escuela Superior de Cine de Munich, Alemania. Es candidato a Magíster en Gestión Cultural de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Actualmente alterna la docencia en Teoría e Historia de Cine, Apreciación y Análisis Cinematográfico y Crítica Cinematográfica en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y en la Escuela Nacional de Cine, con la Programación de Cine, la crítica y el periodismo especializado en cine bajo la dirección del Programa Radial ALUCINE de la Universidad Nacional de Colombia, 98.5 FM.



EDSON VELANDIA

Nació en Bucaramanga en 1975. Ha publicado los libros *Cancionero Rasqa* (2015) y *Montañero* (2018). Fue ganador de la beca nacional de dramaturgia 2012 con la obra *La bacinilla de peltre*. Ha sido director y compositor invitado de la Big Band Bogotá (2011), la Asociación Banda de Músicos de Piedecuesta (desde 2008), el ensamble Le Balcon (París), la Orquesta Unic (Rotterdam) y Banda sinfónica Raíces Zoogochences (CDMX), entre otras. Su obra explora diferentes corrientes y géneros: música infantil, música para cine, sátira política, performance, collage audiovisual, canción de autor y música contemporánea. Es director del grupo Velandia y la Tigra y fundador-director del Festival de la Tigra, Piedecuesta Ruge.





ESTOS CUADERNOS DE CINE

SE TERMINARON DE EDITAR EN ABRIL DE 2019

EN LA CIUDAD DE BOGOTÁ ●

ombiano

▶ PRESENTACIÓN

EDITORA INVITADA

- ▶ Reflexiones sonoras:
Oír menos y escuchar más
Isabel Torres Reyes

▶ ARTÍCULOS

- ▶ ¡Ojo con el ruido!
Juan Felipe Rayo

- ▶ Un cine en
busca de su voz
Mauricio Durán Castro

- ▶ La formación en
el oficio del sonido para el cine
Ricardo Escallón Gaviria

- ▶ Consideraciones acerca de la
sonoridad y el sonido en el cine colombiano
Yesid Vásquez (Minga)

- ▶ La rasga en el cine de mis compadres:
Comentarios sobre mis participaciones en el cine de
Rubén Mendoza y en el de Iván Gaona
Edson Velandia

▶ ENTREVISTAS

El sonido, un arte del tiempo
Diálogo entre William Vega y César Salazar
William Vega

- ▶ César Salazar, tomador de sonidos (Preneur de son)

El cine colombiano suena
Armando Russi

- ▶ Daniel Giraldo

- ▶ Daniel Garcés Najjar

