

■ Entrevista al sonidista Jean-Pierre Duret



DANIEL DESHAYS: *Eres sonidista y cineasta, situación interesante y a la vez rara. ¿Cómo te incluirías dentro del ámbito del sonido?*

JEAN-PIERRE DURET: Descubrí el sonido directo de manera totalmente empírica y concreta ya que no hice ningún estudio. El sonido directo en seguida me gustó: acompañar a un realizador en el desarrollo del plano y tratar de restituir toda la riqueza sonora.

DANIEL DESHAYS: *¿Qué relaciones mantenía Pialat con el sonido directo?*

JEAN-PIERRE DURET: Para él era lo más importante. Eso le viene de Jean Renoir. La base de su energía, que trataba de concentrar en escenas muy intensas, provenía de las voces, de los ruidos, de los ambientes, de la atmósfera que trataba de crear en el set y a través de la cual hacía que todo el mundo se sintiera comprometido. Había que sellar un pacto con Maurice, un pacto de amor y de inteligencia sobre lo que estaba tratando de obtener de sus actores. Ese pacto incluía, y mucho, el sonido. A Maurice le gustaba mucho hablar, era un enamorado del hablar bien. Es como los Straub. Aprendí mucho con ellos.

DANIEL DESHAYS: *¿Pialat hacía demandas precisas?*

JEAN-PIERRE DURET: No, quería que estuvieras comprometido con lo que hacía y después te tenía confianza.

DANIEL DESHAYS: *¿Cineastas como él piensan en la "puesta en escena del sonido" en sus films?*

JEAN-PIERRE DURET: La puesta en escena del sonido

forma parte de la puesta en escena de la imagen, de la organización del texto y de la manera en que los actores se apropian del texto y lo dicen. Después están los accidentes, el hecho de que se llegue a un determinado punto de concentración, y es ese tiempo concentrado lo que hay que restituir.

DANIEL DESHAYS: *¿Tienen alguna idea con respecto al sonido al comienzo del rodaje? Pueden llegar a decir: "Vamos a trabajar mucho los sonidos directos aparte de los diálogos" o, por el contrario: "Vamos a estar cerca de las voces..." o "vamos a valorizar el ambiente...", pero ¿tienen un punto de vista global?*

JEAN-PIERRE DURET: En lo que concierne a Pialat, lo que él hubiera querido es grabar lo mismo que estaba oyendo. Un día detuvo una toma, al comienzo de **Van Gogh**, y me preguntó: "¿Qué micrófonos pusiste?". Contesté: "Tengo un micrófono ahí, otro ahí...". "¿Hay uno afuera?", preguntó. Quería que pusiera un micrófono en el exterior. A partir de ahí sistemáticamente lo puse, lo utilizara o no, porque hay cierto peligro cuando estás en el interior, ya que del exterior se recoge mucha información. Pero estábamos al comienzo del rodaje, lo que quería decirme era: "Todo me interesa. No empieces a hacer elecciones que pueden achicar, empequeñecer, todo lo que pueda concurrir a la belleza de esta escena". Por supuesto, los grandes realizadores tienen una idea al comienzo del rodaje, pero diría que muy pocas veces hablan de ella, dejan flotar un poco de misterio y dan libertad a los colaboradores, las cosas se dicen, se afinan, se concretan a medida que avanza el rodaje, cuando el trabajo de cada uno permite tener una idea del fin hacia el cual tendemos y eso aparece en las prime-

ras proyecciones del material. Por supuesto, hablo de realizadores con los cuales se tiene una colaboración verdadera y saben hacernos comprender lo que esperan de nosotros, aun sobre cosas que no han explicitado o pensado completamente.

DANIEL DESHAYS: *Y en el documental, ¿cuál es la actitud de los realizadores con respecto al sonido?*

JEAN-PIERRE DURET: Nunca hice sonido para ningún realizador de documental que no fuera yo mismo, entonces no sé qué responderte. Pero con respecto al sonido, ya sea en la ficción o en el documental, me detengo en el principio de realidad. Las discusiones sobre ese asunto no me atraen mucho porque es muy complicado ponerse de acuerdo sobre el sonido, pasa más bien por una interpretación personal que tiene que ver con tu experiencia, tu sensibilidad y el conocimiento de ciertas dificultades... Muy pocas veces hay una respuesta global satisfactoria. Si se empieza a entrar en detalles te ves obligado a decir: "Bueno, vamos a hacer el sonido que usted pide, pero antes es preciso que yo controle la cámara, el *travelling*, los ruidos que nos rodean, la acústica de la pieza donde se va a filmar...". Si no, son todas abstracciones. Las dificultades pueden ser grandes y no siempre se puede llegar al fin que se hubiera deseado. Las palabras que se pueden intercambiar sobre el sonido son o demasiado pobres o demasiado complejas... ¿Qué es un hermoso sonido? ¿Qué es un sonido ligero, aéreo? Yo no sé...

DANIEL DESHAYS: *El cineasta determina, sin embargo, el tipo de sonidos de sus tomas. Cuando se tiene un plano*

cercano, o un plano general, no se escucha de la misma manera el espacio.

JEAN-PIERRE DURET: Sí, pero cuando se habla de sonido en general la gente piensa en las voces. Eso es lo primero. Se esté en plano cercano o en plano general la gente quiere escuchar, cada vez más, como si el actor estuviera a dos metros de él, aunque esté a treinta metros. Es sistemático. Por otra parte, para casi todos los cineastas, el cine es, ante todo, imagen. No es demasiado grave si el sonido no está bien logrado, porque se sabe que se puede doblar. En el documental no, no se puede doblar. Pero a causa de la confusión entre reportaje y documental cada vez es más común que se mande a una sola persona a registrar imagen y sonido. Los que salen así son *cameramen*, y el sonido que registran es malísimo. Para mí es un error grave porque el documental depende en gran medida del sonido. Se puede decir algo de una persona, tanto por la calidad de su voz como por el aspecto de su rostro.

DANIEL DESHAYS: *Pero encuadrás a partir del sonido que escuchás; muy pocos hacen esto.*

JEAN-PIERRE DURET: Encuadro según lo que oigo. No uso auriculares cuando filmo un documental. Me ubico en un lugar donde oigo perfectamente con los dos oídos, así presto atención a lo que sucede alrededor, a todo lo que nos rodea. Los auriculares me aíslan mucho, me limitan con relación a las personas filmadas. Uno ya está ocupado en mirar por el visor, así que es importante escuchar lo que se oye alrededor y no solamente escuchar lo que se está viendo. Se

filma necesariamente algo más limitado que lo que escuchan los oídos.

DANIEL DESHAYS: *¿Y entonces cuál es el interés por grabar en estéreo y no en mono?*

JEAN-PIERRE DURET: En el primer film que hicimos en Brasil, me di cuenta de que si registraba sonido en mono me veía obligado a estar muy cerca de la gente. Mientras que en estéreo me permitía recular por lo menos un metro y conservar el mismo plano de sonido. Si estoy muy cerca de la gente me veo obligado a trabajar con focales más cortas, con más profundidad de campo, lo cual hace que el personaje se destaque menos del paisaje. De manera que retrocediendo un metro puedo usar una focal más larga conservando siempre el mismo plano de sonido.

Hay algo más: uno ubica así “sonoramente” al personaje, al estar un poco más lejos con lo que ocurre tanto en profundidad como a lo ancho del plano, que no existe de ninguna manera grabando en mono. Permite trabajar más fácilmente en el montaje porque se tiene una base muy rica a la que se le pueden agregar pequeñas cositas, pero es la base misma de la vitalidad del sonido del film.

DANIEL DESHAYS: *Entonces no al uso del corbatero...*

JEAN-PIERRE DURET: Es que tampoco hay dogmas. Si se quiere escuchar a una persona en un lugar muy ruidoso no queda otra solución que ponerle un corbatero. La regla general es que si se filma a alguien hay que escuchar lo que dice y escucharlo bien, nada de subtítulos. Entonces cuando la situación se pone fea uso corbatero. El uso del estéreo requiere un

ambiente más bien tranquilo. En **El sueño de San Pablo** había muchos camiones por las rutas pero filábamos a cierta distancia de las mismas. Cuando se filma a gente que habla, si el ruido es enorme, la gente naturalmente deja de hablar. No hay que olvidar que en el documental la gente habla fuerte, de una manera natural, en la vida se habla normalmente con un tono de voz más bajo. Cuando estamos en lugares muy ruidosos los micrófonos “se declaran vencidos”, son derrotados, por supuesto. Cuando filamos en San Pablo con los miles de vehículos, los gritos, los ruidos, es muy hermoso pero hay que lograr captar la voz del personaje en medio de todo eso de manera que hay que utilizar un inalámbrico y volver a mono ya que no tengo más que dos pistas a mi disposición.

DANIEL DESHAYS: *¿Pero no te dan ganas, a veces, de capturar algo más que las voces, de tener un sistema que te permita ir a buscar sonidos particulares en un espacio dado, de valorizar un detalle?*

JEAN-PIERRE DURET: Tenemos que tener en cuenta nuestra escasez de medios. Cuando elegimos filmar con sólo dos personas, está claro que no podemos instalar un sistema de sonido. En el último film grabé todo con un par de micrófonos colocados sobre la cámara, es decir que si había sonidos particulares para grabar, si escuchaba algo que podía interesarme, grababa mientras filmaba. Después, el trabajo de montajista de sonido es escuchar. Para el próximo film, vamos a hacer una clasificación, un desglose no sólo de la imagen, de las voces, sino también de los sonidos que nos interesan. Vamos a hacer un catálogo muy minucioso para evitarle ese trabajo largo y

fastidioso al montajista, que para **El sueño de San Pablo** volvió a escuchar completamente todas las bandas para darle espesor al directo a partir de sonidos que habían sido grabados en los mismos lugares pero a horas distintas y a veces también en otros lugares, pero siempre durante el rodaje.

DANIEL DESHAYS: *Hablás de “espesar” el directo. Es interesante la cuestión de la densidad, del espesor del sonido. Se quiere, por momentos, hacerlo más denso y en otros aligerarlo un poco. ¿Es posible conservar algo pobre? Esta necesidad de “darle espesor”, ¿de qué depende?*

JEAN-PIERRE DURET: Para una secuencia que dura cinco minutos en el montaje, la filmación ha durado tal vez diez, doce, quince horas. Tal vez pasamos tres semanas en los mismos lugares, los conocemos. Se tiene como un fondo sensual, emocional, de los lugares donde se ha filmado. Evidentemente, en la secuencia que hemos montado no está todo lo que nos ha conmovido. Particularmente al nivel del sonido, porque en imagen, en general, todas las cosas van a estar, pero en cuanto al sonido no, lo que pasa en las horas del día, de la noche, las actividades humanas, el tiempo de reposo, el tiempo de los animales... Darle espesor quiere decir escuchar cosas que no se ven necesariamente en las imágenes pero que uno sabe que pertenecen a esos lugares que ha recorrido. Se pueden recoger también sonidos en otros lugares. Por ejemplo, en mi último film hay imágenes en blanco y negro. Hay que encontrar sonidos que expresen los lugares o la persona que los filmó. La fotografía en blanco y negro y el ojo del fotógrafo logran condensar, concentrar algo de una persona, como una iluminación interior, lo que la cámara no alcanza a

hacer. Al mismo tiempo, esas fotos nos permiten separarnos un poco de la gente, tomar distancia, ya que era como una *road movie*. Había que encontrar algo de este orden en el sonido, que le permitiera al espectador tomar su tiempo. Nos criticaron por eso, porque cortaba la continuidad del film, pero fue querido, porque no queríamos dar la ilusión de que compartíamos completamente la vida de esta gente. No es que seamos mirones, no; pero se aprenden cosas como se aprende con los amigos, con gente que ha vivido sus propias historias, o con algunos a los que no se ha visto desde hace tiempo y de golpe vuelven de un viaje y nos cuentan algo que han vivido, y que nosotros no conocemos. Hay que tomar el tiempo de escuchar, de comprender que lo que nos cuentan va a servirnos para cambiar nuestra mirada o nuestra manera de pensar, y el rol de las fotos es precisamente el de representar esta distancia.

Otro ejemplo: el subtítulado. La palabra de la gente que filmamos es muy importante porque representa su cultura, su ser más íntimo. Las palabras que emplean, la manera de decirlas, la forma natural de usar expresiones poéticas, siendo analfabetos, revela su riqueza interior. ¿Qué es subtítular? Si hablan rápido, el subtítulado obliga a omitir entre el 30 y el 50% de las palabras dichas, de lo contrario el espectador no podrá leerlas. Es extremadamente peligroso porque en esa síntesis que se hace del pensamiento, según quien lo haga y cómo lo haga, se puede perder o falsear lo que alguien está diciendo, o peor, hacerlo coincidir con un mensaje pensado de antemano, que se quiere hacer pasar.

Por eso decidimos hacer nosotros mismos el subtítulado al advertir que los que hacen los subtítulos tienen tendencia a poner todo en frases correctas no



sólo por la preferencia del idioma francés sino porque se sienten juzgados en tanto técnicos. Nos apoyamos en algo que Daniele Huillet me había dicho: hay que estar lo más cerca posible del ritmo con que las personas hablan y lo más cerca posible de la traducción literal de las palabras, y eso es lo que tratamos de hacer. Por supuesto, a veces estamos obligados a abreviar, pero justamente cuando nos vemos obligados a hacerlo es importante respetar íntimamente lo que la persona quiso decir, y para eso es necesario trabajar mucho, como mínimo un mes para un film como **El sueño de San Pablo**. Uno se acerca poco a poco a la traducción conservando siempre el ritmo de las palabras. Eso tiene que ver también con el sonido. Cuando uno ve reportajes o documentales siente enseguida que las cosas han sido retocadas, falseadas. Si vemos un film rodado en Azerbaidjan, por ejemplo, se ve a gente y se escuchan idiomas que uno no conoce pero se percibe bien si hay cosas que han sido traducidas en un sentido que le conviene al reportero o al documentalista.

DANIEL DESHAYS: *El sonido representa un espacio muy grande, continuo, y la imagen nos hace ver detalles situados en este espacio sonoro. Como sonidista, ¿pensás las imágenes a partir de los sonidos?*

JEAN-PIERRE DURET: Al contrario. La secuencia de la partida de José, a la mañana, la preparación casi misteriosa, en que cada una de las personas presentes desea que el tiempo dure, que cada minuto dure horas, hay una concentración en cada gesto, en cada palabra, pero no soy yo quien la ha inventado, son ellos los que me dan esa concentración. Se está, precisamente, en silencio, y ese silencio se siente como

una plegaria ante la partida del niño. Cuando se tiene eso para filmar, es un hermoso regalo que nos hacen las personas. En rigor, no fue una puesta en escena gracias a que nuestra presencia era constante desde hacía un mes. Hay todas esas palabras que no se dicen porque en esos momentos cada palabra debe tener su peso. Es una escena que no se ve con frecuencia en el cine. Vi una que se le parecía un poco en el film **Kadosh**, de Amos Gitai, un plano secuencia de un judío ortodoxo que se prepara para una ceremonia. Y hay la misma tensión, la misma concentración, el mismo silencio. Nosotros filmamos algo similar para una partida, la de un niño muy pobre, hijo de padres campesinos perdidos en el noreste de Brasil, que lo dejan partir porque es el destino, hacia la gran ciudad devoradora de niños... Son cosas maravillosas, mágicas cuando suceden porque tienen que ver con la gran historia universal y la historia particular de cada uno. Y ésta, por cierto, es una casa aislada, si hubiera habido ruidos exteriores muy fuertes esta secuencia no habría sido igual.

DANIEL DESHAYS: *¿Qué pensás de la voz off, de sus condiciones de existencia y de grabación en film documentales?*

JEAN-PIERRE DURET: Hay que ser un verdadero cineasta para hacer una voz en *off* que valga la pena. La mayoría de las veces escucho voces en *off* que me revuelven, que son pura cháchara, comentarios de la realidad que están ahí para paliar la inconsistencia de las imágenes y de los encuentros vividos por el realizador con los lugares y las gentes con los que se cruzó. En ese caso no vale nada, y más cuando la voz en *off* contiene un discurso de conmisericordia o está sólo para señalar la inteligencia del realizador; la voz en *off*



tiene que marcar, por el contrario, una profunda humanidad, una sensibilidad, de lo contrario esas voces en *off* están ahí para halagar a quien hizo el film. Evidentemente hay voces en *off* que expresan un verdadero pensamiento, y eso es interesante. Pero es muy difícil hacer que los discursos y las imágenes coincidan, que sean la prolongación los unos de los otros. Nunca me siento del todo cómodo porque tengo la impresión de estar en un desfasaje constante.

DANIEL DESHAYS: *Pero justamente los Straubb tienen en Una visita al Louvre una voz off que va de una punta a otra del film.*

JEAN-PIERRE DURET: Sí, pero es una construcción, un trabajo de cuatro meses con la persona que dice el texto. La voz *off* "es" el film. Es Cézanne paseándose por el Louvre. La toma de posición de los Straub es la de mostrar los cuadros en el silencio de esta voz, si puedo decir así, en el silencio agrio de esta voz, agrio o poseído por la cuestión del arte. Si la voz *off* no estuviera allí, no se aprendería nada, no se sabría interpretar esos cuadros, pero no estamos en el museo, estamos en el cine, y tenemos la voz de esta mujer que interpreta la rabia de Cézanne tal como fue transcrita. El trabajo sobre esta voz es un trabajo con el ritmo, un trabajo de posesión, que no tiene nada de psicológico, es un trabajo sobre el ritmo y la escanciación. Todo el trabajo de Straubb y de Huillet era el de escanciar el texto, revelar los puntos fuertes y los momentos de ruptura, los momentos de abandono, los tiempos que hacen pasar de una idea a otra. Todas las partituras de los Straub son partituras de música concreta, no es más que texto, pero son partituras de música concreta.

DANIEL DESHAYS: *De todas maneras, el sonidista trabaja del modo más amplio, que le permite ir más allá de las formas musicales o verbales...*

JEAN-PIERRE DURET: Se piensa que es un problema como el de grabar en una lengua extranjera, pero para mí no es así para nada. Más aún, diría que eso me libera porque me libero de lo anecdótico, porque finalmente el contenido es anecdótico a ese nivel. En lo concreto de una toma eso no tiene ninguna importancia y pienso que para los actores es lo mismo. Es, por otra parte la gran teoría de los Straubb, que un actor sea un instrumento y no un intérprete. Por eso ellos nunca daban ninguna indicación de orden psicológico, por el contrario, peleaban con firmeza, con toda la rigidez de la que eran capaces, para oponerse a eso. A través de lo que se dice está, por supuesto, la persona, y a eso no se lo puede cambiar.

DANIEL DESHAYS: *¿El sonidista sería el interlocutor por excelencia, el gran auditor que está en segundo plano, aun si no entiende el sentido, sería a quien el cineasta habla?*

JEAN-PIERRE DURET: Tenemos esa suerte, sí, si estamos atentos. No se está solo en el set. Está, en primer lugar, el director; en un momento dado uno puede servirle de ayuda, porque un realizador tiene que ocuparse de tantas cosas en el lugar de filmación que algunas veces puede suceder que no pueda ocuparse de todo.

No hay nada más interesante que ser esa ayuda, poder tener la concentración necesaria para ayudarlo, y que al terminar la toma se dé vuelta hacia uno para saber si *esta cosa misteriosa*, difícil de nombrar, finalmente estuvo allí o no. Y uno puede ser capaz de

esto porque, si se piensa que la voz es la expresión del alma de una persona, en todo caso lo más íntimo de cada ser, uno tiene que ser capaz de sentirlo, de escucharlo.

DANIEL DESHAYS: *Se dice que Renoir, al final de su carrera, dirigía a los actores desde el camión de sonido.*

JEAN-PIERRE DURET: Sí, y a Pialat lo he visto situarse lejos. Nunca quería ponerse los auriculares y frecuentemente le daba la espalda a la escena y además se alejaba de manera que no le llegaba ninguna perturbación por la actividad del equipo –un *travelling* u otra cosa– para poder escuchar las voces desde la distancia. Y decía: “Estuvo muy mal, lo hacemos de nuevo”, o se daba vuelta hacia nosotros y ahora nos decía: “Ah, estuvo maravilloso”, y él no había visto la escena. Para mí, en el cine, el sonido es el alma del film. Percibo más por el sonido lo falso o lo mejor de un film que por la imagen. La imagen es mucho más tramposa que el sonido. Con frecuencia se advierte la fatuidad de un realizador, su inconsistencia, su pretensión, por el uso que hace del sonido, ya sea la música, las voces, o los efectos especiales... En cierto modo la imagen siempre me fascina, siempre me dejó engañar por la imagen; el sonido engaña menos.

DANIEL DESHAYS: *¿Hay cineastas que tienen una actitud particularmente atenta en relación con el sonido?*

JEAN-PIERRE DURET: Los Straub, Pialat, los Dardenne, Mourieras, García... En verdad, sólo en esos casos es importante trabajar. Es un privilegio tener un lugar en el equipo, no hace falta que sea importante, eso no quiere decir nada, pero estar ahí. Se puede realmen-

te dialogar a través de una escena escrita y todos estamos ahí para tratar de hacerla lo mejor posible. Si el realizador no conoce todo lo que es capaz de aportar el sonido, si no ha reflexionado, si para el sólo se trata de grabar y nada más, uno no tiene mucho interés. Los realizadores que nombré saben qué importancia tiene saber interpretar la realidad aparente. Al decir interpretar me refiero también a las tensiones, las dificultades a través de las cuales va a surgir una escena, la angustia de los realizadores, la manera en que van a rehacer una toma cinco, diez, quince veces para que unas simples palabras, una situación banal se transformen en algo intenso.

Esta intensidad que va surgiendo poco a poco brota de lo que yo siento, se traduce en mis dedos, en el modo en que voy a abrir o cerrar el potenciómetro, en dejar vivir un sonido o “matarlo”, en poner en evidencia un tono oculto en la voz del actor y hacerlo participar en el juego del conjunto. Hoy, los americanos y los ingleses acostumbran poner un inalámbrico completamente abierto en cada actor, un micrófono en la caña, un ambiente estéreo, y el sonido se trabaja en el montaje. Es absurdo, falta algo del juego y del instante; el cine se hace también con la irrupción de lo que no ha sido previsto, conocido de antemano. Por algo algunos realizadores se obstinan en rehacer las tomas, porque existe el trabajo constante de la elección, la germinación de posibilidades, hasta que de pronto surge de un actor algo único que no se reproducirá nunca más. Entonces, si estás ahí para sentir y tratar de traducir este *algo*, aun con imperfecciones, va a ser siempre mil veces mejor que lo que ha sido retocado. Hay situaciones en que efectivamente vale más dejar todo como está y decirse: “Esto lo vamos a hacer en el doblaje”, siempre que haya acuerdo so-

bre eso. Si no, de manera general, me inclino por mi interpretación de las cosas una vez logrado el acuerdo con los demás. No soy impermeable a lo que ocurre durante la filmación, por el contrario, y eso se traduce en el resultado de mi trabajo. Si el montajista de sonido se encuentra con diez pistas y no sabe todo lo que se jugó ahí, va a producir algo neutro, y creo que el cine es un asunto de pasión, frío, caliente, lo que se quiera, pero de pasión, si no, no tiene interés.

DANIEL DESHAYS: *¿Cuál es el rol del montajista, entonces? ¿Lo que aporta el sonido es importante? Teniendo presente la época en que era el montajista de imagen quien montaba el sonido, ¿esta separación de imagen y sonido es posible para trabajar el film?*

JEAN-PIERRE DURET: En el montaje se juega otra cosa. Me gusta dejar mi lugar a otro porque he vivido situaciones, momentos, tengo toda la historia del film en mi cabeza. Sé que tal toma nos costó dos días de trabajo con gritos, lágrimas, llantos; y toda esta memoria del nacimiento de un film encuentro que en el momento del montaje es un freno. Entonces está bien que sean otros los que continúen el trabajo.

DANIEL DESHAYS: *¿En el documental has encontrado realizadores que trabajan particularmente el sonido?*

JEAN-PIERRE DURET: Arnaud des Pallières, en sus films, hace un trabajo extraordinario con el sonido, y un uso de la música extremadamente interesante. Es un verdadero inventor, un creador. Diría que es el más sorprendente. Pero es un documentalista del pensamiento. No puede montar una imagen sin

montar la totalidad del sonido que va con ella. No termina una secuencia sino cuando está satisfecho de todo. Van der Keuken era también muy inventivo en cuanto a lo sonoro.

Se necesita tiempo para el sonido; yo pido como mínimo cuatro semanas. En **El sueño de San Pablo** había cuatro semanas para el montaje del sonido. En el documental generalmente se tiene una. Yo pido cuatro, más una semana de mezcla. No se ve muy seguido esto. Pero vale la pena, porque no se trata de hacer un sonido que sea nada más que el reflejo estricto de lo que se filmó, eso no es interesante. Hay que despegarse de la realidad tanto más hoy que estamos saturados de reportajes que pretenden, obviamente, ser el reflejo exacto de la realidad. En ellos no se trata para nada de mostrar a los otros, de mostrar la realidad del mundo, se trata sólo de llenar un vacío y de ofrecer un discurso sobre el mundo tal como les gusta a los que los exhiben. En un film documental tiene que haber las mismas capacidades de sentimientos, de sensación, de emoción que en un film de ficción. Y el sonido tiene una dimensión que permite aumentar esas capacidades.

DANIEL DESHAYS: *¿Y la mezcla es un momento decisivo?*

JEAN-PIERRE DURET: Es muy difícil la mezcla, sobre todo cuando se tiene poco tiempo. Es el último momento en que se está todavía solo frente al propio bebé y se tiene miedo de arruinarlo, uno quisiera sobre todo no arruinar con el sonido las primeras emociones. Después de la mezcla, el film sigue su camino, y uno ya nada puede hacer.