

Una Entrevista con Iván Marín, técnico de sonido y "notario" en el rodaje cinematográfico.

Patricia Hart

School of Languages and Cultures

phart@purdue.edu

Palabras claves: Cine español, Cine bajo Franco, Tecnología y fascismo, Sonido cinematográfico en España, Diseño sonoro español

ABSTRACTO:

En 2011, Patricia Hart habló con el técnico de sonido, Iván Marín sobre sus comienzos e influencias, comenzando con el desaparecido ingeniero de sonido, Antonio Illán. Comenta sus experiencias con directores como Fernando Fernán-Gómez, Montxo Armendáriz y Julio Medem, y también relata anécdotas del productor Elías Querejeta. Habla de sus teorías y gustos, y explica por qué un técnico de sonido tiene que ser como "un notario en el rodaje." Este proyecto fue subvencionado por la Purdue University, y está dedicado a Antonio Illán y Leopoldo "Polo" González Aledo.

Pregunta: Hace algunos años, el director japonés Kurosawa dijo que el sonido no acompaña a la imagen: la multiplica.

Respuesta: Así es, yo creo pero... esa opinión la tienen muy pocos. A mí, de la poca gente que he encontrado que realmente opine así, y trabaje así, es Víctor Erice, por ejemplo.

Y de los jóvenes?

Algunos lo tienen más claro, pero yo creo que con poca base luego para conseguir lo que quieren.

Has trabajado mucho con Gracia Querejeta. ¿Es un buen ejemplo de un director que sabe lo que quiere en cuanto a sonido?

Con Gracia he trabajado mucho, desde su primera película. Ella, lo que tiene muy claro es que el fundamento de sus historias y de sus rodajes son los actores. De hecho, en la mayoría de sus películas los actores han sido premiados por su interpretación. Yo ahí de alguna manera me pongo algunas medallas, porque creo que una buena actuación, si no va con un buen sonido detrás, unas voces ricas, y presentes, y coloridas, pues es muy difícil que llegue al espectador esa interpretación del actor.

¿Tiene una escena el mismo brillo, cuando se dobla?

Cuando se dobla estás perdiendo algo fundamental: estás perdiendo todo el trabajo que ha hecho el director en ese momento en el rodaje para conseguir esa interpretación. Cuando doblas estás haciéndolo meses después, intentando volver a llevar al actor a una situación ya pasada, sin esos elementos de decoración, vestuario, *atrezzo*— todo esto que ayude a un actor a crear un personaje. En el doblaje, en cambio, es un atril, un micrófono fijo, y un actor siempre a la misma distancia del micrófono, sin poder moverse, soltando su texto.

Además en este país, hablando de esto del doblaje, yo empecé con Gracia a hacer una cosa que aquí nunca se hacía, que era doblar con la percha. Aquí siguen doblando en salas de doblaje, acostumbradas a hacer el doblaje de las películas pues americanas (bueno, todas las extranjeras).

En este país, la tradición del doblaje que, por cuestiones de censura, seguimos una tradición del doblaje terrible.

Se nota mucho, cuando estás oyendo el cine doblado.

Lo que pasa que la cultura auditiva del español es muy de doblaje.

¿Está mal acostumbrado el oído del espectador español?

Está muy mal acostumbrado. No hay una cultura auditiva. El español se ha acostumbrado a ver todas las películas dobladas, a tener a los actores prácticamente en un mismo plano sonoro, y a no realizar ningún esfuerzo. No quiere saber nada de

leer, aunque, la verdad es que pocas salas de cine tienen versión original subtitulada.

Es algo que a mí me hace mucha gracia, porque luego hablan de la interpretación de tal o cual actor, y dices "¡pues si no la has oído! ¡Las caras, has visto!" Porque la interpretación es del doblador. Es él que te la está dando en gran medida lo que tú estás valorando como una gran interpretación de estos actores". ¡Pero esa es la cultura auditiva del español!

Las primeras películas de la *nouvelle vague*, con sus diálogos improvisados y el sonido directo en calles ruidosas, era chocantes para los espectadores acostumbrados a un sonido de plató. Así también, chocó a los oídos españoles películas pioneras como, *Ópera Prima*, por ejemplo ...

Es que las películas de la *nouvelle vague* técnicamente eran difícilísimas. Era muy difícil grabar el sonido con elementos que existían en aquel entonces. Hoy en día tenemos más ruidos en las ciudades, tenemos problemas además ahora con las radiofrecuencias (que el espectro de radiofrecuencia está bastante saturado a la hora de poner inalámbricos), pero sin embargo los aparatos funcionan porque tenemos más pistas para grabar. Entonces grabamos en una sola, por lo menos en España, que no nos daba el dinero para tener un Nagra IV-S, que era la que grababa en dos pistas. Aquí además hemos partido de un hándicap. Primero, lo del doblaje, y segundo de los materiales que para nosotros eran realmente caros. Los productores sentían poca necesidad por el sonido directo. Los directores... mal. Elías

Querejeta fue el primero que empezó, por cierto, con el sonido directo. Los materiales venían todos de fuera, de importación, y no había ni siquiera por donde comprarlos. Nos resultaban carísimos a nosotros. Todavía nos resultan caros comparado con lo que se paga.

Cuéntamen cómo empezaste en el sonido. Según *El Diario Vasco*, comenzaste en un grupo de teatro.

Sí, pues era totalmente *amateur*, eso fue una casualidad.

A mí me gustaba el sonido. En el colegio francés existían unas clases de audiovisual, que se llamaban, que nos obligaban, cada quince días, a interpretar unos gags. Sainetes, le decían ellos, una especie de *sketch*. Aquello, que era un poco gamberro, no se me daba mal, pero cuando se montó un grupo de teatro, había que ponerme delante de un escenario ya me parecía demasiado fuerte. Pero el ambiente me gustaba y la cuestión técnica también, y entonces pasé a llevar un poco el tema del sonido.

Y después hiciste un cursillo en París.

Sí. El Ministerio de Cultura francés tenía unas becas para extranjeros, para cursillos de estos cortitos que dan y pues a través del grupo de teatro se me concedió una de esas becas e hice un cursillo allí en París. Pero, ésa no era mi meta. Profesionalmente nunca había sido mi intención. Yo empecé a estudiar Químicas en San Sebastián. Y nada, tampoco era muy buen estudiante. Aterricé aquí en Madrid haciendo la mili al cabo de unos años, y lo pasé fatal. Justamente, para no dormir en el cuartel, tenía una cierta relación con

la productora de Elías Querejeta y dormía allí en un saco de dormir. Eso fue lo que me introdujo al cine, tirando cables, y así empecé de meritorio

¿Y sugieres a los que empiezan hoy que empiecen por debajo?

Sí—cosa que no se hace. El hecho de que ahora, por ejemplo, sean más asequibles los materiales y tengas más posibilidades, hace que la gente se salte etapas que para mí son muy importantes. Yo creo que el cine es muy artesanal, y como en toda la cuestión artesanal hay que empezar un poco por abajo.

Entiendes por ejemplo los oficios, las necesidades de los electricistas, la...

Sí...

Una buena colaboración con los cámaras...

Sí... Fernando Fernán Gómez tenía una frase, no sé si la habrás oído alguna vez, que decía que "el cine es un trabajo en equipo, donde unos equipos luchan contra otros".

¿Esto todavía es verdad?

No, es mucho menos que antes.

Ambas partes tienen que colaborar, porque también hay que saber poner la pértiga donde no vaya a dar una sombra...

Sí, ahí tienes que tener un diálogo y ceder en algunas ocasiones y en otras ocasiones intentar que ceda el otro.

Entonces importa mucho tener una relación con el director, ¿no?

¡Sí, por supuesto!

Estás en el plató y entonces, si no entienden lo que estás intentando conseguir...

Yo creo que hay que estar siempre muy cerca del director para poder transmitirle los problemas que puedes tener. Y luego hay que tener también una buena relación con los actores.

Sí, te iba a preguntar sobre esto, si entienden de las necesidades de los micrófonos...

¡No todos!

¿Todavía hay quien no?

En España tenemos, además, un problema con muchos actores, sobre todo los más jóvenes, un problema de... de dicción. No pronuncian, y además no proyectan la voz.

¡No! Y hablan... Alguien me dijo que hablan en *susurround sound*.

Sí, sí, sí... Hay un técnico de sonido que decía de una actriz: "la oigo pensar, pero no la escucho". Eso es un problema importante, porque estando

rodando en decorados naturales como rodamos, el ruido ambiente nunca es el idóneo para grabar. Por muchos micrófonos que pongas, por muy cerca que estés, necesitas un poco también la proyección de los actores.

Cuando he visto actores extranjeros (ingleses, franceses), los decibelios a los que emiten la voz es muy superior a lo que estamos acostumbrados en los rodajes en este país. Sin embargo, aquí en la realidad se grita en todos los sitios, bares, restaurantes, la calle, ipero se susurra en los rodajes!... Es algo de los actores no comprende. Es curioso, ¿no? Dicen "no, no puedo hablar más alto; es que yo hablo a este nivel, entonces es la realidad". ¡Pues no! La realidad es la que tenemos aquí ahora en este bar donde me estás entrevistando, ¿no, Patricia?

En cuanto a pioneros, me han hablado de Bernard y Gilles Ortion, Jim Willis y otros extranjeros que trajeron las nuevas técnicas de registro.

Yo trabajé, por ejemplo, con Pierre Lorraine. Pierre Lorraine aquí hizo varias películas. La primera que hizo fue *27 horas*, con Montxo Armendáriz, y yo empecé ahí de meritorio. Lo que pasa es que él no sabía español, y le servía un poco de traductor a Montxo con el departamento de sonido. La película se alargó, como se solían alargar en aquel entonces las películas producidas por Elías, y las producidas por Montxo en el tiempo, y el microfonista entonces se tuvo que ir a hacer su primera película de técnico en Francia, y las últimas semanas las terminé yo de microfonista. Así empecé de meritorio auxiliar, y en una sola película ya hice toda mi carrera. La

verdad es que para mí fue un avance muy importante, porque sí que había trabajado aquí ya pues con Miguel Polo, había trabajado con Faruolo, había trabajado con Bernardo Menz, que era un chico chileno que en aquella época trabajaba aquí, pero volvió a Chile. En aquel entonces todos trabajaban más o menos con la misma precariedad de medios y un mismo estilo y un mismo tipo de micrófono. Y conocer de repente a Pierre fue descubrir otros medios y otra manera de trabajar.

Más cara pero más acertada.

Muy basada en el trabajo de la percha, en la sala, con micrófonos diferentes a los que se usaban aquí, y... luego él pues mezclaba, ecualizaba... (Tenía un nagra 4S, no lo llevaba todo a una pista). Que de repente empezaba a haber materiales que hasta ese momento no había visto, o una manera de encajar esos materiales que no había visto.

Y luego cuando volvió Pierre, al cabo de no me acuerdo si fueron dos o tres años, a hacer la película de *Las cartas de Alou*, que también era de Montxo Armendáriz, ahí ya me llamó directamente como microfonista . Fue una película larguísima, además, de tres meses o cuatro meses).

Me han dicho que un buen microfonista es esencial. Si un técnico de sonido no tiene un buen microfonista no va a ninguna parte.

No va a ninguna parte, eso es verdad. Es importantísimo.

¿Ahora sí que hay microfonistas que lo han aprendido desde abajo?

Hay de todo. Pero sí, hay más cantidad de microfonistas que antes. Ahora somos muchos. Antes éramos cuatro, y ahora somos una barbaridad de gente. Hay mucha gente que está saliendo directamente, prácticamente de las escuelas, y ellos compran su material, y que con la gente de la misma promoción deciden, "tú vas a hacer este técnico y yo hago de microfonista"... Esa gente no es seria. Le faltan las tablas.

Muchos me han dicho que un buen sonido directo es la espina dorsal, la columna vertebral de un buen sonido, sin esto te cuesta más. Miguel Polo me decía, por ejemplo, que si una película que había recibido un sonido directo muy, muy malo, pues tardaba mucho tiempo en limpiarlo, había que doblar mucho.

Sí, yo discutía con él a veces por este tema. ¡Claro! Porque hoy en día la postproducción tiene unos medios que antes no tenía. Antes, un buen sonido directo se detectaba además inmediatamente, porque como el proceso era que ese mismo día, las cintas que tú habías grabado se repicaban, y si aquello no se oía bien, el señor que hacía los repiques llamaba la productora o el director y decía "oye, esto tiene problemas", o llamaba directamente al técnico de sonido, dependiendo de cuál fuese la relación, pero si veía que aquello era un desastre avisaba.

Hoy en día realmente el productor y el director escuchan juntos. No hay proyección hoy en día.

No hay proyección en treinta y cinco, en vídeo. Realmente es prácticamente cuando han terminado de montar la imagen que empiezan a escuchar el sonido de verdad. Porque en la moviola no puedes. En el *Avid* tampoco se suele tener grandes monitores de sonido. Entonces, el sonido es una cosa que está ahí, que se ha hecho y no se sabe muy bien con qué calidad se ha hecho.

Entonces llega al momento de las mezclas.

Bueno, en el momento en que llega el montador de sonido es cuando de repente el descubre qué es lo que realmente hay en ese sonido. Y a ti te han pasado ya dos meses. Eso yo siempre le echaba en cara un poco un poco a Polo. Le decía "sí, claro, tú te pasas tres meses arreglando esto, al final no dices nada, y nadie se ha enterado de que el sonido que a ti te ha llegado es una mierda. Porque tú lo has arreglado. No lo habrás dejado igual que si te hubiese llegado un sonido bueno, pero lo has maquillado". Y eso es lo que hace que los técnicos de sonido o de rodaje nos podamos diferenciar cada vez menos.

El montador te agradece lo que has hecho o te menta a la familia. En otra entrevista, dijiste una frase: que un buen técnico de sonido tiene que ser como un notario. ¡Explica esto!

Ésa fue una frase del momento. Lo que quería decir es que nuestra principal función y finalidad, en realidad es recoger con la calidad más fidedigna posible la actuación de los actores en ese momento, y hacer un registro de las voces lo

más fiel posible, ¿no? Recogiendo todas las tonalidades y la esencia de las voces, dar fe del momento que se está viviendo, en contraposición del doblaje.

A veces a nuestros estudiantes les decimos que una cosa que tienen que aprender es ser invisible en el plató, a que no se les note.

Yo creo que en un plató hay suficientes egos, y entrar en esa lucha de egos es perder una partida que no nos interesa. Creo que cuanto más discreción tengamos, mejor nos irá para nuestro trabajo.

Me han contado una historia de Julio Medem, con Gilles Ortion, que un buen día Guilles cortó un plano, porque había pasado un avión, y Medem le despidió, y le dijo "nadie corta un plano excepto yo".

Esta historia te la han contado y no es así. Es que no fue con Gilles Ortion. Fue conmigo.

¡Ah, pero volviste a trabajar con él!

Sí. Pero no me despidió tampoco.

Estábamos rodando en Navacerrada *Los amantes del círculo polar*. Estuvimos quince días con la nieve hasta aquí [*hace un gesto*], e íbamos desplazándonos además para que las marcas que nosotros íbamos dejando en la nieve no se vieran y para ver virgen el terreno y teníamos que ir desplazándonos con el esfuerzo que supone desplazando los equipos con la nieve, ¿no?

Y entonces realmente era el último día de rodaje. A mí me quedaba ese día una frase por hacer que era la del actor principal, Fele Martínez, al lado de un árbol. Y cuando llega a un momento de la frase, pasaba un avión. Y entonces Médem pide "motor," y yo le dije "no, espera que pase el avión". Había estado todo el día arrastrando el sonido para hacer esa frase.

Entonces llega la frase y pasa el avión. Y me dijo: "No, no, no espero porque se va a enfriar el actor y... y da a "motor". Y entonces yo la verdad que me enfadé y le dije "antes me voy a mi casa que dar motor". Total, que no le quedó más remedio que esperar, di motor cuando pasó el avión, luego lo cogí aparte. ¡Bueno! Intentó ponerme en mi sitio, diciendo, "nadie corta un plano excepto yo," pero claro, no llegamos a un acuerdo sobre quién tenía razón.

Me volvió a llamar, es cierto, para hacer *Caótica Ana*, cuando que hacía muchos años que no nos veíamos. Bueno, sí, nos habíamos visto en la calle y nos habíamos saludado. Pues, después de la lectura de guion, me recordó la anécdota, o empezó a recordarme la anécdota, y le dije "mira, esto ha pasado hace mucho tiempo... olvidémonos de estas cosas". Son prontos de un rodaje también y tienen que ver con el cansancio y con el carácter de cada uno, con los nervios, y con muchas cosas. Yo creo que ésa es la historia a la que te han referido. No recuerdo yo de Gilles una historia parecida.

Me han pasado muchas cosas de ese tipo, la última rodando la película de Pedro Almodóvar, *La piel que habito*.

También, por ejemplo, Querejeta como productor se enfadaba en las primeras épocas si no se cortaban tomas que luego no iban a valer, porque consideraba que eso era un desperdicio de material (y tenía razón desde ese punto de vista del productor), cuando el material de 35 se abarata y cuando ya se lleva al HD pues peor todavía. Salvo que no estés grabando nada no se puede hacer. Yo intento no cortar.

Te cuento por ejemplo lo que con Pedro me pasó la última semana de rodaje. Hay una niña, que está viendo de repente que ha caído su madre por la ventana, y se queda mirándola. Antes de gritar pues tiene todo un proceso de que no le sale la voz para terminar dando un grito. Algo terrible, ¿no? Ya habíamos hecho, me parece, una toma o dos, estábamos haciendo la tercera, y de repente un famoso avión me parece que era, o no sé qué, y la niña todavía no había gritado. Y yo pensé "voy a cortar antes de que grite porque si grita y le digo yo que no vale, va a decir "para qué hemos esforzado a la actriz, y la hemos cansado, y... ¡Total, que corté antes! Mal, también porque Pedro se enfadó porque me decía que a lo mejor en esa toma no le iba a dejar que gritara y le valía con eso, con lo cual nunca sabes cómo hacer con estas historias.

Yo me he preguntado alguna vez que cuando hay mucho ruido del equipo de la cámara, o estás en un espacio en que se oye alguna vez se podría apagar incluso la cámara, grabarlo en *wild track*, en caliente.

Sí, pero no soy muy amigo de eso, tampoco. Hay mucha gente que lo hace, ¿eh? Antiguamente se

hacía muchísimo además porque no se tenían nunca los medios como los inalámbricos arreglados que funcionasen para los planos generales. Porque en realidad, el *wild track* no es en caliente. Porque entre que paras, deciden que la toma es buena, que vuelven a pedir silencio, el actor ya ha bajado totalmente su tensión y cuando hace el *wild track* es una cosa mecánica que te la repite cinco veces en cinco tonalidades que no tienen nada que ver con lo que ha hecho realmente en el plano.

Hablemos de los inalámbricos.

Los inalámbricos son un apoyo cuando no te queda más remedio que usarlo—pues en planos generales, en ciertas secuencias en exteriores, que no haya un ruido ambiente para intentar sacar más las voces. Ahora, donde esté una percha bien llevada, ¿debemos quitar los inalámbricos? ¡Vamos! Sí, sí...

¿Trabajas normalmente con el mismo microfonista?

Llevo muchos años trabajando con Carlos Bonmatí.

Carlos Bonmatí empezó conmigo de microfonista. Luego pasó a ser microfonista de Gilles Ortion. Carlos Bonmatí era buen microfonista, pero claro, él ahora está ya de jefe. De los actuales microfonistas, yo trabajo normalmente con Tomás Erice.

¿Es s pariente de Víctor?

No, todo el mundo se lo pregunta pero no es pariente de Víctor. Con Tomás Erice, y trabajo también con Juan Dibarboure. Es principalmente con ellos dos con los que estoy trabajando, pero

con el que más he trabajado ha sido con Tomás. Realmente en mi carrera, la parte fundamental está hecha con Tomás.

Cambiando de tema, ¿por qué hay tan pocas mujeres en la rama de sonido?

¡Ya! ¡Es verdad eso!

Mi hipótesis es que nos cuesta más sostener la pértiga...

Eso antiguamente es verdad, era un hombre el que sostuviera la pértiga cuando yo empecé de microfonista eran de aluminio. El boom era super largo, en exteriores. Y aquello pesaba un montón. Hoy en día las perchas son de fibra de carbono, las suspensiones pesan menos, y es más una cuestión de técnica que de fuerza. Hay alguna mujer, ¿eh? Está Mar Berenguer, que en su día estuvo de microfonista, y en la tele creo que hay alguna mujer.

Tampoco sé si se sienten interesadas en el tema, o es que ven un mundo tan cerrado que solo vienen hombres. Ahora mismo, de todas maneras, yo tengo una empresa con la que también hago televisión.

“Iván Marín”

No, ésa es mi empresa de facturación de mi material de sonido para cine, pero luego tengo una empresa que se llama DT8. “D” de “digital”. DT8. Es una empresa que monté hace unos años para intentar abarcar un poco también el mundo de la televisión. Quería tener también segundas opciones cuando tenía varias ofertas de trabajo. Ahora estamos haciendo una serie de televisión

que se llama *Los protegidos*, que esta es para adolescentes.

Has hecho bastantes cosas para la televisión.

Marisol, *La familia mata*, *Los simuladores*... Son cosas que empezamos haciendo con esta empresa. De DT8, y ahora por ejemplo vamos a tener un auxiliar, que es una chica, lo cual me hace muchísima ilusión.

El sonido de la televisión debe ser mucho más fácil que otros retos.

El sonido para la televisión... vamos a ver! Empiezan ahora algunos a preocuparse del sonido en la televisión, que hasta ahora no se habían preocupado demasiado. ¡Bueno! ¡Cuando yo empecé sí! El sonido para la televisión se hacía con equipos de cine y 35mm, pero bueno, se hacía el sonido y la imagen y todo, de las series de televisión. Luego, con la llegada del vídeo, pues ya los equipos eran de empresas grandes, que es lo que pasa ahora, empresas que suministran todo: el material, los técnicos... ¿sabes? Está poco personalizado, ¿no? Entonces hay poca gente, pero alguna hay, que está más interesada en tener los equipos de sonido... Más un estilo de sonido como el nuestro que viene del cine, algo un poco más personalizado.

Ahora hay algunas series en las que se está gastando más dinero, como *Águila roja*, que tiene un sonido de película de kung fu.

Sí, pero con *Águila roja* si escuchas luego sonido, no suena bien, sinceramente, no suena bien...

Tiene un sonido gracioso, exagerado.

Sí, bueno, eso es la postproducción, pero la parte de lo que es la toma de sonidos se nota perfectamente y los micrófonos están siempre lejísimos de los actores. La televisión es, muchas veces, "levanta el micro y que me dé menos problemas," "sube el micrófono," o pon el inalámbrico, que sí, que me dé menos sombras..." Entonces, luchas ahí para conseguir un posicionamiento del sonido en la televisión. Es una lucha de educación otra vez como fue en su momento en el cine.

¿Y es más fácil? Hay menos respeto por el sonido que en el cine. Lo que tiene más fácil es que, lo que es la emisión se comprime tanto que todos los fondos que en el cine sería terrible escucharlos, en la televisión se lo come y no se oyen. Pero de todas maneras, con las nuevas tecnologías digitales, la gente que tiene en sus casas ya reproductores de 5.1, y la profesión debería empezar a preocuparse, porque el espectador va a empezar a darse cuenta de la diferencia entre el sonido que se oye.

Pero también en muchos cines se oye muy mal. A veces, hasta me levanto.

¡Ah, bueno, eso es otra cosa! Eso es otra cosa, sí.

Notas que todo el sonido viene el altavoz del centro frente y que los de los lados a veces ni funcionan...

No viene nada, los tienen colgados cascados y zumbando y les da igual.

En Estados Unidos, si sales y te quejas, te dan un vale para volver otro día para

ver otra película en las mismas condiciones.

¡Pero claro! El problema es que no hay cultura del espectador con respecto al sonido. El espectador no se queja. No se da cuenta. Creo que en una conferencia el montador de *Apocalypse Now*, que no me acuerdo el nombre...

...Walter Murch.

Creo que en una conferencia yo le oí decir que se había hecho en Estados Unidos una prueba de proyectar la misma película (o las mismas secuencias de una película, la misma fotografía, exactamente, con el mismo etalonaje, pero cambiando el sonido, poniendo un sonido mejor en una de las proyecciones y un sonido peor en la otra. Y entonces la gente de la calle que había estado ahí en la prueba, lo que había vislumbrado es que uno de los pases tenía mejor fotografía que el otro.

Otro ejemplo de cómo el sonido puede multiplicar la imagen—no sólo acompañarla.

¡Claro!

George Lucas, cuando estaba promocionando el sistema de Dolby, hizo una serie de spots que se llamaban *El público está escuchando*. Entonces ponían sonidos que reconocías perfectamente de *Star Wars*, et cétera. El público estaba escuchando. El problema aquí puede ser que el público español no está escuchando.

Yo tengo mis dudas, sí. A ver si las nuevas tecnologías cambian las cosas. Aunque tampoco lo veo yo mucho, porque claro, ahora hemos vuelto a que la gente en vez de escuchar el sonido en el aparato de música en casa, lo escucha con el mp3 y los auriculares, yo no sé si van a tener educación auditiva que les permita diferenciar.

Encima les estropea el oído.

Efectivamente, les estropea el oído además, sí.

Algún montador de sonido me ha dicho que le gusta recibir lo máximo del plató. Que si hay inalámbricos, que si pértigas, en fin, para que tuviera muchísimo donde escoger.

A mí no me gusta eso. Con Pelayo, es lo que quiere.

¡Bueno! Sabías que me refería a Pelayo Gutiérrez.

Sabia, sí Con Pelayo acabo de hacer La de *La piel que habito*. Estoy de acuerdo en el que el resultado es excelente, pero me ha quedado una duda muy grande de si la manipulación no es excesiva. La vida tiene la tensión del momento, ¿no? Y efectivamente el sonido también tendrá sus pequeñas deficiencias, pero yo creo que forma parte de la naturalidad del sonido directo.

Despiezarlo absolutamente todo para volver a montarlo encajando como si fuese piezas de puzzle, bueno. Tengo mis dudas. Sé que es un método de trabajar y ya sabía quién te lo había dicho [*se ríe*]. ¿Has hablado con James Muñoz.

Bueno, se que tuvo la experiencia opuesta con *Buried* porque le llamaron cuando estaba ya todo registrado. O sea que no tuvo la oportunidad de exigir ni sugerir nada.

James por ejemplo no tiene esa metodología. No cree que haya que remezclar todo el sonido, con lo cual ya define de alguna manera cuál es el trabajo del ingeniero de sonido. Eso es todo lo contrario a lo que opina Pelayo ¿no? Él llega y quiere cogerlo todo y mezclarlo todo!

Volvamos al tema de los susurros y los actores. Si pudieras explicarles tu teoría a los actores, ¿cómo sería?

¿Teoría? Yo creo que el hecho de ir a un registro tan bajito y tan susurrado hace que sea menor el valor de la interpretación. Cuando tú te levantas la voz, tienes más riesgo de confundir cuál es el registro al que quieres llegar o al que tienes que llegar. El hecho de susurrar a mí me parece una defensa y una coraza para no sacar y exteriorizar fuera, y no arriesgar en la interpretación.

El microfonista tiene que tener unas intuiciones muy buenas para llegar al sitio correcto en el momento adecuado, ¿no? Esto no es fácil. No lo hace cualquiera.

A los microfonistas no les dejo que lleven auriculares. Considero que los auriculares les separan de la parte de estar en vivo, de vivir la secuencia o el plano con los actores, con el cámara, con el foquista. Creo que deben de vivirlo en vivo que eso es además lo que les va a permitir tener esa intuición de movimientos y de

llegar a los sitios. Creo que el hecho de estar escuchando por auriculares y estar analizando lo que están haciendo está retardando su respuesta y su respuesta tiene que ser mucho más de reflejo e intuitivo. Entonces, no me gusta que lleven auriculares.

¿Tienen que conocer muy bien el guion?

Tienen que conocer muy bien el guion y tienen que estar mirando al actor y un actor te va a dar el momento, te va a indicar si va a girar. Tú le miras y vas a ver, o si va a meter una morcilla, pues no sé, le vas a ver y vas a saber si estás pendiente de esto.

¿Hay actores que saben que necesitan tener una complicidad con el microfonista?

Hay algunos que sí, y hay otros que no lo saben. Lo van aprendiendo. La gente que tiene tablas lo sabe. Saben la importancia que tiene. Además es muy sencillo porque no estás cortando su actuación. A veces al actor le da lo mismo decir una frase hacia allí que hacia allá. Bueno, si la cámara está aquí y el micrófono está allí, pues tiene que escoger, y normalmente los actores quieren que se vean. Solemos ir a favor de ellos y a favor de la obra.

¿Crees que enuncian mal los actores españoles?

No cuidan la dicción.

¿Cómo fue la experiencia con Fernando Fernán-Gómez de director en *Siete mil días juntos*? Como gran actor, debió entender la importancia del sonido.

Mira, a Fernando Fernán-Gómez no le gustaba nada el sonido directo. Él estaba acostumbrado al doblaje, le gustaba el doblaje. No le gustaban nada como director las películas con sonido directo. Yo creo que Gilles fue el primero que terminó una película de sonido directo con él sin que lo despidiera. El segundo fui yo. Él no entendía ciertas cosas de la técnica y la razón del sonido directo, como que en un plano y un contraplano, pues no deben pisarse los actores si el actor no está en cámara. Luego sin embargo tenía una cosa muy curiosa. Me acuerdo que fuimos a ver un pase de la película para hacer un contro de qué era lo que había que doblar, y entonces el primer plano de la película es José Sacristán, que habla con un loro y le dice, "urrrr, lorito lorito, urrr, lorito bonito," y dice Fernando, "eso hay que doblarlo." Y digo, "¿y por qué hay que doblarlo?" y Fernando dice, "porque no se le ha entendido." Yo dije, "bueno, no se le ha entendido porque lo ha hecho adrede no decirle nada al loro, claro." No, según él, el espectador tiene que entender absolutamente todas las frases que dice el actor.

Fernando Fernán-Gómez tenía una dicción perfecta.

Fernando era el polo opuesto de lo que ocurre hoy en día. Sin embargo, tengo que reconocer que cuando se terminó la mezcla de *Siete mil días juntos*, Fernando Fernán-Gómez me llegó a la cafetería a decir, "te invito a una cerveza por el trabajo," cosa que se le agradecí muchísimo, aparte viniendo de quién venía, de alguien a que no le gustaba el sonido directo, y porque además no estoy acostumbrado tampoco a que el director venga a agradecerme explícitamente por el

trabajo. El sonido directo no le gustaba, pero de repente empezaba a descubrir que tampoco debía de estar tan mal.

Y bueno, con esto, creo que te he hablado mucho, ¿no? Mucha suerte con el proyecto.

Hay más información sobre Iván Marín en el Internet Movie Data Base (IMDB):

<http://www.imdb.com/name/nm0555942/>

Al lector también le puede interesar la siguiente entrevista hecha 09.01.08 - RICARDO ALDARONDO en El Diario Vasco:

<http://www.diariovasco.com/20080109/cultura/tecnico-sonido-debe-como-20080109.html>

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

Hart, Patricia, " Una entrevista con Iván Marín, técnico de sonido y "notario" en el rodaje cinematográfico " (2011). *School of Languages and Cultures Working Papers*.

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

Patricia Hart

phart@purdue.edu