

## ***Escultora de sonido: Una entrevista con Fabiola Ordoyo, Barcelona, mayo, 2011***

Patricia Hart  
School of Languages and Cultures  
[phart@purdue.edu](mailto:phart@purdue.edu)

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

### **ABSTRACTO:**

En esta entrevista de 2011, Fabiola Ordoyo describe su educación y su formación como diseñadora de sonido. Habla de su colaboración con Isabel Coixet—en especial, *Mapa de los sonidos de Tokio* y *La vida secreta de las palabras*. También comenta su trabajo con Claudia Llosa, Antonio Chavarrías, Pablo Verger, Mateo Gil y Cesc Gay. Menciona a los mezcladores a quienes más admira, incluyendo a Marc Orts y David Calleja. Cuenta sus experiencias en su primera película, *La playa de los galgos*, de Mario Camus, y comenta la labor de actores Sam Shepard, Stephen Rhea, Tim Robbins, Sergi López. Habla sin reparos de los que significa ser mujer en el mundo del sonido cinematográfico en España, de la escultura de sonido y de su productora con director Ibón Cormenzana, que también es su marido.

**PREGUNTA: Aquí estoy con Fabiola Ordoño, martes 24 de mayo, Barcelona. Háblame de tu colaboración con el mezclador Marc Orts.**

RESPUESTA: Creo que hacemos buena pareja, sí. Ahora en junio se estrena *Blackthorn* que es un Western. Está Sam Shepard, y Stephen Rhea, y creo que nos quedó muy bonito. Es un western, pero tiene la particularidad que es en Bolivia es en los años 30, con lo cual también es un poco el sonido en los pueblos y tiene que ser sonido antiguo. Aunque es un western, tampoco se quería tratarlo de una película muy efectista. Hay muchos silencios, unas atmósferas muy particulares, pero sí que con los caballos y las armas hicimos un paso adelante, y quedaron especiales. Le dan un punto de particularidad a esos elementos en la películas, y yo creo que al final lo conseguimos.

**¿Has participado de alguna manera en el rodaje?**

No, yo no, últimamente. Yo llevo casi diez años dedicándome a esto, y al principio estaba con otra persona, de la cual yo era más su ayudante, o sea, únicamente editora. Después de un poco más de dos años, me puse ya por mi cuenta, y ahora cada vez más lo que hago es coger el papel de coordinadora y diseñadora de sonido de la película. Entonces entro en los proyectos casi dos años antes de que se rueden, porque los directores y directoras ya quieren incorporar esta figura desde antes, para que así quede bien la película en todos los sentidos.

A nivel de la planificación óptima en lo económico como dentro de las estructuras que necesiten, quieren transmitir la calidad del sonido, y sabe que el sonido es importante.

**Fuiste a Tokio para *Mapa de los sonidos de Tokio*, ¿no?**

Bueno, me costó, me costó, ¿eh? Me costó conseguir que el productor viera claro que tenía que ir. Bueno, yo creo que lo tenía claro, pero siempre andan liados por el tema de los budgets. Al final hicieron el esfuerzo y estuve una semana allí grabando sonidos. Claro, si la película se llama, *Mapa de los sonidos de Tokio*, no es que la película vaya sólo de eso, está claro, pero al menos hay que poder disponer de elementos, reales, poderte sumergir un poquito en la cultura japonesa, escuchar y a ver qué te evoca. Al final, la película es el producto de esto. Los sonidos que salen, ¿cómo te diré? no son un espejo super realista de lo que se oye allí. No se plasmó exactamente lo que es esto, sino que he intentado que los sonidos reales de Tokio que forman parte de su folclore, de su población salieran.

**Por ejemplo, es super importante cómo sorben los fideos los dos protagonistas, sobre todo Ryu.**

Esto se grabó en el rodaje ya porque es algo que yo tenía muy claro que tenía que salir, y con el peso determinado, todo y que en posproducción se reforzaron con los foleys. Siempre hay que llegar a

un punto en que si tú quieres un nivel de calidad del sonido, y darle esa importancia, por muy bien que esté el sonido directo, tiene sus limitaciones. Entonces la clave está en luego saber cómo reforzar estas cosas para que parezca directo. A nivel de diseño de sonido y los efectos, pues eran sonidos de allí pero luego se procesaron, se desubicaron, todo con el final de transmitir una emoción en la película, que en el final es para lo que se hace.

Pero sí está claro que si yo no hubiera estado allí, grabando, me hubiera perdido un montón de cosas, y no hubiera podido aportar todo lo que aporté de sonido.

**Otra cosas que has hecho con Isabel Coixet es *La vida secreta de las palabras*.**

Allí no fui al rodaje. Se rodó en Belfast en una plataforma petrolífera que estaba en puerto. Entonces sí que es verdad que allí la persona del sonido directo sí que trabajó mucho la grabación de la ambientación. Aitor Berenguer, que fue el mismo ingeniero que trabajó en *Mapa de los sonidos de Tokio*. En la plataforma, el sonido estuvo más limitado. También la producción se gastó bastante más, también se hacía con más tiempo. En ese momento tampoco tenía ese sentimiento de "tienes que estar en rodaje." Sobre todo me pareció que no era necesario porque la persona que lo grabó (Aitor) cogió bastante ambientación y tal. Al final, yo tenía que simular una cosa que no estaba allí en rodaje con lo cual, no tenía que estar. La plataforma, por ejemplo, no estaba en alta mar.

**Eran increíbles los sonidos que se oían cuando se veía la plataforma en la distancia. Visualmente, casi estás al nivel del mar o incluso semi-submergido.**

Yo me fui a grabar mar a alta mar. Grabé mar desde costa, y me fui a grabar a alta mar en una barquita yo sola. Bueno, había alguien en la barquita conmigo. Entonces los sonidos que saqué, los saqué yo—de otros lugares, pero allí era muy importante. Al final, en una película pones muchos sonidos que generas, sonidos que no tienen nada que ver con el momento del rodaje, ni tan siquiera con localizaciones parecidas.

También era importante en esta película mostrar a través del sonido la vida del resto de las personas en la plataforma. Ahora me viene a la cabeza un momento en que la protagonista está en el pasillo comiendo sola, y oímos una ducha de uno de los chicos que está allí en su habitación y tal. Transmite la soledad de la plataforma.

**Háblame del reto de transmitir la sordera de la protagonista.**

Hay momentos en que no se oye nada. Al principio la sordera de ella era un problema que nos traía bastante de cabeza. ¿Cómo hacer eso? Tenía que hacerse al principio de la película, porque después no se vuelve a remarcar. El efecto que creamos de ella, pasando de la sordera a oír un poco, de qué manera pasa el sonido, hace este cambio, no sólo a nivel de volumen sino también a nivel de frecuencia. Es un recurso que después no lo volvimos a usar, porque

ya no hizo falta, pero al principio era fundamental. Fue una introducción bastante clara y bastante fuerte.

Luego, a mí de las secuencias que más me gustan de la peli a nivel sonoro es cuando está ella sola en su casa. Hay un viento, hay unas ventanas que se mueven. Simboliza mucho su estado de ánimo. Ese sonido lo grabé yo en mi casa. A veces estos sonidos los encuentras, y al cabo del tiempo lo rescatas para un momento determinado y funcionan.

**¿Tienes una gran colección de sonidos?  
¿Los compartes con los otros colegas de profesión?**

Pues sí, a veces eres un poco celoso de tus sonidos. Al final es un poco tu identidad, ¿no? A ver, entre nosotros, la gente que trabajamos aquí no tenemos problemas. Es decir, necesitas un sonido que para ti es imposible conseguir y llamas a un colega y él te lo deja, pero sí que es verdad que al final, cada uno tiene su base de datos en función de cómo percibes las cosas. Entonces hay que protegerlo un poquito.

**¿Se puede escuchar una película y reconocer que la ha hecho Fabiola Ordoño?**

Yo espero que sí. Mi madre me lo dice. Me dice, "Esta película, se nota que la has hecho tú." Me salen más cosas en determinados géneros, o historias porque me llegan. Seguramente me evocan más cosas, entonces por ser yo, pero yo he hecho películas hasta el día de hoy de diferentes

géneros. El año pasado estuve con *La posesión de Emma Evans*, que es una película de una niña poseída. Está hecha desde otro punto de vista. Es bastante particular, el sonido es bastante particular, y actuada de alguna manera particular, y allí sí que puedes decir algo como, "mira, se nota que no la ha hecho alguien a lo mejor más experimentado en el género. El director, con el que estás trabajando mano a mano, tiene que estar en la misma onda que tú. Es muy importante conectar con la persona que está dando forma a todo es, porque si no, no sale bien.

### **¿Te entiendes bien con Isabel Coixet?**

Estuve en *Mi vida sin mí*, que estuve colaborando con de otra manera con la persona con la que trabajé, y en *La vida secreta*, ya trabajé directamente con Isabel.

### **¿Cómo es ella?**

Isabel es un carácter fuerte y yo creo que quizás conectamos por eso. Ella sabe lo que quiere. Sabe lo que no quiere. Yo diría que sobre todo eso. Pero es una persona que te da libertad para que le aportes muchas cosas, y eso es maravilloso. Tiene mucho oficio de dirección y realización a todos niveles, no sólo cinematográfico sino también en documental, en publicidad, y bueno, yo creo que ella tiene claro de qué equipos se quiere rodear, de alguna manera y tiene que confiar al cien por cien en ese equipo. Por cómo es ella, no puede ser de otra manera. Entonces eso hace que te dé cancha y bueno, yo creo que sí, que a ella le gusta lo que yo hago.

**Otro trabajo tuyo que me gustó mucho fue *La teta asustada*.**

Es una película, yo, cuando la vi en montaje. Me vino un poco de rebote, porque la persona que la iba a hacer no la podía hacer al final, y bueno, me llamaron a mí. A Claudia no la conocía. Es peruana. Casi conocí a ella y vi su película en el mismo momento, y aluciné. Realmente es una peli super profunda. Claudia tiene mucho este punto imaginación tan hiperreal que mezcla el folclore con cosas imaginarias. Se está preparando un proyecto nuevo que es maravilloso.

**¿Vas a trabajar en él?**

Sí.

**Hablando de *Teta*, el sonido allí es muy importante. La protagonista, Fausta, es un personaje que habla poco. Allí hay muchos silencios. ¿Cómo se sonoriza el silencio?**

El silencio se sonoriza con lo que no es silencio, al final, porque un silencio total sería demasiado. Hay momentos de silencio total en la película, o sea, la supresión completa de cualquier tipo de ruido o sonido o para señal que se empieza de cero. Pero normalmente los silencios de las películas no son así. Siempre hay un ruido de fondo o algún elemento que rompe ese silencio y es lo que te hace percibir ese silencio. Entonces, en el caso de Fausta, pasa

bastante eso. Cuando está sola en su habitación mirando las bolsitas de agua que tiene colgadas, son estos momentos imaginarios de Claudia que presentan la necesidad de limpiar un poco el espacio ambiental. Entonces, allí hay pequeños elementos de sonidos , abuelitos que van y vienen, suena un móvil en una habitación, entonces

**Por ejemplo, el chapoteo de los niños que nadan en el foso cavado.**

Es un sonido muy alegre, pero allí además de este sonido alegre que te viene de los niños. Además, al principio no sabes lo que es. Luego descubres lo que es, de dónde viene, pero allí hay una base aparte de la música, hay una base bastante grave con un viento, muy fuerte, muy grave, que va contra el micrófono. Es un contraste con otro tipo de sonido. Luego aparte de los momentos más concretos está también mucho la manera en que lo has mezclado y la importancia que les has dado en la película. La mezcló David Calleja que es un mezclador fantástico. De hecho, Marc aprendió mucho de él. Fueron compañeros durante una fase importante.

Volviendo a *Teta*, por ejemplo, cuando toca la banda, en los momentos en los que hay más jolgorio en la película, y están ellos haciendo de camareros, entonces allí el sonido es completamente *walla*. Entonces, recuerdo que en las mezclas era "sube la banda." A lo mejor lo mezclaba al principio todo tímido. Subí la banda, sube las p.a. ,sube el sonido de los altavoces de la banda. Allí casi que roce un poco la distorsión. Eso tiene que sonar fuerte. Tú cuando estás en un sitio te llega casi a nivel de

vibración. Entonces, tiene que sonar fuerte. Tiene que tener un punto de agresividad, porque tú estás explicando con esto cómo está ella. Al final hay veces que yo creo que uno de los...iba a decir efectos...una de las cosas que pasan en el proceso es que o la gente se concentra más en lo técnico y o vive el sonido a través de las emociones de los personajes. Y yo creo que está allí está cuestión básicamente.

### **¿Te sale bien eso?**

Yo creo y espero que sí, porque es lo que me interesa. Y sí que es verdad que cada vez más me gusta hacer proyectos en los que emocionalmente me implico más.

### **¿Cómo era tu primer proyecto?**

Fue *La playa de los galgos*, de 2002, con Mario Camus. Eso fue el principio, y estaba de ayudante de edición y tal. Pero bueno, esa película fue bonito por ejemplo porque nos fuimos a grabar el vuelo de los buitres. Nos fuimos a una pared entre las montañas, a una pared que había en el centro de Cataluña. Allí fuimos a grabar el vuelo de los buitres. Bueno, recuerdo esa película por esa experiencia. Yo estaba de asistente.

### **¿Por qué hay tan pocas mujeres que se dedican a esto?**

Yo soy ingeniera de telecomunicaciones. Estudié en la Villanova, Telecomunicaciones Electrónicas.

Entonces yo siempre me metí mucho en la parte de sonido. Siempre me había gustado mucho. Estuve en la radio. Estudié en el departamento de sonido en la Universidad haciendo sonido 3-D, sonido digital, la parte más, más, de ingeniería del sonido. Me metí un poco por hobby. Salió la opción de hacer un cortometraje y a partir de allí, soy realmente autodidacta. Así que también me metí en música. Estuve trabajando en un estudio de sonido en Figueras. Music Land, uno de los mejores en España, si no el mejor. Tuve esa suerte también de conocer al ingeniero que llevaba el estudio, que me enseñó muchas cosas, y una de ellas era de perseguir un poco lo esencial, a dejarte llevar por lo que realmente te sale. Entonces, empecé a hacer cortos y tal, seguí dando clases en la Universidad. Fui directora de un master de producción sonora, y al final dejé toda la parte universitaria como profesora y tal para dedicarme al cien por cien al cine.

**¿Qué te parecen las escuelas, la ESCAC , por ejemplo?**

Es importante tener el valor añadido de una formación técnica importante, pero que al final depende más de tu carácter y de lo que eres como artista. Yo he llegado a un punto que , todo y ser la persona muy técnica y ya te digo a nivel de estudios tengo en exceso para lo que estoy realizando yo ahora, pero yo me considero casi una pintora, o una escultora de sonido.

**Cuéntame lo que significa ser una escultora de sonido.**

Ah, que, pues, para mí, hacer cine es hacer escultura sonora. Te imaginas el mundo que estás viendo y que estás percibiendo en este momento, y piensas cómo colocar sonidos que transmitan cosas en un momento determinado, de una manera determinada. Tiene una parte técnica importante de cómo hacerlo, sobre todo con el tema del sonido directo, cómo trabajar el sonido directo, cómo trabajar los diálogos.

**¿Eres capaz de ir al rodaje con la pértiga en la mano y grabar los diálogos?**

No, no. Lo que pasa es que es una parte que no me gusta eso, o sea, me gusta poder ir a grabar, pero no con la pértiga yo. Ahora me voy a Lima el día 10 para grabar sonidos para un cortometraje de Claudia precisamente, que es también un sonido muy potente. Entonces, ella tiene la persona de sonido directo, pero yo voy a ir pues para estar allí y grabar y también comentar con ella. Me gusta grabar, pero no me gusta quizás tanto como montar. Para mí los rodajes son muy aburridos.

**¿Es verdad que un buen microfonista importa más que un buen técnico? Hay quien dice que si el microfonista capta bien el sonido, el técnico tiene que ser malo para estropearlo.**

No. Yo creo que sí importa. Yo me he encontrado con malos sonidos directos, pero sí que es verdad que una de las cosas que más te frustra es un mal

microfonista, porque quieres partir de la base de que un microfonista o los microfonistas son buenos. Hay otro tipo de microfónica que sí que se tiene que llevar mucho desde el que graba. La inalámbrica, o coger y poner un palo estereo, un micrófono estereo en un punto determinado para grabar la secuencia desde otra perspectiva. Se valora mucho los técnicos de directo que van a por todas, que quieren extraer al máximo el sonido de esas secuencias desde diferentes ángulos a la vez. Pues por eso, es muy importante la planificación previa al rodaje, con esas personas. Preguntas ¿cómo queremos que sea el sonido de la película?

**Hay montadores como Pelayo Gutiérrez que quieren que les mandes la cantidad máxima posible de material para poder jugar con varias versiones diferentes del proyecto.**

Yo soy un punto medio en esto. Yo antes era muy así, de todo, y tal. Pero tener ese "todo" te quita energía de lo verdaderamente importante. Entonces, sí que es verdad que tampoco me gusta que me envíen sólo una percha y un inalámbrico, porque te limita, pero ya si tienes un poco más claras las cosas, y has hablado bastante bien el tipo de planos que le vas a encontrar, y sabes lo qué vas a poder hacer o no después con los actores a posteriori, ayuda muchísimo. A veces hay que priorizar y a lo mejor, por tenerlo todo estás perdiendo cosas más importantes. Hay que planificarlo muy bien. Luego en un rodaje las inclemencias y las circunstancias son las que son.

**¿Tienes tiempo para hacer todo lo que quieres en posproducción? Siempre te están metiendo prisa, para mandar la película a un festival, por ejemplo, ¿no?**

Los de sonido suelen sufrir un poco el efecto "sandwich," entre los de montaje de imagen y el deadline de un festival o una pre-venta o lo que sea, pero bueno, hay que luchar también por eso. Quiero decir que no nos podemos quedar callados ante esto. Tienes que estar todo el día diciendo, a ver, "¿qué sonido quieres para tu película?" Hay que luchar por eso.

**¿Sueles tener una relación directa e importante con el montador de imagen?**

Sí. Cada vez más la figura del montador de sonido tiene más importancia, al menos, te digo yo, estoy teniendo suerte, porque sé que a veces no es fácil, de que, de alguna manera se respete esa figura. Te explico la última película que estoy haciendo con Antonio Chavarrías, *El dictado*. El director, desde un principio en la pre-producción ya en la primera lectura de guion ya decía que quería incluso pensar en qué secuencias concretas el montaje de imagen se supedita a una idea de sonido, a un montaje de sonido previo. Entonces, sí, que yo he trabajado bastante, estaba bastante ligada a montajes donde la relación con la edición de imagen ha sido bastante dura por constantes de estos. De la idea inicial que había, después no ha podido ser tan así, pero sí que hemos colaborado mucho. Yo he estado en montaje

de imagen diciendo, "mira, que aquí veo con que este sonido, estaría bien acabar con un plano general en la bañera con el agua, porque sería maravilloso. O sea, poder hacer esto y que el director esté por la labor es fantástico ¿no? Sí que es verdad que no es lo habitual. De todas maneras, lo que sí que está habitual es que se trabaje a nivel de concepto ya con el director desde un principio y que él transmita también al montador de imagen, o la montadora, qué quiere, ¿no?

### **Cómo ha cambiado el mundo.**

La verdad es que sí y es que estamos hablando de que esto se lleva haciendo—aquí en España, al menos—poco tiempo. Yo me leo libros de Walter Murch y tal y es otro mundo. Para nosotros, es otro mundo. Y vamos, yo quiero ir a eso, ¿no? porque creo que es la manera de hacer el cine como multi-arte no?

### **¿Para que ya no haya un "sonido español"?**

Exacto. Para que no haya esa diferencia .

**Hay una anécdota que me han contado muchas veces de que, al menos hace algún tiempo, cuando venían equipos extranjeros a rodar en España, decían, "¿Cámaras? Sí. ¿Maquillaje? Sí. ¿Vestuario? Sí. ¿Decoración? Sí." Lo que no querían era "sonido español."**

Es que no había las herramientas, no había la cultura. O a lo mejor había la cultura, pero no había las herramientas. Yo cuando empecé a trabajar con esto, se acababa de incorporar los ordenadores, prácticamente. Yo con bobinas de 35 no he trabajado. Pero yo con el primer ordenador con que trabajé, con el primer Pro Tools con que trabajé era un cuatro pistas. Entonces, claro ahora estamos hablando ahora de que esa libertad total para hacer cualquier cosa. Pero sí que al final lo importante es qué sonidos pones y cómo los pones, ¿no?

**¿Llegaste a trabajar con sonido directo de algunos de los pioneros... con Gilles Ortion, por ejemplo, o ya se había muerto?**

No, no se había muerto, pero no trabajé con él. No, con los míticos, de sonido directo, no. Con Bürmann no he trabajado. Me consta que es de lo mejorcito que hay hoy en día por aquí. Pero he trabajado con muy buenos sonidistas de directo. Con Dani Fontrodona, ahora en *El dictado*, que tiene una manera bastante particular con los directos. Hay gente muy buena en directo. Y yo, lo que más me importa también, ya partiendo de una base que a nivel técnico ya funcionan, es que ya puedas hablar con ellos, que participen de todo esto que tú les propones, que les digas, miro aquí quiero un sonido más duro, quiero un sonido más tal, y bueno, que ellos también te den su opinión.

**Tú has hecho bastantes trabajos en diferentes lenguas . . . castellano, el catalán.**

He visto mucho cine, mucho americano, mucho cine inglés. Sí que es verdad que es imposible en una lengua que no es tuya, todos los matices, captarlos, por mi parte, está claro. Pero bueno, para esto también estás trabajando con el director que sí que lo entiende, o con un coach que en un momento determinado puede verte la película y comentar y tal. Pero el idioma inglés me encanta. A nivel sonoro es super agradecido. Y también juegas con actores de talla importante. Tim Robbins es alucinante. Tim me lo presentó Isabel cuando estrenamos la película, y lo que le dije era "es un placer trabajar con tu voz." Es que, aquí nos cuesta mucho que los actores proyecten bien. Tim se pasó toda la película tumbado en la cama, haciendo voz de persona enferma, y tal, y el tío proyectaba su voz a un metro. Entonces el micrófono lo cogía todo maravillosamente. Y claro, no es solamente el color de esa voz, que es bonita, sino también es agradable, porque al final, pues, todo te entra.

**¿Influye en esto el mundo del doblaje?**

Ahora estamos cuidando más el doblaje. O sea, si tienes que doblar las cosas. En mi caso, en las últimas películas que he hecho, la gran mayoría ha sido en inglés. Yo estuve, por ejemplo en el doblaje de la versión castellana de *La vida secreta de las palabras*. Estuvimos con el director de doblaje, estaba el ayudante de Isabel, estaba yo, y al final,

también yo dirigía de alguna manera a los actores. Conoces la película y las emociones en cada momento entonces, hay que tratar de respetar esto al máximo. Por ejemplo, yo creo que La vida secreta de las palabras está muy bien doblada. Tú la ves en la versión castellana, y es casi igual.

### **¿Y el doblaje en *Mapa de los sonidos de Tokio*?**

Sergi López se dobló a sí mismo. Y la verdad es que esto está muy bien que se pueda hacer. Se dobló al castellano y al catalán. Al final también todo va un poco ligado, queramos o no. Sí que es verdad que en las producciones más pequeñas te puedes encontrar a buenísimos actores. Pero, claro, conforme las producciones cogen un poco más de peso, y los directores, puesdtrabajan más y tal, y al final pueden disponer de herramientas mejores. Esto se nota a todos los niveles.

Pues mira, precisamente *Carmo* es una película de un director brasileño que se llama Murilo Pasta, que la verdad ha trabajado mucho en Inglaterra. Pues esta película que la verdad que pasó sin pena ni gloria sí que estuvo en Sundance en competición pero a nivel de sonido fue una película muy chula, muy bonita. Era una *road movie*. Trabajamos con vehículos y tal, pero también era una película de personajes. Allí había toda la magia de mundo fronterizo brasileño. Estoy muy contenta de cómo quedó esta película. Ésta la hicimos con Marc Orts también. Luego están otras. Cada película tiene su gracia.

### **Ya que mencionas a Marc Orts, ¿importa la relación con el mezclador?**

Necesito muy buena sintonía con el mezclador. Digo mezclador, y no mezcladora, porque aquí no hay ni una, al menos no he trabajado con ninguna. Yo me apoyo en el mezclador. La mezcla es muy importante. Tengo claro lo que quiero, pero se tiene que mezclar bien para conseguir lo que yo quiero. No sé, a lo mejor hay diseñadores o técnicos que cierran más las cosas. Yo lo tengo bastante cerrado aquí en la cabeza, pero para conseguirlo, necesitas una buena técnica para conseguir según qué cosas. Esas cosas las dejo a Marc

### **¿Estás presente en las sesiones de mezclas?**

Sí. El director también va. No todos los días porque hay partes más técnicas. A veces también para conseguir algo son muchas horas. Piensa que el director ya lleva dos o tres años con este proyecto, y llega a un nivel de saturación. No es bueno, incluso, que esté más tiempo en la sala ¿no? Entonces le vas enseñando cosas un poquito más cerradas para que pueda opinar, y decir "mira, esto sí, esto no," pero en realidad, está bien que se distancien un poco de la fase esta. No es un trabajo muy mano a mano. Hay mezcladores que proponen más que otros. Marc propone cosas que a veces es sí, y a veces es no. Pero sí que me gusta acabar de construir cosas en mezclas. También es que yo me relajo un poco y bueno, la última puntilla pues me fluye más, de una manera un poco más tranquila.

### **¿Alguna vez has terminado un proyecto comenzado por otro?**

Lo máximo que he hecho es pues que el montaje de imagen esté acabado y de repente te digan, "mira, es esta película, esta imagen, y con este sonido." Entonces allí he empezado a trabajar. Más allá de eso no.

### **¿Más proyectos interesantes?**

*Los Totenwakers* es una película de niños, y se quiso hacer fantasmas y tal. *Totenwackers* fue una experiencia que se me mezcló la película con mi maternidad. Fue un poco agobiante porque acababa de ser madre por primera vez y al cabo de mes y medio me tuve que meter a hacer la película porque el director, además, es mi marido (Ibón Cormenzana). Es un productor que realmente está haciendo muchas cosas aquí. Está produciendo la película *Blancanieves*, de Pablo Verger, produjo *Blackthorn*, la película de Mateo Gil, está haciendo cosas muy interesantes.

No hemos hablado de lo que es la compatibilidad de trabajo/profesión con maternidad, porque para los hombres, eso no ocurre, o por lo menos es menos problemático.

**No quería entrometerme a hacer preguntas sobre si el ser mujer influye, por no ofender.**

A mí no me molesta. Mi sonido es lo que es porque soy mujer.

Seguramente mi sonido no es comparable a cualquiera de los chicos que trabaja en esto porque somos géneros diferentes. Somos diferentes, entonces todo es diferente.

### **¿Cómo puedes compaginarlo todo?**

Bueno, yo llevo compaginando desde hace varios años. Ésa fue la primera vez en la que se me juntó todo. Ahora tengo otra niña. Tienen cuatro y medio y tres, y yo he seguido trabajando. Sigo trabajando siempre. No, y al final si tu trabajo es importante para ti y estas cosas, te lo montas.

### **Ahora te quiero hacer una pregunta indiscreta sobre cómo se creó la voz de la niña narradora en La vida secreta de las palabras.**

Primero intentamos hacer esa voz con una niña de verdad, y después con una dobladora a la que se iba a trabajar la voz para que pareciera infantil, y al final no funcionó ni lo uno ni lo otro, pero no sé si voy a poder revelarte el secreto. Allí tuvo Isabel Coixet mucho que ver. Sí que es gratificante que digas que la voz realmente te llega. Cuando participas de alguna manera con esto, se agradece. Esto no fue coger a una niña, grabarla y ya. Eso fue un proceso en el que al nivel técnico, pues pude aportar mucho. Es una voz procesada, no es una voz natural. Había que darle el punto infantil. Pero estaba claro que la emoción de lo que se estaba

diciendo se tenía que decir de una determinada manera que seguramente una niña no hubiera sido capaz de hacer.

**Noto que no has tomado cerveza ni nada durante esta comida y entrevista. ¿Vas a algún sitio después, y necesitas estar despierta?**

Voy a un taller de escultura. Tengo que llevar el martillo luego. Es la esgunda pieza que hago. He empezado en marzo. Siempre he hecho modelaje, pero en piedra no he hecho nada. Es una piedra y es un relieve en una plancha de mármol. Es una libélula con los ojos cerrados.

**¿Una libélula modernista?**

No. No sé. Seguramente tengo influencias de cosas, pero no me doy cuenta. Mi familia es del norte de Navarra. Yo nací aquí. Podría haber nacido en Navarra, pero Ordoyo es un apellido castellano.

Antes me estabas preguntando sobre la relación de los de sonido con los directores. Yo creo que cada vez más hay un punto de admiración y respeto hacia la persona de sonido porque, como estaba más nuevo y conocen más el dominio de la imagen, ¿no?

**Antes no era así.**

Es que antes no había esa persona. Ahora hay ese punto de "¡Guau, tú eres de sonido! Vamos a ver realmente lo que puestas porque es algo que a mí me

cuesta más. El otro día, justo hablaba con Cesc Gay. Normalmente con los directores o directoras con los que trabajo, allí se pasa una pequeña barrera de professional. O sea, acabas teniendo una relación un poco más de colega. A ver, no con todo el mundo, pero la verdad es que conecté bastante con todas las personas con las que he trabajado. Entonces, trabajé en *En la ciudad* hace un montón de tiempo y no he vuelto a trabajar con él pero me lo encuentro y, bueno, hay sintonía, entonces, el otro día precisamente comí con él y se quejaba de que él echaba en falta la figura de alguien que coja las riendas de sonido en la película y aporte cosas. Le dije, pues, "bueno, pues, oye, llama..." Bueno, él suele trabajar con una chica, Marisol Nieva. Esta chica es amiga mía también.

### **¿Se van formando equipos que se entienden bien?**

Esto a lo mejor en Estados Unidos no es así, no sé, la industria es más grande, está todo más jerarquizado. Al menos, ésta es la idea que tengo de ese sitio. Y al haber tanta gente, se pierde un poquito esto. Quizás ésta es alguna de las razones por las cuales me gusta trabajar en España. Podría tener este objetivo de trabajar en Estados Unidos. Claro, trabajar en Estados Unidos seguramente no me permitiría tener un control de aglutinar tanto la parte creativa de la película, el contacto con el director, con los productores, cosa que puedo hacer aquí. Y para mí eso es muy importante.

**En los Estados Unidos ves la lista de créditos de los de sonido y parece no tener fin.**

En cambio, yo aquí, conozco a todo el mundo porque al final es que trabajo con ellos mano a mano y somos cinco, como mucho. Eso a mí me gusta. Es la parte más artesana, creativa.

**La situación está bastante chungu ahora con la pérdida de las subvenciones.**

Hombre, yo creo que hay que luchar porque el cine se mantenga a sí mismo, ¿no? que no tenga tanta subvención, pero es que aquí en España hay subvenciones para todo. Los pescadores tienen subvención, los agricultores. A ver, ¿por qué no se tiene que subvencionar la cultura? Sin subvenciones, no habría esa cultura. Quiero decir, está bien que el gobierno destine dinero para que su país se tire adelante en muchos campos, ¿no? Y el campo de la cultura es muy importante también para el espíritu. Claro, todo el mundo tiene su opinión de la cantidad de la subvención para una cosa o para otra, y sí que evidentemente todo sería ideal si no necesitara de eso, y este dinero se pudiera destinar a otra cosa. A ver, la gente tendría que protestar porque se destine equis dinero a armamentos y no al cine y no a la música. Pero bueno también se destina dinero para que haya agricultura y que podamos comer verduras al final, es todo.

**¿Hay novedades en el cine catalán?**

Yo creo que en esta depresión ha sido una de las cosas que más ha decaído. No sé qué decirte, la verdad. Desconozco el tema. No he trabajado mucho con el cine catalán.

**A lo mejor es que no tiene salida el cine. Hay gente que hipoteca la casa, que deja la piel en un proyecto que luego no tiene salida, que va directamente a la televisión, al vídeo, o al olvido.**

He vivido eso en mi familia. A veces se hacen cosas también ya no con fines económicos, sino que hay esas personas que tienen necesidad de crear al final. Ante eso, evidentemente el productor en estos tipos de proyectos espera no perder dinero. No lo haría si tuviera claro que iba perder dinero. Pero también a él le tira hacer algo distinto, tener algo que decir. Mi productora, sí. Pero, sí, claro, cuando llevas un par de productos o tres en que la cosa no va bien, yo he tenido mi casa hipotecada. Ahora no la tengo, afortunadamente.

### **Háblame de las descargas ilegales**

Es malo. En mi caso, a mí me toca muy de cerca. Estoy muy vinculada a una productora que al final hace productos para ganarse la vida, al igual que un músico hace un disco para que la gente lo escuche. Intentamos sobrevivir y ser creativos.

\*\*\*

Al lector también le puede interesar este enlace con la Internet Movie Data Base (IMDB):

<http://www.imdb.com/name/nm1269698/>