

EL DISEÑO SONORO EN EL CINE ESPAÑOL: UN ANÁLISIS DE SU EVOLUCIÓN A TRAVÉS DE LA FILMOGRAFÍA DE ICÍAR BOLLAÍN.

Andrea Santana Sánchez

RESUMEN: Este TFG consiste en un análisis comparativo del diseño de sonido en las películas *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín, 2003) y *Maixabel* (Icíar Bollaín, 2021). A través de una herramienta de análisis creada para ello, se estudiará el desarrollo de la dimensión sonora de los filmes, poniendo en valor el trabajo de las mujeres que se han dedicado al sonido en ambos largometrajes. Se pretende, así, conocer más profundamente las labores sonoras en el oficio cinematográfico y ampliar su espacio en el terreno académico.

PALABRAS CLAVE: Trabajo de Fin de Grado, Cine, sonido, mujer, Icíar Bollaín.

Trabajo de Fin de Grado - Curso 2023-2024
Convocatoria: Julio
Tutor: Prof. Daniel Sánchez Salas
Grado: Comunicación Audiovisual
Campus de Madrid
Universidad Rey Juan Carlos

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. METODOLOGÍA.....	4
3. MARCO TEÓRICO.....	6
3.1 Las propiedades del sonido.....	6
3.1.1 Cualidades del sonido en un filme.....	9
3.2 Historia de la música en el cine.....	11
3.2.1 La naturaleza creativa de la música.....	13
3.3 Las tecnologías sonoras en el cine.....	15
3.4 Las mujeres creadoras y sus obras.....	17
3.4.1 Eva Valiño.....	17
3.4.2 Alazne Ameztoy.....	18
3.4.3 Candela Palencia.....	19
3.4.4 Sobre las películas.....	19
3.5 Iciar Bollaín: el enfoque femenino del cine español.....	20
4. ANÁLISIS.....	22
4.1 <i>Te doy mis ojos</i>	23
4.2 <i>Maixabel</i>	32
5. CONCLUSIONES.....	41
5.1 Una evolución determinada por los avances tecnológicos.....	41
5.1.1 Los recursos de sonido.....	41
5.1.2 La música para Bollaín.....	42
5.1.3 El diseño sonoro: la gran creación.....	42
5.1.4 El desenlace: ¿cuál es la evolución?.....	43
5.2 El avance en sociedad: las mujeres cineastas como modelos a seguir.....	43
6. BIBLIOGRAFÍA.....	45
7. ANEXOS.....	49
7.1 <i>Hola, ¿estás sola?</i>	49
7.2 <i>Flores de otro mundo</i>	50
7.3 <i>Mataharis</i>	51
7.4 <i>También la lluvia</i>	52
7.5 <i>Katmandú, un espejo en el cielo</i>	54
7.6 <i>El olivo</i>	55
7.7 <i>Yuli</i>	57
7.8 <i>La boda de Rosa</i>	58

1. INTRODUCCIÓN

El diseño sonoro podría definirse de infinitas maneras. Por ejemplo, como la rama del cine que se concentra en crear una dimensión creativa más allá de la visual. Combina voces, ambientes, músicas e, incluso, ruidos. De él, surge una composición como la de cualquier artista que hace posible la comprensión de una historia intencionadamente narrada desde cada uno de sus prismas.

Se trata de una labor minuciosa, de sensibilidad incalculable, que recibe una atención y un reconocimiento mínimos por parte de la crítica, la población y los estudiantes que se forman en el ámbito audiovisual. Hasta que no se afronta una grabación minutada en la que una voz deja súbitamente de escucharse, no se aprecia la tarea del operador. Esto no pasaría si la diversidad de dispositivos, herramientas y posibilidades relacionadas con la recogida y tratamiento del sonido fuesen tan frecuentes en los currículos formativos como los de la imagen.

Por otra parte, las personas responsables de la vertiente sonora de las producciones audiovisuales desde sus inicios han sido, sobre todo, hombres. Según el informe CIMA de la Asociación de Mujeres Cineastas de España en 2022, [publicado en su página web](#), las mujeres representan un 37% de los profesionales de un largometraje, lo que se traduce en que el sector de las películas de larga duración sea “un ámbito masculinizado”. En lo que respecta a los puestos relativos al sonido, solo un 28% han sido ocupados por mujeres.

¿Cómo puede una niña, recién convertida en fanática de Pixar tras ver *Zootrópolis* (*Zootopia*, Rich Moore y Byron Howard, 2016) creer sólidamente que puede ser una gran directora de cine si nadie habla de directoras de cine? ¿Por qué tiende a pensar que es la única chica de su clase interesada en el sonido, después de descubrir que le fascina manejarlo en el plató de su universidad? ¿Debería apartar sus intereses y ceñirse al *statu quo*?

Este Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo principal aportar los resultados de su profundo análisis, a través del que se pretende conocer cómo ha progresado el diseño sonoro en España en el periodo comprendido entre los estrenos de *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín, 2003) y *Maixabel* (Icíar Bollaín, 2021). Entendido como la combinación de los elementos de audio que conforman la

dimensión acústica de una obra audiovisual, el diseño sonoro será puesto bajo el foco de la observación.

Profundizar en su estudio y generar datos sobre el sonido en el cine se coloca, así, como una de las finalidades más genuinas y ambiciosas de este trabajo. A ello, se suma el objetivo de subrayar el oficio de mujeres que apostaron y han sido premiadas por su cine, por su sonido, con el fin de animar a las futuras generaciones de niñas a llegar a ser grandes cineastas.

2. METODOLOGÍA

La técnica de investigación aplicada a este trabajo de carácter teórico será el análisis comparativo, con la consecuente observación, interpretación y subjetividad que ello supone. Los elementos sujetos al análisis serán dos largometrajes: *Te doy mis ojos* y *Maixabel*. Ambos tienen como directora a Icíar Bollaín y han sido reconocidos en el campo del sonido en cine por los premios Goya. Tal y como señaló Elsa Fernández-Santos en su artículo “Te doy mis ojos triunfa en los Goya” para *El País*, el primero de ellos fue galardonado con el Mejor Sonido, entre otras distinciones. *Maixabel* fue nominado para obtener la misma medalla, como explica la [página web oficial de los premios](#).

El equipo de sonido estuvo compuesto por mujeres en las dos películas. Según datos de la Biblioteca Nacional de España, en la primeramente estrenada Eva Valiño formaba parte del grupo de integrantes; en la segunda, fueron Alazne Ameztoy y Candela Palencia, como señala el medio gallego *Adiante Diario* en su artículo “Candela Palencia, una nominación al Goya con Ponte do Porto a la espera”.

Por tanto, los criterios de selección de los filmes han sido: el territorio español como región en la que fueron producidos, la participación de mujeres en su creación -especialmente en los puestos relacionados con el sonido- y el reconocimiento de sus trabajos. Serán analizados y utilizados como material de apoyo el resto de los largometrajes de Icíar Bollaín, que serán entendidos como secundarios. De esta forma, se pretende comprender y asociar el uso de ciertas técnicas formales y artísticas. Estos análisis aparecen adjuntados en el apartado de anexos.

El análisis se llevará a cabo a través de una tabla de elaboración propia que contiene los factores evaluados. Estos son:

- Sincronización general.
- Adecuación de las mezclas, con el fin de obtener una armonía general. Justificación de la no armonía si esta sucede.
- Verosimilitud de los elementos generales, con respecto a la realidad con la que se compara.
- Nitidez general, por lo que se evaluará si el sonido se asemeja al percibido por el oído humano.
- Diálogos y voces, de los que se tendrá en consideración sus duraciones, volúmenes y posibles repeticiones.
- Ambientes, cuya verosimilitud y adecuación serán valoradas.
- Ruidos, entendidos como elementos que entorpezcan el diseño sonoro.
- Música, de la que se destacará su frecuencia y volumen, además de otras características reseñables.
- Motivaciones técnicas, basado en la justificación de aquellas acciones específicas que sean relativas a la construcción técnica del sonido, en virtud de la realización de la obra.
- Motivaciones artísticas, fundamentado en la justificación de aquellas acciones concretas que hayan sido realizadas en beneficio del drama.

Los criterios han sido establecidos en orden deductivo. Del primero al cuarto, serán valorados con las herramientas de Sí / No y en un rango del uno al cinco según sean percibidos. Las duraciones de los diálogos y voces serán evaluadas en ese mismo rango, así como la verosimilitud de los ambientes y la frecuencia de la música.

En lo que respecta a la apreciación de los volúmenes, se examinará la existencia de picos muy altos o si, por el contrario, existe un balance entre los elementos

que componen el conjunto sonoro. La adecuación de los ambientes será clasificada en el tipo que se considere oportuno, como el contextual. En el resto de los factores, la herramienta de evaluación aplicada será la lista numerada. Podrán ser añadidos otros comentarios para detallar o sumar información relevante en cada caso.

Cabe destacar que el análisis de las películas principales será desarrollado de manera más descriptiva y pormenorizada, mientras que el de los filmes secundarios (incluido en el apartado de anexos) se basará principalmente en la tabla mostrada a continuación. Además, la palabra “escena” será sinónimo de “secuencia” a lo largo del texto.

Criterio	Evaluación		
Sincronización general	Sí / No.		Rango del 1 al 5.
Adecuación de las mezclas	Sí / No.		Rango del 1 al 5
Verosimilitud general	Sí / No.		Rango del 1 al 5
Nitidez general	Sí / No.		Rango del 1 al 5
Diálogos y voces	<u>Duraciones</u> (rango del 1 al 5)	<u>Volúmenes</u>	<u>Repeticiones</u> (lista numerada)
Ambientes	<u>Verosimilitud</u> (rango del 1 al 5)	<u>Tipo de adecuación</u>	
Ruidos	Sí / No.		
Música	<u>Frecuencia</u> (rango del 1 al 5)	<u>Volúmenes</u>	<u>Características destacables</u> (lista numerada)
Motivaciones técnicas	Lista numerada		
Motivaciones artísticas	Lista numerada		

Tabla 1. Modelo de la herramienta de análisis

3. MARCO TEÓRICO

3.1 Las propiedades del sonido

El Diccionario de la lengua española de la Real Academia de la Lengua (DRAE) define el sonido en tres acepciones. En primer lugar, su descripción general es la de “Sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, como el aire”. En segundo orden, su definición es la de “Vibración mecánica transmitida por un medio elástico y

que produce el sonido”. Finalmente, el DRAE describe el sonido como aquello “del lenguaje considerado en cuanto a sus características acústicas o articulatorias”.

Teniendo en consideración estos significados, resulta esencial conocer qué factores componen el sonido y cómo estos hacen posible su existencia. En los apuntes teóricos “Módulo 1. El sonido y sus cualidades” para la asignatura de Lenguaje Musical de la especialidad de Magisterio en Educación Musical de la Universidad de Alicante en 2008, los académicos María Teresa Botella-Quirant, José María Esteve-Faubel, Juan Antonio Espinosa y Miguel Ángel Molina esclarecen los conceptos más importantes en cuando al conocimiento de la naturaleza del sonido.

De manera similar a la comunicación de un mensaje, para propagarse el sonido precisa de un agente que genere vibraciones (como un instrumento musical), un transmisor que sirva como medio y un agente receptor (Botella-Quirant et al, 2008: 4). Afectan en él sus cuatro cualidades, que los autores explican de la siguiente manera:

1. Intensidad, cuyos valores (medidos en decibelios) dependen de la amplitud de la onda que surge de las vibraciones. Determina cuáles son los sonidos fuertes y cuáles los débiles (Botella-Quirant et al, 2008: 11)
2. Altura o tono. Se establece acorde a la frecuencia de las vibraciones y se mide en hercios. Según esta cualidad, los sonidos se clasifican en graves o agudos (Botella-Quirant et al, 2008: 12).
3. Timbre, que permite reconocer dos sonidos que presentan las mismas intensidades y alturas, pero provienen de emisores distintos. Es propio de cada agente o instrumento (Botella-Quirant et al, 2008: 16).
4. Duración. Indica el rango de tiempo en el que son generadas las vibraciones. Está supeditada a la intención del emisor y las condiciones de reverberación del lugar en el que se produzcan las ondas (Botella-Quirant et al, 2008: 17).

Además de los sonidos asociados a los instrumentos musicales y a cualquier otro tipo de objeto, cabe destacar los de las voces. Existen diversas clasificaciones de estas. El Trabajo de Grado de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia titulado *Relación entre técnica vocal, estilo y clasificación de las voces adultas* (2019), realizado por Diego Mauricio Alea Poveda, expone el planteamiento de Tarneaud.

Este autor propone que, de más grave a más aguda, la voz humana sea organizada en las siguientes categorías: bajo, barítono, tenor, contralto, mezzosoprano y soprano. De forma acorde al pensamiento de la logopeda Inés Bustos Sánchez, mencionada también en dicho trabajo de Grado, la evaluación de las voces para su categorización depende de factores como su timbre o tesitura, que es el rango vocal en el que una persona al cantar puede desenvolverse sin grandes esfuerzos (Alea, 2019: 24).

Por otra parte, como elemento próximo al sonido, resulta imprescindible nombrar al ruido. En el artículo de Federico Miyara “El sonido, la música y el ruido” (*Revista Tecnopolitan*, nº de marzo-abril, 2001, s.p.), se describe el ruido como “un sonido no deseado o que interfiere con alguna actividad o con el descanso”. Además, cabe resaltar lo que apunta sobre que el ruido es más molesto cuando no es identificable o no pertenece al contexto. Por este motivo, es posible entender cómo un pequeño, pero constante sonido irreconocible a lo largo de un filme puede desconcentrar a la audiencia (Miyara, 2001, s.p.).

Cuando existe una falta de ruido o de cualquier sonido, se obtiene el silencio; al menos, esta concepción es la más extendida en la población occidental. Lejos de carecer de contenido, es uno de los mecanismos más expresivos de las películas (Aguilar, 1996). Autores como Carlota Frisón Fernández proponen que el cine salga de la concepción binaria entre la presencia o ausencia de palabras (o sonidos) para comprender el silencio, ya que este puede contener numerosos significados (Frisón, 2021: 75).

De este modo, el sonido se postula como un elemento con numerosas características que varían según su fuente, su contexto y su relación con otros como el ruido y el silencio. Es uno de los pilares de la comunicación con el

entorno humano y una herramienta fundamental, también, en el ámbito cinematográfico.

3.1.1 Cualidades del sonido en un filme

“Tradicionalmente, en el entorno de la comunicación de masas, el sonido ha sido relegado a un segundo plano frente a la imagen. Tanto en el ámbito productivo como en el universo de la investigación se ha arrastrado al sonido como algo inevitable pero de segunda categoría frente a la imagen” (Rodríguez, 1998: 1). De esta forma, el profesor Ángel Rodríguez Bravo introducía el tratamiento del sonido en comparación al de la imagen en su libro *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual* (Buenos Aires, Editorial Paidós, 1998). Hoy, sin embargo, la mayoría de los productos audiovisuales se construyen a partir de la imagen y del sonido, lo que hace indispensable la coordinación entre ellos.

En estructuras narrativas lineales, la imagen es acompañada por un sonido que se produce a la vez que ella. Este es el resultado de la sincronización entre ambos. De acuerdo con el artículo del especialista en comunicación Carlos David Mercado Chávez llamado “El impacto del sonido en el cine” (*Revista Pensamientos*, nº4, 2023, pp. 62-71), esta sincronía puede lograrse a través de la aplicación de cuatro métodos.

La primera de ellas es la claqueta tradicional física, que contiene información sobre la toma y marca el momento en el que cada una se empieza a rodar. Cuando la claqueta se cierra, el sonido generado se coloca con el movimiento de la imagen, lo que ayuda a los operadores de postproducción a conocer el momento en el que alinear los dos factores.

Por otro lado, también son utilizadas (más frecuentemente en la actualidad) las claquetas digitales, que muestran más detalles de la grabación y disponen de un código de tiempo que facilita la labor de sincronización. En tercer lugar, destacan los marcadores de tiempo, definidos como registros para cada vídeo y audio que permiten identificarlos rápidamente. Por último, llegada la fase de postproducción, los programas de edición de vídeo conforman grandes herramientas para que la coordinación sea la más adecuada. Además, es posible

usar aplicaciones de *lip sync* automatizadas para corresponder los diálogos con sus respectivos actores de forma rápida y eficiente (Mercado, 2023: 70).

En la labor de montaje, son tan primordiales las voces como los recursos de sonido y la música. El artículo de Francisco José Cuadrado Méndez para la Universidad de Sevilla “Los procesos de auricularización en el cine” (*Revista Comunicación*, nº11, 2013, pp. 24-39), considera a los efectos de sonido como una de las tres categorías de expresión sonora en el cine, junto con los diálogos y la música.

Para remarcar su relevancia, señala la definición de “diégesis” de Souriau:

“Los recursos que, desde el ámbito de lo sonoro, van a articular estos procesos de auricularización, se anclan a su vez en la propia estructura del relato fílmico. El concepto clásico de diégesis, propuesto por Souriau, engloba a <<todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia relatada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción>>” (Souriau, 1953: 7). A partir de éste, una de las clasificaciones de las materias de la expresión en el cine según su participación en el relato fílmico se realiza dividiéndolas en diegéticas y extra-diegéticas. En el ámbito de la construcción sonora, se consideran diegéticos la práctica totalidad de los diálogos, los efectos de sonido y la música con un origen en el espacio y el tiempo de la narración” (Cuadrado, 2013: 29).

Los recursos de sonido se combinan y dan lugar a los ambientes. El apartado dedicado a la banda sonora del *Art Toolkit* de la Universidad Autónoma de Barcelona (UOC), al que se puede acceder a través de [este enlace](#) y está basado en el libro de Michel Chion *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. 2ª ed (*L'audio-vision*, Barcelona, Paidós, 1990), detalla las características de estos.

Describe el sonido-ambiente como “aquel sonido presente de manera natural en la escena que estemos grabando”, que puede recogerse durante el rodaje o incluirse a partir de recursos sonoros en la fase de postproducción. Los sonidos

que construyen el ambiente “nos ayudan a identificar el espacio donde tiene lugar la acción o al que queremos remitir y que contribuyen al realismo de la escena”.

La UOC también determina que, aunque en la cotidianeidad humana siempre hay algún sonido de fondo que es perceptible de manera más o menos consciente y, por tanto, el espectador generalmente espera que cada imagen esté ligada a una pista de sonido; sin embargo, es importante examinar dicho sonido para que no interfiera con el mensaje que se desea transmitir. Estos inconvenientes pueden corregirse en la etapa de edición de la película, siempre y cuando no afecten directamente al diálogo, lo que supone una rectificación más compleja.

El tercer factor, la música, tiende a considerarse extradiegético, pero sus posibilidades expresivas son infinitas. Finalmente, todos los elementos sonoros se combinan en la mezcla “de manera cohesiva, para crear una experiencia auditiva inmersiva que se ajuste perfectamente a la película. [Para ello, se debe] ajustar los niveles de sonido, la panorámica y los efectos especiales para lograr el efecto deseado” (Mercado, 2023: 60).

3.2 Historia de la música en el cine

“Esa es la gran diferencia entre teatro y cine. No hay cine sin música, si quitáramos la música escondida detrás de la pantalla, el cine sería algo muerto”. Con estas palabras, recogidas por Antonio Drove en su obra *Tiempo de vivir, tiempo de revivir: Conversaciones con Douglas Sirk* (Sevilla, Athenaica Ediciones Universitarias, 2019), resumía Douglas Sirk la gran diferencia que existe entre el cine y el teatro, acorde a su experiencia.

Resaltaba que en el teatro una obra solo dispone de música si la acción que tiene lugar en el escenario tiene, en sí, música. Esta sería entendida como música diegética. Sin embargo, en los principios del cine sucedía algo muy distinto. Desde que empezaba la película, comenzaba a sonar la música, que se reproducía tras la pantalla. Para él, era impensable que las interpretaciones teatrales de *Macbeth* (William Shakespeare, 1623) o *Hamlet* (William Shakespeare, 1623) hubiese una orquesta para que tocara a medida que se

desplegaba la obra. Por tanto, la música es vital para la construcción de piezas cinematográficas.

Disfrutar del cine conforma toda una experiencia. En el siglo XXI, imaginarlo sin música es ciertamente inusual. Sin sonido, siquiera, igual de inviable. ¿Cómo llegó a concebirse de esta forma y, sobre todo, cómo consiguieron los cineastas que esto pudiera físicamente producirse?

Tal y como subraya José Nieto en su libro *Música para la imagen: La influencia secreta* (Madrid, *Iberautor Promociones Culturales*, 1996), las representaciones dramáticas siempre estuvieron ligadas a la música, así como los ritos ancestrales. En la Antigua Grecia, la música tenía su propio lugar en la educación u otras actividades militares, deportivas y mágicas. Su valor era, incluso, terapéutico. Remarcados filósofos, desde Pitágoras hasta Platón o Aristóteles, hicieron “de la ética musical un elemento fundamental de su filosofía” (Nieto, 1996: 26). En la actualidad, el espectador es heredero de la tradición musical vinculada al resto de artes (Nieto, 1996: 29).

Una de esas áreas es el cine. Nieto señala que la música en el cine es algo natural, un medio de expresión rico y eficaz (Nieto, 1996: 24). Se trata de un elemento que puede ser diegético o extradiegético, pero que frecuenta tanto las obras que no encontrarlo es algo excepcional.

En los principios de este arte, el sonido fue despertando el interés de personalidades como León Gaumont para encontrar “un método satisfactorio de reproducción y sincronización de los efectos sonoros” (Costa, en Company, Heredero y Maqua (eds.), 1998: 133). El Volumen I de la obra *Historia General del Cine*, llevada a cabo por autores como Antonio Costa (Madrid, *Ediciones Cátedra*, 1998), aclara que las primeras aproximaciones sonoras se realizaron a través de “los acompañamientos musicales ejecutados en la sala, las declamaciones de los rótulos y los efectos especiales realizados por hábiles imitadores de sonido” (Costa, en Company, Heredero y Maqua (eds.), 1998: 133)

El cantor de jazz (Alan Crosland, 1927) revolucionó el mundo del cine como el primer largometraje hablado con sonido sincronizado (Nieto, 1996: 73). El *Atlas*

del cine (Atlas du cinéma) de André Z. Labarrère (Madrid, *Ediciones Akal*, 2009) destaca los eventos correspondientes a dos años más tarde debido a que se produjeron: *Las tres máscaras (Les trois masques)*, André Hugon, 1929), la primera película francesa hablada; *El favorito de las damas (Ich küsse Ihre Hand, Madame)*, Robert Land, 1929), el primer filme hablado en alemán; *La muchacha de Londres (Blackmail)*, Alfred Hitchcock, 1929), la primera película inglesa hablada y sin intertítulos; y *Melodía de Broadway (The Broadway Melody)*, Harry Beaumont, 1929), la primera comedia musical.

Con el paso del tiempo, cada vez fue más evidente que con la música las imágenes adquirirían forma, corporeidad, vida. Esto se debe a la capacidad que tiene esta para transmitir emociones, crear ánimos y atmósferas diversas. “(...) las películas se mueven en dos direcciones: movimiento en la pantalla para conmover la mente del espectador” (Drove, 2019: 233). En la misma obra, Douglas Sirk añade que la acción física de cualquier elemento dentro del cuadro que capta la cámara, o el propio movimiento de esta, provoca una reacción psíquica en el espectador: “Crear <<movimiento>> en el espectador, [conmover] a través del movimiento en la pantalla” (Drove, 2019: 233).

3.2.1 La naturaleza creativa de la música

En primer lugar, es posible destacar el ritmo como una de las características esenciales de la música y de las películas. “Esto se produce con arreglo a una serie de leyes comunes como son las relaciones tensión-reposo, la dinámica y, sobre todo, la más directamente relacionada con el movimiento: el ritmo” (Nieto, 1996: 36). “Normalmente, el compositor es consciente del ritmo como elemento de su composición, y utilizará una parte del material sonoro del que disponga para establecer no sólo la sensación rítmica que desee transmitir al oyente, sino también el grado de contundencia o sutileza con que ello se produzca” (Nieto, 1996: 36).

Lo que el espectador percibe, cabe subrayar, no es un producto construido previamente por el realizador del filme, sino la combinación de los diversos elementos que componen la narración, como los movimientos de las cámaras y los que ocurren dentro del cuadro, la cadencia del diálogo, la música y el

montaje. La acción mostrada en la pantalla es más determinante para el ritmo del metraje que el propio montaje, a lo que contribuye la música. La capacidad de aportar ritmo o cambiar la percepción del ritmo sobre la imagen es una función vital de la música (Nieto, 1996: 36). Igualmente, lo es su poder para expresar no solo estados de ánimo, sino personalidades, procesos mentales y niveles intelectuales o culturales de los personajes (Nieto, 1996: 95).

“La música pone de relieve los distintos aspectos de la imagen, guiando el punto de vista del espectador” (Nieto, 1996: 43). De esta manera, de todas las posibles versiones que puede construir una persona de una obra, se queda solo con una: la que dirige la música (Nieto, 1996: 44). Así, la música demuestra su poder para construir su propio relato, pese a que cada uno de los otros elementos ya mencionados (acciones dentro del cuadro, movimientos de cámara, diálogos) contribuyen a ello.

Los códigos culturales que el espectador haya adquirido durante su vida afectarán a la lectura que realice. Este proceso puede darse de manera inconsciente y automática o, incluso, no producirse (Nieto, 1996: 45). Antoni Gomila en su texto “Música y emoción: el problema de la expresión y la perspectiva de segunda persona” (*Biblioteca San Esteban*, 2008, pp. 193-216) establece que “Un código supone convencionalizar los modos expresivos”, lo que puede dar lugar a los tópicos o clichés.

Con respecto a la banda sonora de una película, Carmelo Saitta en su artículo “La banda sonora, su unidad de sentido” (*Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 2012, pp. 183-201) propone que el concepto incluya el texto que se transmite en ella, la música y los efectos especiales. En contraposición a la concepción general de que la banda sonora es solo el conjunto de las melodías compuestas para una obra audiovisual, este autor lo magnifica.

También, en este punto, es importante tener en consideración que la música no puede suplir necesidades de las que carezca la imagen: “...cuantas más carencias de ritmo, emoción e interés tenga la imagen, es decir, cuanto menor sea su capacidad de transmitir el mensaje deseado, más constreñida se verá la música a suplir los códigos que la imagen, por sí sola, no contenga”. “Pero la

música no hace milagros, y la ayuda que puede aportar, si bien es grande, siempre tiene un límite” (Nieto, 1996: 87).

Por su condición de sonido, la música puede alterar la percepción del tiempo diegético. La capacidad del ojo y el oído humanos de asociar fuentes visuales y auditivas que se generan a la vez hace posible esta habilidad de la música. Cuando un elemento visual o auditivo coincide con un corte de montaje, el espectador es capaz de identificar el ritmo de la secuencia fácilmente. Sin embargo, no siempre es una tarea sencilla, ya que existen múltiples formas de jugar con dichas coincidencias, dependiendo del valor (artístico) que se le quiera asignar a cada una de ellas (Nieto, 1996: 38).

3.3 Las tecnologías sonoras en el cine

Conforme a los apuntes teóricos de Tim Amyes en su obra *Técnicas de postproducción de audio en vídeo y film* (Madrid, Radio Televisión Española, 1992), desde que el primer cineasta hizo cine, deseó sumar la dimensión sonora a la imagen para “aumentar la ilusión de realidad” (Amyes, 1992: 15).

En primer lugar, para escuchar sonido en cine fue necesario el uso de auriculares. Cuando el siglo XX cumplió los cuatro años, Eugene Lauste consiguió grabar sonido en una pista de emulsión fotográfica. Por tanto, hizo posible grabar sonido sobre una película, logrando que ambas dimensiones (la de audio y la visual) quedaran recogidas en un mismo soporte (Amyes, 1992: 15). Diez años más tarde, Lee de Forest inventó la válvula o tubo de amplificación, gracias a lo que se comenzó a proyectar imagen y sonido a la vez para grandes audiencias.

1926 fue fundamental para la historia del tratamiento sonoro en el cine por ser el año en el que se estrenó *El cantor de jazz*, entre otras obras mencionadas en apartados anteriores. Destacaron también otras técnicas como la aplicada por Fox Movietone News, que grababa comentarios de audio y música en la bobina, o los comentarios con música añadida, posteriormente (Amyes, 1992: 15).

En los siguientes 15 años, se produjo el desarrollo de las técnicas operacionales básicas para hacer una pista sonora de calidad. En los años 30, Western Electric presentó un valioso proceso de reducción de ruido fotográfico (Amyes, 1992: 15). Disney tomó protagonismo a finales de esta década con el estreno de *Fantasia* (James Algar, 1939), a través de la que se hizo uso del sonido estéreo por primera vez en la historia del cine. Con ella, el doblaje impulsó su curso (Amyes, 1992: 17).

La II Guerra Mundial sobresale porque, a partir de ella, nació un nuevo sistema de grabación alemán, que era magnético. A principios de los años 50, el cine puso en marcha su estrategia para competir con la incipiente televisión: aumentó el tamaño de su pantalla y empezó a ofrecer un sonido estereofónico de mayor calidad¹ (Amyes, 1992: 17).

1977 fue un año clave para las tecnologías del sonido en cine, marcado por *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977). Con esta obra, “culmina un periodo de más de seis años que supone para el cine, en el ámbito del sonido, lo que la aparición del color en el ámbito de la imagen. Este periodo se inicia con la incorporación al cine del sistema Dolby-A, de reducción del ruido de fondo de las cintas magnéticas” Nieto, 1996: 156). Asimismo, Dolby estrena su procesador para sonido óptico CP-50, que facilita y economiza la posibilidad de exponer los metrajes en Dolby Stereo y de dejar atrás el sonido magnético (Nieto, 1996: 163).

A mediados de los 80, se produjo la grabación de audio digital en los estudios musicales y la consecuente difusión de música a través de los discos compactos entre la población (Amyes, 1992: 19). Durante esta década, la mezcla logra ser automatizada (Amyes, 1992: 7).

“Los aspectos técnicos de la posproducción de audio han cambiado enormemente con los años. Sin embargo, la necesidad básica sigue siendo la misma: dar tratamiento y operar las pistas de sonido (...) y luego

¹ Un sonido estereofónico es aquel que es reproducido por dos o más canales (Rodríguez, 2011: 10)

mezclarlos creativamente para producir una pista sonora coherente como contrapunto de las imágenes” (Amyes, 1992: 21).

Lourdes Monterrubio en su artículo “Tecnología digital y cine español contemporáneo (2000-2010). En busca de la modernidad perdida” (*Revista Comunicación*, 2017, pp. 58-76) aclara que “la tecnología digital ha posibilitado nuevas búsquedas creativas en relación con las inquietudes de la modernidad cinematográfica”. Así, el cine español digital de la primera década del siglo XXI resultaba caracterizarse por aspectos como la hibridación entre realidad e imagen o entre el documental y la ficción, como el minimalismo “para centrar la atención en el acto de ver” y el “desplazamiento hacia el film ensayo” (Monterrubio, 2017: 71).

Hoy, las herramientas tecnológicas dedicadas a la dimensión sonora del cine alcanzan, incluso, la inteligencia artificial. Tal y como afirma Jonathan Gómez García en su proyecto de grado “Composición en la Era Digital: La Integración de Inteligencias Artificiales en la Composición para Cine y Medios” (*Universidad de los Andes de Colombia*, Bogotá D.C, 2023), “Las Inteligencias Artificiales en este dominio no se limitan a replicar el proceso creativo humano, sino que exploran nuevas fronteras de la musicalidad mediante el aprendizaje profundo (*Deep Learning*) y las redes neuronales”.

3.4 Las mujeres creadoras y sus obras

3.4.1 Eva Valiño

Te doy mis ojos ha sido uno de los trabajos más sobresalientes de la carrera de Eva Valiño. Su trayectoria, según el apartado informativo de la página web de la Universidad Autónoma de Barcelona al que es posible acceder por [este enlace](#), comenzó con su formación universitaria en Ciencias de la Información y, asimismo, de Artes Escénicas. Sus primeros trabajos correspondieron al ámbito de la publicidad; pese a no ser un sector directamente artístico, le permitió explorar las posibilidades expresivas del sonido en el lenguaje audiovisual.

Más adelante, cursó estudios musicales, lo que le llevó a focalizarse en el aprendizaje y el análisis de las bandas sonoras. Tras obtener su título de sonidista por la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños en Cuba, ha centrado sus esfuerzos en la grabación y diseño de sonido, así como en el análisis de las bandas sonoras y en impartir diversas formaciones.

Ha trabajado con directores como Pere Vilà o Jaime Rosales, además de Icíar Bollaín. Su colaboración para *Te doy mis ojos* no ha sido la única por la que Valiño ha sido galardonada, ya que ha recibido otros premios como el Gaudí a Mejor Sonido por *Un año, una noche* (Isaki Lacuesta, 2022), donde participó como diseñadora de sonido.

Tal y como apunta la Escuela Internacional de Cine y Tv de San Antonio de los Baños en Cuba a lo largo de la [noticia publicada en su página web en 2020](#), otro reconocimiento importante que le ha sido otorgado es el Premio a la Trayectoria Profesional del Festival de Cine por Mujeres en 2020, que fue concebido con la finalidad de ensalzar el trabajo que realizan las mujeres en la industria cinematográfica.

3.4.2 Alazne Ameztoy

La trinchera infinita (Jon Garaño, Aitor Arregi, José Mari Goenaga, 2019) hizo a Alazne Ameztoy ganadora del Goya al Mejor Sonido. En 2022, volvió a estar nominada a dicha categoría por *Maixabel*. Conforme a los [datos ofrecidos por IMDb](#), su trayectoria profesional abarca desde la asistencia hasta la grabación y mezcla de sonido. También ha colaborado, aunque con menor frecuencia, en la fase de edición sonora. Incluso, ha participado en la composición cinematográfica, concretamente en la del cortometraje *Alabama* (Iban Ayesta, 2005).

Otro corto por el que Ameztoy ha sido conocida es *Zela Trovke* (Asier Altuna, 2015). No obstante, han sido muchos en los que ha trabajado, como *El relevo* (David González, 2006), *Soroa* (Asier Altuna, 2015) e *Ihesa* (Alejandro Díaz, 2017). Desde 2018, ha sido parte del equipo de series de televisión y largometrajes como *Ventajas de viajar en tren* (Aritz Moreno, 2019), *Una vida no*

tan simple (Félix Viscarret, 2023) y *No estás sola* (Almudena Carracedo, Robert Bahar, 2024).

3.4.3 *Candela Palencia*

Nominada al Premio Goya al Mejor Sonido por *Maixabel*, sobresale por su carrera en Reino Unido, según la información publicada en [su perfil de LinkedIn](#). No obstante, comenzó sus estudios en la Escuela de Música Federico Chueca en Madrid, donde se formó en música y en piano. En 2010, empezó a estudiar Producción de Sonido en la Universidad de Edimburgo; tres años después, enfocó su formación en Ingeniería y Diseño de Sonido en la Escuela de Grabación de Sonido (School of Sound Recording) y la Universidad de Bolton.

Sus primeras experiencias profesionales las tuvo en ITV Studios, en Manchester, para más tarde emplearse como ingeniera de sonido en la empresa Somethin' else, ubicada en Londres. Allí, consiguió trabajar en Goldcrest Post London como mezcladora y, más adelante, como mezcladora de regrabaciones, lo que sigue siendo su labor profesional en la actualidad. [Los datos de IMDB asociados a su actividad](#) indican que ha formado parte del equipo de cuatro películas estrenadas este año: *Un mal día lo tiene cualquiera* (Eva Hache, 2024), *Guardiana de dragones* (*Dragonkeeper*, Jianping Li, Salvador Simó, 2024), *Puntos suspensivos* (David Marqués, 2024) y *El juego bonito* (*The Beautiful Game*, Thea Sharrock, 2024).

3.4.4 *Sobre las películas*

[De acuerdo con los datos recogidos por FilmAffinity](#), *Te doy mis ojos* es el tercer largometraje de Icíar Bollaín. Durante 106 minutos, envuelve a los espectadores en un drama de contenido social donde la violencia de género es el tema central. Una madre (interpretada por Laia Marrull) y su hijo intentan escapar de una situación provocada por un padre (reencarnado por Luis Tosar) dominado por los celos y la ira.

Se trata de una de las primeras producciones en España que acogieron la temática de desigualdad y maltrato de género. Ganó siete Premios Goya

diferentes, incluyendo Mejor película, dirección, actriz y actor protagonistas. En los Premios Forqué recogió el galardón a Mejor película, así como en el Festival de San Sebastián lo hicieron los actores principales con la Concha de Plata. En los Premios Ariel la película fue nominada a Mejor película iberoamericana, además de otras dos nominaciones en Cine Europeo.

Maixabel, por otro lado, fue un proyecto con referencias históricas diferentes, ligadas al periodo de la Historia de España en el que estaba activa la organización terrorista nacionalista vasca Euskadi Ta Askatasuna (ETA). Es un drama basado en hechos reales en el que Luis Tosar volvió a tomar un papel protagonista como uno de los terroristas acusados y Blanca Portillo trabajó bajo la piel de la política Maixabel Lasa, cuyo marido Juan María Jaúregui es asesinado en un acto terrorista.

Conforme a las [informaciones aportadas por FilmAffinity](#), las nominaciones a premios de esta película fueron igualmente abundantes. Por una parte, acumuló tres Goya a Mejor actriz, mejor actor de reparto y mejor actriz revelación; asimismo, recogió el Premio al Cine Vasco en el Festival de San Sebastián y los galardones a Mejor actriz y al Cine y Educación en valores en los Premios Forqué; también, consiguió el Premio Feroz a Mejor película-drama y al mejor actor secundario para Urko Olazabal; Blanca Portillo fue galardonada en los Premios Platino como mejor actriz. Aparte de recibir estos premios, el largometraje fue nominado hasta en ocho categorías más en los eventos mencionados, por último.

3.5 Icíar Bollaín: el enfoque femenino del cine español

Icíar Bollaín Pérez Mínguez nació en 1968 en la capital española. A la edad de 15 años, el cineasta Víctor Erice la seleccionó para el papel de Estrella (en su etapa adolescente) de su largometraje titulado *El Sur* (Víctor Erice, 1983). De esta forma, como actriz, empezó la trayectoria de Bollaín en la industria cinematográfica. Así lo refleja Jean-Pierre Castellani en su artículo "Icíar Bollaín, la crisálida del cine español" (*Hispanística*, XX, nº14, 1996, pp. 163-182).

Como apunta Castellani en su texto, Bollaín desarrolló sus habilidades interpretativas en películas como *Venecias* (Pablo Llorca, 1983), *Sublet* (Chus Gutiérrez, 1991) o *Tierra y libertad* (Ken Loach, 1994). A la vez, tomaba nota del trabajo de los directores con los que trabajaba. De este modo, después de lanzar dos cortometrajes en los que esbozó su estilo cinematográfico (Castellani, 1996: 174), consiguió ser la guionista y directora de su primer largometraje *Hola, ¿estás sola?* (Iciar Bollaín, 1995). Con un presupuesto inferior a la media, tuvo una gran repercusión en la audiencia, lo que le hizo ganadora de premios como el Gran Premio del Jurado 7º Bial del Cine Español de Annecy.

Según los datos publicados por [La Vanguardia](#) en su apartado de películas y series, “su particular punto de vista sobre la llegada de inmigrantes a España quedó reflejado en *Flores de otro mundo* (Iciar Bollaín, 1999)”. A medida que exponía sus historias, el trabajo de Bollaín se fundamentaba más en contenidos sociales. *Te doy mis ojos* fue su tercer largometraje y la continuidad de su esfuerzo por poner el foco en historias relacionadas con la violencia de género, puesto que tres años antes a dicho estreno había elaborado un mediodmetraje para Canal+ llamado *Amores que matan* (Iciar Bollaín, 2000).

En 2006, tal y como señala [su propia página web](#), fundó la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA) junto con otras muchas profesionales del cine, como Cristina Andreu e Isabel Coixet. Posteriormente, estrenó los largometrajes *Mataharis* (Iciar Bollaín, 2007) y *También la lluvia* (Iciar Bollaín, 2010). El primero narra las vivencias de tres mujeres en etapas vitales diferentes, mientras que en el segundo el argumento se basa en la colonización de Sudamérica y los efectos que aún tiene en el siglo XXI.

Entretanto, ostentó la vicepresidencia de la Academia de Cine entre 2009 y 2011, como subraya el libro del historiador José Luis Sánchez Noriega titulado *Iciar Bollaín* (Madrid, Cátedra, 2020). Conforme a esta obra, es posible afirmar que los siguientes largometrajes de Bollaín fueron *Katmandú, un espejo en el cielo* (Iciar Bollaín, 2011), que cuenta el traslado de una maestra española a Nepal para explorar su vocación educativa; *El olivo* (Iciar Bollaín, 2016), sobre la importancia de los símbolos familiares; *Yuli* (Iciar Bollaín, 2018), dedicado a la

carrera del bailarín cubano Carlos Acosta; y *La boda de Rosa* (Icíar Bollaín, 2020), en el que explica el proceso de una mujer que toma las riendas de su propia vida.

Bollaín ha construido sólidamente su carrera y su estilo, sobre todo político y social, por lo que se erige como una de las cineastas españolas más sobresalientes. Además, se postula como una de las comunicadoras más expresivas, tanto a través de la imagen como del sonido. Esto queda retratado en las palabras que dio como respuesta en una entrevista para el [Film in Granada](#) en 2022:

Pregunta: “En sus películas suele prescindir de una fotografía espectacular y de las bellas imágenes en favor del diálogo y los personajes. ¿Por qué?”

Respuesta: “Depende de en qué historias creo que una fotografía demasiado <<bonita>> puede distraer. Incluso, nos puede alejar de lo que se está contando. Creo que la imagen es muy importante, obviamente, pero creo que tiene que estar al servicio de lo que se cuenta, si no se despega y se convierte en otra cosa. Pero, la cuida mucho, aunque no se note a veces, está muy pensada, tanto la puesta en escena, cada plano, como la luz, el tono, los colores que predominan en la película, todo. Y busco con el director de fotografía que la foto sea lo más expresiva posible para contar lo que ocurre y para hacerlo sentir al espectador. Y con el sonido igual, intento tenerlo muy presente también a la hora de narrar la historia”.

4. ANÁLISIS

Conforme a lo indicado en el apartado de *Metodología* de este trabajo, el estudio de cada una de las películas establecidas como principales se llevará a cabo haciendo una descripción detallada de los puntos que, a través de la observación, han sido seleccionados y destacados. La interpretación en los sentidos técnicos y artísticos será sumada a la descripción, pese a que en el apartado de conclusiones será donde tome mayor protagonismo.

4.1 *Te doy mis ojos*

El largometraje comienza en silencio, con la presentación de la distribuidora Alta Classics y de los festivales y premios que ha recibido. A continuación, los rótulos correspondientes a la productora y los organismos financiadores son acompañados de una música que produce tensión. Esta se erige como una forma de impulsar la sensación de nerviosismo desde el principio. A ello, se suma el sonido de un coche transitando la carretera, que pierde protagonismo cuando la música se intensifica. Los volúmenes se van equilibrando y ambas fuentes se perciben con la misma potencia.

El espectador llega a asustarse con el sonido inesperado de Pilar, el personaje central, golpeando con sus manos el armario del que saca ropa para hacer la maleta y marcharse de su casa. De este modo, se produce un cambio en lo que recibe la audiencia, pues frente al silencio de la carretera sucede un sonido que la coloca en la acción que tiene verdadera relevancia: hacer las maletas.

También se escuchan perchas y la música sigue provocando tensión, al mismo volumen. Además, la respiración de la actriz es agitada para aumentar dicha sensación. Es posible reconocer sonidos como los de la cama del niño al moverse, a la vez que no se paraliza la música. Cuando el personaje principal habla con el menor, la música sigue. La acción de vestir al pequeño también genera sonidos identificables. La esfera de sonidos suaves, sigilosos y nerviosos es creada.

Al salir de casa la madre y su hijo, otro sonido de coche toma preponderancia. Esto es señal del cambio de entorno de la familia, que deja de susurrar para coger el transporte y que ello se convierta es su misión principal tras abandonar su hogar. Lo que continúa siendo un símbolo de nerviosismo es la respiración de la madre, que se escucha junto con las pisadas de ambos. La música no ha desaparecido.

Una vez entran en la guagua, siendo la música una de las pasajeras, es posible captar el sonido que hacen las pulseras de la protagonista. Suena el motor del

automóvil, lo que conforma un ambiente perfecto para transmitir el mensaje de que se están desplazando.

Cuando llegan a su destino, el espectador es capaz de percatarse de los pasos de los personajes, que se reproducen más fuerte a media que se acercan a la casa de la hermana (o tía, dependiendo del punto de vista) llamada Ana. El timbre resuena. La cámara no hace un primer plano de la conversación entre la protagonista y su hermana, pero la voz de Ana se escucha adecuadamente. El sonido juega, por tanto, un papel importantísimo para la construcción de la trama. Mientras, la respiración de Pilar sigue presente; su peso es vital, ya que recuerda el miedo y la preocupación que genera la situación. El ambiente creado por los sonidos de la calle y la carretera son fundamentales para recordar que se sitúan fuera de casa.

Aparece en escena el cerrojo para abrir la puerta. Dentro del edificio, hay eco. Las pisadas surgen en otro lugar, pero también es posible reconocerlas. El llanto de Pilar cierra la escena y apaga la imagen, lo que hace que se califique como una brillante transición a negro para ver el título de la película. La música, ahora sí, se va apagando; ya ha cumplido su función y debe dar paso a la siguiente secuencia.

En la casa, igualmente se percibe el ambiente creado para el contexto de la calle, donde hay un viento bastante identificable. La conversación que mantienen el niño y John, la pareja de Ana, tiene un volumen menor que la que entablan Pilar y Ana; es la verdaderamente relevante y así se lo hacen saber al espectador. El sonido de ambiente va teniendo una potencia de volumen cada vez más baja, aunque resuena alguna que otra guagua.

La puerta se cierra y se escucha; también las llaves, el reloj, el silencio de Ana entrando a la casa de Pilar, viendo el destrozo que había causado su marido. Deja su bolso en un armario y también es posible percibirlo, así como las pisadas. Hay un silencio sepulcral, transmitido por los sonidos de esas pequeñas cosas. Ana recoge ciertos objetos de su sobrino y encuentra el papel que certifica que Pilar había acudido a urgencias. Ese papel también suena.

Hasta aquí, es posible observar que hay pocos detalles que se quedan atrás y que no tienen una representación sonora. Todos los que tienen peso en la trama gozan de esa representación. Lejos del sujeto de Ana, suena el cerrojo. Un elemento fuera de cámara cobra relevancia para transmitir que Antonio ha llegado a la casa. Este grita, dice “Fuera de aquí” y su voz pierde nitidez. Pese a ello, el resto de los factores sonoros hasta salir de la vivienda son captados.

De vuelta en la casa de Pilar, los sonidos de la cocina son perceptibles, además de los juguetes que usa el niño y de la cama cuando esta se mueve. Las pisadas de la protagonista y de los vecinos se pueden apreciar. De esta forma, es palpable la recogida de los desplazamientos, los movimientos y los elementos (como la cama), por lo que no hay una falta de profundidad o de trabajo de recogida de sonido como sí sucede en *Hola, ¿estás sola?*.

En esta película, se pierde la dimensión acústica de componentes sonoros no tan fundamentales, lo que testimonia o bien un empleo menos sofisticado de los instrumentos de grabación o bien una dirección por parte de Bollaín menos centrada en los detalles, como los pasos de los personajes o el sonido de masticar. Sobre este filme, cabe destacar también que la nitidez en general es pobre, sobre todo de los momentos en los que se escucha más eco o más alejada una voz porque no se percibe el sonido directo registrado desde un micrófono.

Hay, incluso, errores de nitidez y de verosimilitud cuando se escucha un “Hola” desde fuera de campo estando el sujeto dentro, por ejemplo. Esta extraña distinción descoloca al espectador; ¿desde dónde se produce el sonido? ¿Por qué lo escucho de esta manera si al personaje lo veo dentro del cuadro? Es posible afirmar que se trata del primer largometraje de Bollaín porque no hay un juego artístico notable. Por tanto, el sonido no influye en el paso del tiempo dentro de la narración más que cuando se usan canciones para pasar de una escena a otra. Pero no hay dilatación del tiempo o incremento de la tensión a través del sonido.

Continuando por el análisis de *Te doy mis ojos*, es importante resaltar el trabajo de sonido y montaje en el momento en el que Antonio va a la casa de Ana para

hablar con su esposa Pilar. La conversación entre ellos tiene lugar en el portal del edificio, entre la calle y el interior del portal. Se crean dos atmósferas distintas y ambas se identifican correctamente. El punto desde el que se genera el sonido cuando cada uno de los interlocutores participa en la conversación se puede reconocer sin problema alguno, con la nitidez apropiada en cada caso. Al mismo tiempo, la agresividad de Antonio provoca miedo real durante la escena.

La bolsa del regalo de Antonio para Pilar y una puerta minúscula de la puerta de entrada del edificio se aprecian. La respiración de Pilar se coloca de manera inteligente para que sea percibida solo cuando es profunda, lo que es una estrategia dramática muy interesante. Otro mecanismo admirable es el que se aplica cuando la dimensión sonora pasa de reproducir los susurros de Antonio a sus gritos, los sollozos de Pilar (dispersados en el eco) y los golpes en la puerta. El diseño sonoro se luce a sí mismo.

Como integrantes del ambiente de la siguiente secuencia en el cementerio sobresale el viento, la carretera (lejana) y el sonido de los pájaros, a los que le siguen el movimiento de los pétalos de flores y el del personaje de la abuela quitándolos de la tumba de su marido. Cuando Pilar entra en la iglesia donde trabaja, una música sigue sus pasos. Mantiene una conversación con Ana que contiene eco, bien establecido, para crear la atmósfera de que su hermana está restaurando una pieza de arte desde un andamio. El diálogo se ve afectado, pero de forma intencionada.

La música en este momento sirve para expresar la curiosidad que empieza a sentir Pilar por las obras pictóricas. Mientras ella escucha la descripción de El Greco, la música es clásica, romántica, adentra al espectador en su interés incipiente. De nuevo, se aprecia un susurro, en este caso de su compañera agente. En esta escena, tanto en la iglesia como en la tienda donde trabaja Antonio, el ambiente está formado por el murmullo de la gente. La variedad de ambientes se hace notar.

Cuando le quieren hacer llegar una flor a Pilar, su compañera agente habla con eco, de nuevo adecuado por la distancia física que hay entre ellas. El volumen de sus voces es diferente, pues la guardia habla con mayor intensidad. Más

tarde, la madre de Pilar le ofrece a Ana su vestido de boda y se pueden reconocer las palomas que pasan por su azotea, tanto como el tacón de sus zapatos y las campanas de la iglesia. El bullicio de ambiente carece de una función clara en esta ocasión, ya que no hay grupos de gente a su alrededor.

Lo más reseñable de esta escena es la acción de Pilar al tirar el vestido por el balcón, con la respiración profunda que esta genera. Su valor en el diseño sonoro marca la diferencia y manda un mensaje importantísimo: la saturación emocional de Pilar. El cambio de escena a la sala de terapia a la que acude Antonio es sutil, lo que da el resultado de un enlace adecuado; de la calle, la dimensión acústica pasa a recrear los murmullos de los participantes en la sesión.

En la sala, algunas voces rigen por encima de otras y se percibe el eco, que aporta naturalidad. La música que surge más adelante sirve de transición a la siguiente secuencia, donde es posible apreciar el ambiente de la zona donde trabajar Pilar, con sus campanadas y sus pájaros cantando. Sobresale el sonido de la reja abriéndose, aunque la cámara se va alejando. Esta práctica, que consiste en hacer que un sonido se sienta muy nítido y cercano pese a que su fuente se aleje de la cámara, es habitual en Bollaín.

Películas como *Katmandú, un espejo en el cielo* o *El olivo* son ejemplo de obras en las que se produce este fenómeno, donde ciertas pisadas o conversaciones generan esa sensación en el espectador. Otro instante interesante sucede cuando la compañera agente le dice a Pilar “¡Debe estar súper enamorado!” porque su frase se transmite como si hablase hacia un cristal, que es exactamente lo que sucede con las vibraciones de su voz; por tanto, este otro punto a favor de la verosimilitud y sincronización del filme.

El motor de la moto de Antonio y el ambiente del restaurante a donde van a comer Pilar y sus compañeras del trabajo están muy bien conseguidos; resuenan el bullicio, las copas y los platos. La situación se tuerce cuando, al visualizar la cabeza de Antonio desde el bar, Pilar se tensa. Esto lo transmite la música, sin que los demás elementos mencionados pierdan presencia. En esta ocasión, solo hace falta ver a Antonio para que la música represente el sentimiento nervioso de Pilar; ni una palabra cumple esa función, ni una hace falta.

La sala de terapia contiene elementos de los que es más que posible reconocer sus sonidos: sillas, papeles, bolígrafos mientras escriben, movimientos en las sillas habilitadas... lo que hace que la diversidad de recursos de sonido sea reconocible y plausible. Esto demuestra el largometraje hasta esta fase, al igual que con los ambientes. Por otro lado, el cumpleaños del hijo de Pilar y Antonio se representa con una esfera sonora compuesta por los sonidos de los niños jugando, el papel de regalo y el revuelo de tantos pasos por la casa.

Durante esta escena, Pilar se coloca los pendientes que Antonio le dio como regalo y la música en ese momento refleja tensión, tristeza. Sin embargo, existe un periodo de tiempo en el que la música acelera su tempo y transmite emociones diferentes; en concreto, parece acercarse al género musical pop e, incluso, a las melodías actuales. Su volumen es superior al de todos los diálogos. El mensaje que envía la música en estos instantes es que la relación de Pilar y Antonio se aviva.

Los personajes mantienen una conversación en medio del eco de la escalera del edificio de Ana y molesta un ruido constante difícil de identificar. Se trata de uno de los pocos fallos o empleos desconocidos del sonido de la película. A continuación, en el despacho del terapeuta de Antonio el uso del ambiente es brillante, ya que se alcanza a escuchar lo que aparentemente está pasando en otro de los escritorios de la administración (papeles, llamadas, sillas...tienen relevancia).

Ocurre algo destacable cuando el psicólogo le pregunta a Antonio si alguna vez le ha pedido perdón a su esposa y empieza a sonar música que genera tensión. Más tarde, cuando tiene lugar el primer encuentro del matrimonio, los tacones de Pilar recorren la distancia adecuada a la representación de la verosimilitud del momento: su intensidad aumenta a medida que se acerca a la cámara. Respaldados por el ambiente de la carretera lejana a ellos, el viento y las olas del embalse en el que parecen estar, gritan “¡A tomar por culo todo!”, marcando un cambio en el volumen de las voces, en especial la de Pilar.

Más adelante, Pilar y Antonio aparecen acostados en una cama y la música transmite nerviosismo justo cuando él la toca a ella. En este momento, toman

relevancia los susurros y la respiración agitada de Pilar; de este modo, se marca otro punto de modificación de volúmenes. Como música resalta un arpa, que consuela a Pilar, pero se vuelve triste mientras ella le indica a Antonio lo que le da, como sus ojos.

Antonio muestra celos y se escucha el ambiente de la calle; no obstante, no es perceptible el movimiento de Pilar haciendo la cama. Así, es posible afirmar que el diseño está construido en virtud de la trama, pues se reproduce lo que acompaña al diálogo y lo demás se silencia. Las campanadas que conforman el ambiente envían un mensaje, el momento del día en el que se encuentran; las almohadas, no.

Después, la música de la boda de Ana destaca porque la produce una gaita. Sirve de transición de la ceremonia a la fiesta y sobresale entre el bullicio de la celebración, escuchándose más que las conversaciones que se establecen al principio. Luego, la música es distinta, más calmada para que el foco se coloque en los diálogos posteriores. El marido de Ana le da un mensaje por micrófono y se aprecia la reverberación producida por el aparato. Además, la canción que le dedica el marido a la esposa tiene cierta amplificación acústica, lo que provoca que se escuche por encima de la conversación entre la familia de Pilar y su madre, despidiéndose. Sus pisadas marchándose de la fiesta sí se notan. El sonido de los pájaros también, para recordar el entorno rural en el que se encuentran.

De esta manera, se pone de manifiesto lo que supone el trabajo de diseño sonoro: escoger los elementos correspondientes a las acciones, crear coherencia entre ellos y los mensajes que transmiten (que tendrán cierto impacto en el imaginario colectivo) y regular sus volúmenes, sus repeticiones y sus efectos técnicos. Este fenómeno sigue sucediendo en las próximas escenas de la película, en referencia, por ejemplo, a la nueva obsesión de Pilar: la Historia del Arte.

Antonio ayuda a su hermano en una obra de construcción y es posible percatarse de que la recogida del sonido ha sido múltiple y variable, dado que algunos de los actores en dicha escena se escuchan de forma individual y otros, colectiva.

Este es el reflejo de las posibilidades de grabación del sonido de una escena, que dependen de la localización y de las propias circunstancias del momento en el que se rueda.

También es posible resaltar un recurso artístico como el siguiente, cuando la voz de una mujer introduce la secuencia en el que ella sale en plano, así como el instante en el que se escuchan las voces de los hermanos de Antonio mientras es él quien rellena el cuadro. En la escena posterior donde viaja con su propia familia en el coche, su enfado es acompañado de música que genera tensión, cumpliendo una vez más su función expresiva. Asimismo, resuenan los automóviles que se trasladan por la carretera, lo que demuestra el cuidado del equipo de sonido por el máximo de los detalles. Lo mismo sucede en las sucesivas escenas.

Sobresale la sensación de amplificación acústica que es posible reconocer cuando Pilar explica un cuadro a los asistentes del museo en el que ha sido empleada. Cuanto más se acerca Antonio a ella, más la escucha el espectador también. Otro efecto notable es el del móvil de Antonio en su trabajo al marcar un número. De carácter más artístico que técnico, en contraposición a las otras dos cuestiones, destaca la tormenta que surge cuando Antonio acude a su terapeuta de emergencia: contextualiza al público, le ubica en su situación emocional y le dirige hacia la siguiente con una música más conciliadora cuando está a punto de llorar.

De las escenas posteriores es resaltable la escucha de un ruido blanco, que crea ambiente, pero es muy vacío. Es perceptible cuando Antonio se deshace de su libreta de terapia tirándola al agua y en el cementerio. Continuando hacia el momento de suma tensión en la pareja, se hace necesario reseñar el ruido con el que se emite el grito de “¡Hazlo!” de Antonio hacia Pilar. La respiración de Pilar en estos instantes es brutalmente reconocible.

Durante la escena de humillación de Pilar, los sonidos de la mujer parecen haber sido grabados con una pértiga, de modo individual. Poco después en la comisaría de Policía, donde el ambiente de urgencia y oficina está bastante definido, los sonidos que reproducen Pilar y el agente que le atiende se perciben

alejados de los micrófonos. Por otra parte, en el acto de intento de suicidio de Antonio que sucede más tarde, sus gritos no son absolutamente nítidos y la voz de Pilar contiene ruido.

En el hospital, hay gente murmurando, movimientos y pasos asociados y adecuados a la situación. Sin embargo, en la habitación de la casa donde se encuentran el marido de Ana y su sobrino hay paz, que se transmite por el sonido del reloj y el silencio de la sala. Finalmente, Pilar recoge sus enseres en su domicilio siendo acompañada por varias amigas, y entre ella y Antonio hay un silencio dramático muy potente. La puerta se cierra al mismo tiempo que se ve a Antonio en cuadro. Acompañado por sonidos de la calle y de niños jugando, Antonio mira por una ventana a las tres mujeres recién salidas de su vivienda. Se oyen lejos; sus puertas de la terraza están cerradas, como las de Pilar a volver de nuevo. Empieza a sonar música calmada y, al fin, el sufrimiento de Pilar se acaba.

Termina así un filme de gran tensión dramática en la que cada detalle desprende un cuidado minucioso, una intención de creación sonora impecable, pese a los fallos de ruido y nitidez que recuerdan la época en la que fue rodado. Por estas razones, la tabla de análisis queda valorada de la siguiente manera:

Criterio	Evaluación		
Sincronización general	Sí / No.		4 de 5
Adecuación de las mezclas	Sí / No.		5 de 5
Verosimilitud general	Sí / No.		4 de 5
Nitidez general	Sí / No.		3 de 5
Diálogos y voces	<u>Duraciones</u> 4 de 5	<u>Volúmenes</u> Existencia de gritos y golpes, así como susurros.	<u>Repeticiones</u> 1. Pilar 2. Antonio 3. Ana
Ambientes	<u>Verosimilitud</u> 5 de 5	<u>Tipo de adecuación</u> Contextual	
Ruidos	Sí / No.		
Música	<u>Frecuencia</u> 3 de 5	<u>Volúmenes</u> Dependiente del contexto, adecuado a la mezcla	<u>Características destacables</u> 1. Notable aplicación de su

			naturaleza expresiva.
Motivaciones técnicas	Detalladas previamente		
Motivaciones artísticas	Detalladas previamente		

Tabla 2. Análisis de *Te doy mis ojos*

4.2 *Maixabel*

En este caso, será tomado de referencia el contenido explicado sobre el largometraje anterior con el fin de evitar reiteraciones innecesarias. Esta vez, lo primero que se escucha son las sintonías de la agencia de ventas Film Factory Entertainment, seguidas por la del sello de “Es Cine Español”. Comienza, justo después, una leve música generada por instrumentos de cuerda y tono grave.

La primera escena se introduce a través de las voces de los protagonistas de esta, lo que refleja uno de los usos ya conocidos de Bollaín: adelantar una imagen por medio de su sonido, aunque no salga en cuadro. Suena una música grave y tenebrosa al mismo tiempo que se escucha el diálogo y el bullicio de la gente, que forma parte de un ambiente creado por los sonidos del restaurante en el que se encuentran.

Empiezan a apreciarse recursos de sonido rigurosos como la apertura de un móvil de tapa o sus teclas al ser tocadas. La música toma fuerza cuando aparecen los rótulos del título del filme. Los terroristas se preparan para acudir al restaurante y asesinar a una de las figuras políticas presentes, para lo que cogen un coche, lo ponen en marcha uniando varios cables y sellan sus huellas dactilares. Todos estos sonidos son reconocibles, junto a la respiración agitada entre el campestre silencio del asesino que se queda en el coche, nervioso.

La música avanza en lo que parece el mismo tono durante varios segundos, pero cambia su altura cuando los etarras llegan al lugar. La conversación que sucede entre el político y su acompañante está a un volumen mayor que el resto de las voces, pese a estar situados físicamente lejos de la cámara que los capta. Cargan la pistola y se produce el primer tiro, tras el que cae la cabeza del líder; el segundo se reproduce mientras el espectador ve al terrorista que conduce el coche.

Antes de cumplirse los dos minutos de película, el equipo de sonido ya ha demostrado su precisión, diversidad y compromiso gracias a la pluralidad de elementos sonoros que han utilizado, la adecuación de las mezclas, la regulación de los volúmenes y el uso expresivo de la música, además de lo que marcará la diferencia con *Te doy mis ojos*: la nitidez con la que consiguen que quede su trabajo.

Los terroristas están a la fuga y conversan entre ellos mientras que la música genera bastante tensión. El cambio de escena lo define el personaje de Maixabel, que se seca el pelo a la vez que recibe una llamada que no contesta y que no cesa, lo que la preocupa. El teléfono está lejos de ella, pero es lo que resuena en su plano. Cae esa llamada, hay un silencio y vuelve a escucharse el aparato. La música toma preponderancia por las expresiones de la mujer, posiblemente derivadas de los pensamientos que surgen en ella al pensar en los motivos de la llamada.

En una sola secuencia, el equipo de sonido usa menos de cinco elementos para expresar la urgencia de aviso, por un lado, y el estado anímico de Maixabel, por otro. Usa la música, el teléfono, el silencio y el movimiento del secador para contar en sonidos lo que la imagen apoya con la gesticulación de la protagonista. Lo mismo sucede en la siguiente escena, en la que todo se dirige hacia cómo recibe María, la hija de la pareja, la noticia del asesinato de su padre; finalmente, no hacen falta palabras exactas ni mostrarle ninguna fotografía para hacerle entender lo sucedido.

La situación se desarrolla a partir de la conformación del ambiente del lugar en el que se encuentra la chica, un camping: los diálogos contienen eco para que el espectador pueda acercarse a cómo son las conversaciones en un entorno tan amplio. Los recursos de sonido parten de objetos asociados a una acampada, como un saco de dormir y una liña donde lo coloca; y la naturaleza se reconoce a través de varios otros elementos, como el cantar de los pájaros.

Dos amigas de María cogen rumbo a una zona urbana cerca de ellas y el sonido del motor de su motocicleta sirve de transición para conectar con el motor del coche de los asesinos a la fuga, cabe resaltar. El coche se detiene frente a la

policía y se escucha un sonido vibrante que recuerda al motor, lo que añade tensión. Destaca la respiración excitada de uno de los hombres, para incrementar el nerviosismo. La radio suena de la manera más propia de ella, como si lo que reprodujese fuese un sonido anticuado, con ruido. Uno de los terroristas grita, pero el resto de las voces está equilibrado en volúmenes.

Un aspecto reseñable hasta este instante es la exacerbada y densa combinación entre distintos escenarios. Lo que en *Te doy mis ojos* se representaba de forma lineal, dando el tiempo considerado para cada escena a cada una de ellas, en esta película se cuenta desde muchos más vértices. La trama influye en esto, pues existe un mayor número de personajes y subtramas; sin embargo, el orden y la cohesión entre todos los elementos refleja un trabajo avanzado de precisión para el que las tecnologías han contribuido.

Los sonidos de la radio y del coche de los terroristas continúan, hasta que este último se desvanece por la dirección en la que se desvían. Por tanto, el uso del sonido es verosímil, orgánico. La siguiente escena consta del ambiente de un bar, en el que la televisión es preponderante porque da la noticia del asesinato. Entonces, se produce un silencio entre el camarero del lugar y las amigas de María, que son las que a allí han llegado. El silencio es la consecuencia de la tragedia.

Después, el sonido sigue acompañando las acciones como ellas suceden. Maixabel llega al hospital y se escuchan sus pasos, en medio de una música que sugiere tensión. Se perciben las puertas del lugar, el murmullo de la gente y algunos diálogos, nítidamente. La música acompaña las emociones de Maixabel; la cámara está lejos de las personas del cuadro (entre las que está la mujer), pero se escucha todo con máxima claridad, incluso, un bombillo con poca energía.

En la siguiente secuencia, las amigas de María chapotean en el agua y es totalmente perceptible. Su tía llega a darle la noticia y su grito se produce en medio del eco. Las amigas pasan a escucharse de fondo. Los sollozos de la tía se suman al llanto de su sobrina. Ellas se dejan sentir y no hay absolutamente ningún otro sonido, más que los de la propia naturaleza.

La película sigue con una escena en la que los asesinos preparan una bomba, que provoca susto en el espectador. Cada paso de la tarea es identificable. Las voces se aprecian de manera equilibrada después del grito de “¡Está hecho!”. Los hombres se adentran en el bosque y las voces se escuchan menos, ya que la cámara se aleja de ellos.

Posteriormente, mientras muchos conocidos velan a Juan María Jauregui, la música sobresale frente a cualquier otro elemento, en especial las voces. Más tarde, las novedades de un informativo se reproducen con el efecto propio de la televisión, que hace notable que el sonido sale por un altavoz. Esto sucede cada vez que el aparato suena.

Los asesinos son llevados a juicio y surge así uno de los puntos más interesantes en el aspecto sonoro de la película. Los gritos de quienes son juzgados impactan en el espectador. Es perceptible una fuerte diferencia entre las voces de los acusados, que están dentro de un cubículo transparente, y el resto de las personas que espera sentado en la sala, aparte de los profesionales de la justicia. El micrófono del tribunal emite sonidos con tanta nitidez que es reconocible la amplificación de su volumen. Se identifica el recurso sonoro de los flases de las cámaras de la prensa.

A partir de este momento, la cárcel es un lugar frecuente para los personajes. Pasos, murmullos, celdas, puertas, timbres, altavoces... son algunos de los recursos que marcan esta nueva circunstancia. El silencio y el eco son también parte de ello. Por otro lado, siguen produciéndose instantes interesantes con respecto a la grabación del sonido. Una conversación por teléfono intercala la escucha en vivo de las voces con el efecto de sonido del dispositivo, lo que expresa una vez más la coordinación y la precisión del diseño de sonido. A ello se agrega, de fondo, el alboroto de un bebé que resulta bastante realista.

Ibon, el terrorista que cobra más relevancia durante el filme, disfruta de varios permisos para salir de la prisión en camión, cuyos sonidos también están muy presentes. De nuevo en la cárcel, los elementos ya mencionados como el eco y los murmullos se ponen a disposición de contar lo que ocurre en el patio, donde hablan los encarcelados sobre seguir o no siéndole fiel a la banda terrorista.

Más adelante, el sonido de la televisión reproduciéndose se combina con el vídeo en sí mismo como si fuera escuchado sin la transmisión del aparato. Maixabel expone un discurso en el medio de comunicación y este se usa como transición a la siguiente escena, donde está Luis Tosar llegando a la casa de su madre. En este entonces, el silencio de la calle, los ladridos de los perros y los sonidos de la carretera muestran la expectación por su arribo y la propia personalidad del pueblo, que es oscuro, frío y está poco habitado.

En la escalera de la vivienda se percibe eco y, dentro, silencio absoluto. El reloj y el microondas lo refuerzan. Ibon entra en su habitación y ver rastros de su pasado le enfada; esto es acompañado de una música perturbadora que continúa en la secuencia posterior. En ella, se escucha el coche y una voz entrecortada al teléfono. Se trata de Maixabel, que recibe la llamada de su hija advirtiéndola de llevar guardas consigo para evitar que la agredan. La llamada tiene el peso dramático de la escena.

Las personas encarceladas reciben la atención terapéutica de una psicóloga, que propone encuentros con las víctimas porque así lo desea alguno de ellos. Luis Carrasco es el primero en ofrecerse voluntario, para lo que ella le prepara. En la escena en la que sucede esto en concreto, ella llega a la prisión y es posible apreciar cierta amplificación del volumen, sin llegar al eco, ya que éste cobra protagonismo a medida que se desarrolla la conversación. Se nota en los puntos en los que alguno alza la voz. El ambiente de la cárcel también está presente, con los murmullos y altavoces correspondientes. Los sonidos que hace el bolso que lleva ella se pueden reconocer.

A continuación, son identificables las gaviotas, los perros y el mar que componen el plano de Maixabel con una de sus amigas al dar un paseo y reflexionar sobre los encuentros y su estado emocional. La siguiente escena se presenta por una canción. Destaca el recurso de sonido de un perro oliendo la tierra. La música va reforzando su propia presencia hasta que se para que se perciba un murmullo lejano, lejos de María, que está frente a la tumba de su padre en silencio. Poco a poco, las voces van aumentando su intensidad.

Justo después, cabe resaltar la voz de Maixabel en un restaurante, ya que existe una importante diferencia entre cuando se percibe lejos y cuando se percibe cerca. Más tarde, Maixabel camina hacia la escena del crimen y la música la reproduce junto a ella. Se escuchan los vasos, los pasos y la madera crujiendo por ellos; el ambiente del restaurante, con la calle de fondo y la gente comiendo, se coloca perfectamente.

En la secuencia posterior, el plano enmarca la prisión desde la calle, pero los sonidos que recibe el espectador son los golpes y gritos que se provocan dentro. Hay, así, un empleo artístico de la verosimilitud; aunque esta sea la realidad, la fuente del sonido se establece como un todo (la cárcel) en vez de un conjunto de fuentes individuales (los sujetos que generan dichos sonidos). El diálogo que tiene lugar tras ello se escucha de manera totalmente nítida; transcurren varios planos, algunos más cortos y otros más cerrados, que varían la intensidad de recepción del sonido. Surge la impresión de que en la mezcla de sonido se sitúan varias pistas de voces, generadas por múltiples micrófonos distintos.

Los sonidos de la cocina introducen la siguiente escena, donde el silencio de los individuos es el pilar fundamental del drama. Esta dinámica persiste en la secuencia posterior, en la que la música y el silencio guían la tensión. Más adelante, Ibon y su madre conforman el plano y el mutismo es tal que el sonido de la lámpara es perceptible. El asesino vuelve a la cárcel en su habitación sigue habiendo silencio, a pesar de los sonidos del exterior. En esta ocasión, es su reflexión lo que sobresale.

El cambio a la siguiente secuencia lo marca un cambio radical entre el bullicio de la cárcel y la serenidad absoluta del hogar de Maixabel. Ella está recordando. El teléfono que sonó aquel fatídico día suena de forma diluida en su cabeza, al principio y al final de cada timbre. La acompaña un violín. Mientras viaja en coche, recuerda la voz que le dio la noticia, lo que es un uso fantástico de voz en *off*. Esta también se escucha *diluida*. La música empieza a escucharse con mayor potencia y variedad instrumental. La carretera se aprecia de fondo.

Luego, rememora la noticia de la muerte de su marido en el hospital. Todos los elementos resultan estar perfectamente combinados, y se genera una sensación

de estrés porque ella aguarda en silencio, pero muchas otras cosas están resonando. Maixabel llega a la prisión para tener su primer encuentro con uno de los terroristas y sus primeras palabras son “¿Está dentro?”. Los saludos de manos con el personal de la cárcel y los tacones de la protagonista se aprecian. En la mesa donde hablarán aparecen los recuerdos de los golpes y gritos que dieron los encarcelados en el juzgado. Estos sonidos fuertes se paralizan con un ruido estruendoso de una puerta de la prisión. Se oyen pasos, se genera tensión.

Carrasco y Maixabel se miran y se establece un silencio entre ellos. Es la terapeuta quien da pie a la conversación. Como ambiente, destacan los sonidos de las sillas al cruirse y gotas que parecen caer en el techo. Maixabel se mueve y se escucha cómo golpea la mesa ligeramente. La respiración de Luis, nerviosa, también cobra importancia en la conversación, a la que se une la de Maixabel. La mediadora subraya su silencio comunicándose de manera no verbal, ya que procura que sean ellos quienes aporten las palabras. La cámara se aleja y las voces se escuchan igual que cuando está cerca.

Maixabel vuelve a casa en coche y la lluvia cae sobre su vehículo, produciendo un sonido nítido y alto, pero que no asusta ni está a un volumen mayor para causar impacto. Se limita a acompañar la tristeza de Maixabel. Sus sollozos y los limpiaparabrisas son los recursos de sonido de la escena por excelencia. María afronta la situación de manera diferente. Sale de fiesta con sus amigas y la música del bar al que acuden es alta. No obstante, mantienen una conversación que se escucha muy claramente. Su madre la llama, por lo que su teléfono suena, pero no contesta. Les explica a sus amigas que su madre ha tenido el encuentro y el silencio se apodera de sus voces.

La siguiente escena marca un contraste a través de los sonidos de la vida rural. Se escuchan pájaros y campanas. Maixabel y María hablan entre sí y los sonidos más cercanos a ellas son los de una taza, unos tacones, el bebé de María y sus prendas de ropa al moverse. La hija en un instante grita que su madre no deje de tener a sus escoltas. Posteriormente, suena una música triste y, aunque sea reconocible que María llora, no se escucha su llanto.

A partir de la misma música, sucede la escena siguiente en la que destaca el sonido de la maquinaria para fabricar pan, que acaba por silenciar la melodía. Por tanto, un sonido calla a otro, como ya ha sucedido en otras ocasiones. Ibon y Luis se encargan de esta tarea y mantienen una conversación muy breve que muestra el cambio de actitud de Ibon hacia los encuentros con las víctimas.

La siguiente secuencia es muy valiosa porque Ibon reconstruye muchos de sus asesinatos y el espectador los descubre por los sonidos que se emiten, como de los disparos, las bombas, los cristales quebrándose o las alarmas alertando. Mientras conduce, Ibon (y el público) oye los estruendos que causaba en los atentados. Estos sonidos se combinan con el ambiente real del contexto del hombre en dicho momento, a los que acompaña una música de piano triste.

El volumen de los tiros y algunos gritos disminuye y la música para. Ibon se paraliza con su coche un momento y se hace el silencio. Vuelve, en esta escena, a escucharse un sonido grave que deriva en una melodía y en la siguiente secuencia. En adelante, los recursos de sonido evidencian de nuevo el rigor del diseño sonoro (respiración, pisadas, llaves, puertas). Ibon confiesa un secreto y el silencio regresa, capaz de apreciarse por el solitario *tic tac* del reloj.

Poco después, resalta un instante en el que Ibon golpea cosas por su rabia y la sensación de escucha es similar a la que se obtiene al usar auriculares: nítida, aislada, especialmente potente. De este modo, el equipo de sonido consigue crear un efecto todavía más cercano a la autenticidad, transmitir el sentimiento del personaje y la realidad de sus acciones.

Los recursos de sonido adecuadamente seleccionados, colocados y percibidos marcan el curso de las secuencias siguientes. Es posible subrayar la música triste que suena cuando la cámara abre su campo en uno de los planos. La melodía se extiende durante varias acciones. Se acerca el final de la película y aparece un rótulo que indica la fecha del 20 de octubre del 2011.

A partir de este punto, es crucial el audio de ETA anunciando su cese de actividad armada, bajo el efecto sonoro de la televisión. Una música se reproduce, además del audio, y suceden varias imágenes que contienen sus

propios ambientes, como el que sobresale por el viento contra los pósteres pegados en la calle de aquel entonces.

La familia de Maixabel recibe y celebra la noticia, como otras autoridades importantes. Se oyen las palabras de José Luis Rodríguez Zapatero por televisión, con eco cuando la cámara enfoca los pasillos de la cárcel. De esta forma, los operadores de sonido nos muestran cómo se percibió la noticia en diferentes circunstancias.

También es posible apreciar una música que permanece hasta que aparece Ibon en el plano. El periódico, el silencio, la respiración profunda del personaje... son claves para entender su ánimo, pese a que él se encuentre lejos de la cámara. Se refuerza de esta manera el trabajo de montaje en el cine, que coloca sus elementos *donde quiere* y transmite *lo que quiere* con la información que recoge.

Más adelante, Maixabel da un discurso; es el jolgorio de la celebración lo que introduce la escena. Hay silencio cuando Maixabel habla, y después. Los asistentes a la ceremonia que celebran ella, otras víctimas y figuras públicas, junto con Ibon, cantan el himno socialista vasco y sus voces se reconocen desde distintos lugares del mismo espacio, a veces más cerca y otras con eco. Esto refleja el delicado trabajo de recoger el sonido desde sitios complejos con una gran cantidad de micrófonos. Por último, la canción sirve de transición para los créditos finales.

Termina, así, un largometraje marcado por su nitidez, su variado uso de los elementos sonoros y el brillante diseño sonoro de Juan Ferro, lo que es confirmado por los créditos. La aplicación de la tabla de análisis queda definida de la siguiente manera:

Criterio	Evaluación		
Sincronización general	Sí / No.		5 de 5
Adecuación de las mezclas	Sí / No.		5 de 5
Verosimilitud general	Sí / No.		5 de 5
Nitidez general	Sí / No.		5 de 5
Diálogos y voces	<u>Duraciones</u> 4 de 5	<u>Volúmenes</u> Algunos gritos en	<u>Repeticiones</u> 1. Maixabel

		contraposición a susurros.	2. Ibon 3. Luis 4. Ana
Ambientes	<u>Verosimilitud</u> 5 de 5	<u>Tipo de adecuación</u> Contextual y artística.	
Ruidos	<u>Sí / No.</u>		
Música	<u>Frecuencia</u> 3 de 5	<u>Volúmenes</u> Dependiente de la necesidad dramática, alto en celebraciones o fiestas.	<u>Características destacables</u> 1. Pleno uso de sus posibilidades artísticas.
Motivaciones técnicas	Detalladas previamente.		
Motivaciones artísticas	Detalladas previamente.		

Tabla 3. Análisis de Maixabel

5. CONCLUSIONES

5.1 Una evolución determinada por los avances tecnológicos

5.1.1 Los recursos de sonido

Bollaín tiene sus propias reglas. A lo largo de su carrera, ha encontrado las vías por las que hacer de lo técnico algo artístico. Su estrategia por excelencia es la de convertir algo lejano en algo cercano a través del sonido, tanto como que la fuente no esté en cuadro mientras el sujeto sí lo está (o viceversa).

En las películas de Bollaín los recursos de sonido son muy variados y persistentes, se colocan de manera consciente e inteligente, lo que produce la sensación de que no falta detalle. Ellos, por sí solos, generan la tensión que muchas veces la trama necesita. Asimismo, algunos sirven de transición para próximas acciones dramáticas.

Por otro lado, el silencio ostenta un papel fundamental en muchos instantes, aislando unas acciones de otras o transmitiendo la frialdad que le caracteriza. Los ambientes están creados minuciosamente para cada contexto y el contraste entre ellos (el de prisión en contraposición con el rural, por ejemplo) es un efecto

artístico de la directora. Además, la verosimilitud y la sincronización están logradas en una enorme parte del drama.

Hay, incluso, un uso artístico de la verosimilitud en alguna ocasión, como el que se produce cuando la realidad del interior de la prisión en *Maixabel* se transmite al espectador a través de una fuente de sonido que se establece como un todo, la propia cárcel que aparece en la imagen, en vez de un conjunto de fuentes individuales que son los sujetos que generan dichos sonidos.

Por tanto, los equipos de sonido con los que ha trabajado Bollaín no solo plasman la realidad, sino que también emplean efectos o recursos técnicos y artísticos en sus obras. Los efectos de sonido, como el del teléfono, no son muy abundantes, pero están colocados en los momentos en los que son necesarios porque cumplen funciones técnicas importantes.

5.1.2 La música para Bollaín

La naturaleza expresiva de la música es explotada al máximo en los dos filmes. Muchos personajes gozan de diversas melodías para acompañar sus emociones, sobre todo las de tristeza o ira, nerviosismo. La música es también utilizada para hacer las transiciones entre las escenas, con puntos de arranque en unas para continuar o finalizar en las siguientes. Asimismo, es única en cada obra, aferrándose al estilo que cada una de ellas evoca.

5.1.3 El diseño sonoro: la gran creación

En momentos específicos, las necesidades o circunstancias técnicas de la grabación se traducen en una sensación de escucha determinada. Es por ello por lo que el espectador recibe ciertos sonidos de forma distinta a la que espera o desde múltiples canales. Sin embargo, en general los ruidos o fallos son muy poco frecuentes, esporádicos, llegando a no haber ni uno perceptible en *Maixabel*.

De hecho, cada fuente de sonido tiene su importancia y la jerarquía resulta estar adecuadamente establecida, pues no todas se escuchan con la misma intensidad. La sensación de cada sonido es diferente, bien esté lejos, cerca, o

sea un murmullo, un grito... correspondiendo con las necesidades dramáticas del momento. De esta manera, es posible afirmar que el diseño sonoro ha sido elaborado en todo caso en favor de la trama.

Teniendo en consideración los aspectos anteriormente mencionados, se pone de manifiesto lo que supone el trabajo del diseño de sonido: escoger los elementos correspondientes a las acciones, crear coherencia entre ellos y entre los mensajes que transmiten (que tendrán un efecto en el imaginario colectivo), y regular sus volúmenes, sus repeticiones y sus efectos técnicos, haciendo posible también los artísticos.

5.1.4 *El desenlace: ¿cuál es la evolución?*

La mayor diferencia entre las dos películas es que en *Te doy mis ojos* hay más fallos de recogida del sonido, más ruido, menos nitidez, menos detalles pulidos en el sentido técnico. El sonido no llega a ser un todo, puesto que las distinciones de grabación entre varias fuentes dificultan la creación de una esfera sonora totalmente opaca e inquebrantable que separe el *universo narrativo del universo físico*.

En *Maixabel*, por el contrario, la combinación de sonidos y mezclas es mucho más grande, notable, compleja. Hay mayor juego con el tiempo dramático. Se establece, incluso, una dimensión real frente a una dimensión pasada, paralela, mientras se reconstruyen recuerdos.

La digitalización de las tecnologías más modernas le permitió a su equipo de sonido ser más eficaz, tener más fluidez con los programas de diseño de sonido y ampliar las finalidades artísticas, así como producir una nitidez absoluta que marca el punto definitivo de contraste con respecto la otra obra, de hace ya más de veinte años.

5.2 **El avance en sociedad: las mujeres cineastas como modelos a seguir**

“I’m so sick of running as fast as I can, wondering if I’d get there quicker if I was a man” (*The man*, Taylor Swift, 2019). Estos versos de la canción *The man* (*El hombre*, en inglés) de la cantante y compositora estadounidense Taylor Swift

ejemplifican el sentimiento de insuficiencia que las mujeres pueden llegar a experimentar a lo largo de sus carreras profesionales. En español, se traducirían a: “Estoy hartísima de correr tan rápido como puedo, preguntándome si alcanzaría el éxito más rápido si fuera un hombre”.

La música es una de las infinitas vías por las que las mujeres expresan el malestar derivado de dicha sensación de inferioridad, o de injusticia. El teatro es una más; la obra *Mulier* (Joan Santacreu, 2016), estrenada por la compañía de artes escénicas Maduixa, repasaba la historia occidental desde el punto de vista de las mujeres a través de la danza sobre zancos de cinco bailarinas. ¿Por qué su actuación no podía ser con zapatos corrientes? Quizás, porque los zancos servían para representar que los pasos que las mujeres dan para conseguir sus objetivos deben ser gigantescos, incómodos y temblorosos.

Por otra parte, resulta imposible negar el amplísimo número de historias femeninas que han sido contadas por hombres en el cine. ¿Qué habría sido *de La vida de Adèle* (*La Vie d'Adèle*, Abdellatif Kechiche, 2013) si hubiese sido escrita, dirigida y producida por una mujer, sáfica además? El privilegio masculino cada vez está más limitado en la teoría, pero en la práctica sigue extendido.

Esta circunstancia se refleja en datos como los indicados en la introducción de este trabajo. Los espacios ocupados por mujeres en el ámbito cinematográfico podrían ser mucho más abundantes; afortunadamente, existe un progreso hacia ello. Eva Valiño, Alazne Ameztoy, Candela Palencia e Iciar Bollain son la evidencia de que el trabajo de las mujeres cineastas cada vez es más frecuente; además, en el terreno sonoro, por lo que el número de referentes femeninos está creciendo.

Y no se trata de referentes mediocres, sino de grandes figuras. Su compromiso con el oficio, la aplicación de sus conocimientos y cada una de las decisiones tomadas en sus elaboraciones han posibilitado que los resultados de este trabajo determinen sus obras como piezas de alta calidad sonora. Desde la grabación del sonido y la selección de los materiales hasta la formación del diseño sonoro

final, han llevado a cabo una labor verdaderamente ardua y delicada reconocida en múltiples ocasiones.

Por tanto, las funciones que han llevado a cabo en sus respectivos equipos de sonido han tenido un peso y una relevancia cruciales para el desarrollo de un buen trabajo, lo que demuestra sus fuertes habilidades. En consecuencia, los premios a los que han sido nominadas o de los que han sido ganadoras han sido más que merecidos. Sin embargo, la distinción por la que más podrían ser aplaudidas es la de afrontar las barreras sociales que se antepusieron a sus metas; sin duda, una tarea extra.

Este trabajo espera ser una prueba constatable de que existen mujeres haciendo y aportando muchísimo al cine, concretamente al español, como también espera transmitir el mensaje a las futuras cineastas de que no solo es posible dedicarse al cine, sino ser exitosas en él.

6. BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Carrasco, Pilar, *Manual del espectador inteligente*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1996.

Alea Poveda, D.M. (2019). *Relación entre técnica vocal, estilo y clasificación de las voces adultas*. [Trabajo de Grado]. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

Amyes, Tim, *Técnicas de postproducción de audio en vídeo y film*, Madrid, Radio Televisión Española, 1992.

Art Toolkit | Banda sonora: música, sonido, ambiente, voz. (s. f.). <https://art-toolkit.recursos.uoc.edu/es/banda-sonora-musica-sonido-ambiente-voz/>

Botella-Quirant, M.T., Esteve-Faubel, J.M., Espinosa, J.A., Molina, M.A., “Módulo 1. El sonido y sus cualidades”. Apuntes para la asignatura de Lenguaje Musical, *Universidad de Alicante*, 2008.

Castellani, Jean-Pierre, “Icía Bollaín, la crisálida del cine español”, *Hispanística*, XX, nº14, 1996, pp. 163-182.

Chion, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido (L'audio-vision)*, Barcelona, Editorial Paidós, 1998.

CIMA. (2024, 10 mayo). *INFORME CIMA 2022/ Las mujeres representan un 37% del total de profesionales en el largometraje*. CIMA.

<https://cimamujerescineastas.es/informe-cima-2022-las-mujeres-representan-un-37-del-total-de-profesionales-en-el-largometraje/>

CIMA. (2024, 5 julio). *nosotras - CIMA*.

<https://cimamujerescineastas.es/nosotras/>

Cuadrado Méndez, Francisco José, “Los procesos de auricularización en el cine”, *Revista Comunicación*, nº11, 2013, pp. 24-39.

Datos.bne.es. (s. f.). *datos.bne.es*. <https://datos.bne.es/edicion/a6558452.html>

Drove, Antonio, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk*, Sevilla, Athenaica Ediciones, 2019.

Escuela Internacional de Cine y Televisión. “Premio a la sonidista eictviana Eva Valiño por su Trayectoria Profesional”. (2020, 6 noviembre). Escuela Internacional de Cine y Televisión. <https://www.eictv.org/noticias/premio-a-la-sonidista-eictviana-eva-valino-por-su-trayectoria-profesional/>

Eva Valiño. (2018, 13 septiembre). UAB - MÁSTER EN TEORÍA y PRÁCTICA DEL DOCUMENTAL CREATIVO. <https://uab-documentalcreativo.es/profesorado/eva-valino/>

Fernández-Santos, E. (2004, 1 febrero). “«Te doy mis ojos» triunfa en los Goya”. *El País*.

https://elpais.com/diario/2004/02/01/cultura/1075590007_850215.html?event_loq=go

Film In. (2023, 25 agosto). Iciar Bollaín: “El cine político y social, o simplemente el que contiene ideas o habla de lo que nos ocurre, está en declive. Film In Granada. <https://filmgranada.com/iciar-bollain-el-cine-politico-y-social-o->

[simplemente-el-que-contiene-ideas-o-habla-de-lo-que-nos-ocurre-esta-en-declive/](#)

FilmAffinity. (s.f.). *Maixabel*. FilmAffinity.

<https://www.filmaffinity.com/es/film375190.html>

FilmAffinity. (s.f.). *Te doy mis ojos*. FilmAffinity.

<https://www.filmaffinity.com/es/film942734.html>

Frisón Fernández, Carlota, “Cuatro pasos hacia las palabras del silencio en el cine”, *Journal of Sound, Silence, Image and Technology*, nº4, 2021, pp. 65-81.

Galicia, A. (2021, 4 diciembre). “Candela Palencia, una nominación al Goya con Ponte do Porto a la espera”. *Adiante Galicia*.

<https://www.adiantegalicia.es/costa-da-morte/2021/12/04/candela-palencia-una-nominacion-al-goya-con-ponte-do-porto-a-la-espera.html>

Gómez García, Jonathan, “Composición en la Era Digital: La Integración de Inteligencias Artificiales en la Composición para Cine y Medios”, *Universidad de los Andes de Colombia*, Bogotá D.C, 2023.

Gomila, Antoni, “Música y emoción: el problema de la expresión y la perspectiva de segunda persona”, *Biblioteca San Esteban*, 2008, pp. 193-216.

IMDb. (s. f.). Alazne Ameztoy. IMDb.

<https://www.imdb.com/name/nm0024763/?opflInternalRedirectIsNewUser=false&opflInternalRedirectSessionId=139-3274889-7803546&opflInternalRedirectSessionToken=kZI5XFATtORW7in60QQicDwsWok%2FizedU7XPwZSUTa%2Bn6lfQvg6iT0aQdcC4wvBmiJRfUKooyYKLvU%2BBC1ACTLShWSID%2Bmc0%2BJWTtcWNAGB33bJ3bRc3FytNldwUIPL%2BCd%2BAirvpHAZzTxKehNrlzcTHy5yNzVpq0M2b%2FKrVY3Fq5V840UOINJpymo92TNQaHoa14rbdg%2BbZzYIImxDKqz1MVTpuKfXwGBx1RNtr56jVTIA8Sor5bTPeICRHosdMNDVI6Khi1g57OdT9U6gPcfCxsQnLgSSGx3KDGyZ9vp2jtydpLXBq%2FJvpVMNEysiZaVXHyZPFHJp4XojG6hdmTxf3l0vBdkc&opflInternalRedirectUbid=131-4352503-3453108&opflInternalRedirectSourceHost=imdb->

consumersite-c52xl-1-1a-03949c78.us-east-1.amazon.com&showAllCredits=true

IMDb. (s. f.). Candela Palencia. IMDb.

<https://www.imdb.com/name/nm7763521/?language=es-es>

La Vanguardia. (2024, 9 julio). “Iciar Bollaín - Biografía, mejores películas, series, imágenes y noticias”. *La Vanguardia*.

<https://www.lavanguardia.com/peliculas-series/personas/iciar-bollain-16973>

Labarrère, Z. André, *Atlas del cine*, Madrid, Ediciones Akal, 2009.

LinkedIn. (s.f.). Candela Palencia. LinkedIn.

<https://www.linkedin.com/in/candela-palencia-6b862b153/details/education/>

Maixabel, Premios Goya 2024. (s. f.).

<https://www.premiosgoya.com/pelicula/maixabel/>

Mercado Chávez, Carlos David, “El impacto del sonido en el cine”, *Revista Pensamientos*, nº4, 2023, pp. 62-71.

Miyara, Federico, “EL sonido, la música y el ruido”, *Revista Tecnopolitan*, nº de marzo-abril, 2001, s.p.

Monterrubbio, Lourdes, “Tecnología digital y cine español contemporáneo (2000-2010). En busca de la modernidad perdida”, *Revista Comunicación*, 2017, pp. 58-76.

Nieto, José, *Música para la imagen: la influencia secreta*, Madrid, Iberautor Promociones Culturales, 2003.

Real Academia Española. (s.f.). Citación. En el *Diccionario de la Real Academia Española.es*. Recuperado el 9 de julio, 2022, en <https://dle.rae.es/sonido>

Rodríguez Bravo, Ángel, *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1998.

Saitta, Carmelo, “La banda sonora, su unidad de sentido”, *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 2012, pp. 183-201.

Sánchez Noriega, José Luis, *Iciar Bollaín*, Madrid, Cátedra, 2020.

Souriau, Etienne, *El universo fílmico (L'Univers Filmique)*, Paris, Flammarion, 1953.

VV. AA., *Historia general del cine. Volumen I*, Madrid, Cátedra, 1998.

7. ANEXOS

7.1 *Hola, ¿estás sola?*

Criterio	Evaluación		
Sincronización general	Sí / No		4 de 5
Adecuación de las mezclas	Sí / No.		2 de 5
Verosimilitud general	Sí / No.		3 de 5
Nitidez general	Sí / No.		3 de 5
Diálogos y voces	<u>Duraciones</u> 4 de 5, mucho diálogo	<u>Volúmenes</u> Balance general, la de Trini es más fuerte que el resto	<u>Repeticiones</u> 1. Trini 2. Niña 3. Mariló 4. Olaf 5. Pepe
Ambientes	<u>Verosimilitud</u> 5 de 5	<u>Tipo de adecuación</u> Contextual: playa, calle, bar, tren, cosas de la casa	
Ruidos	Apenas, cuando hay sonidos muy estruendosos.		
Música	<u>Frecuencia</u> 2 de 5 Momentos de silencio y del paso del tiempo.	<u>Volúmenes</u> Ligeramente más alta, sobre todo cuando la Niña va a la discoteca.	<u>Características destacables</u> 1. Se utiliza cuando va a comenzar una aventura, principalmente
Motivaciones técnicas	<ol style="list-style-type: none"> 1. Los sonidos de las acciones generales se recogen, pero se pierden otros muchos. 2. Hay momentos en los que no se escuchan las voces con nitidez, parece que el sonido no se recoge por microfoneado individual, sino por la pértiga. En los contraplanos se percibe, o si hay mucho 		

	movimiento en la escena.
Motivaciones artísticas	<ol style="list-style-type: none"> 1. Canción de Olaf acompañando un travelling. 2. Sigue la voz y se ve el trayecto en tren: la voz sale del cuadro.

Tabla 4. Análisis de *Hola, ¿estás sola?*

7.2 Flores de otro mundo

Criterio	Evaluación		
Sincronización general	Sí / No.	5 de 5	
Adecuación de las mezclas	Sí / No.	5 de 5	
Verosimilitud general	Sí / No.	3 de 5	
Nitidez general	Sí / No.	3 de 5	
Diálogos y voces	<u>Duraciones</u> 4 de 5, Mucho diálogo, aunque frases cortas.	<u>Volúmenes</u> Balance adecuado en general, la voz de la protagonista toma fuerza en las discusiones.	<u>Repeticiones</u> 1. Madre 2. Miladi 3. Damián 4. Alfonso 5. Mari Rosi
Ambientes	<u>Verosimilitud</u> 5 de 5	<u>Tipo de adecuación</u> Contextual: calle, bullicio de la gente, cocina, televisión en casa y en bar, motor de vehículos.	
Ruidos	Sí / No. Hay un ruido frecuente y cuando hay niveles de volumen muy altos llega a su máximo, lo que es desagradable.		
Música	<u>Frecuencia</u> 3 de 5	<u>Volúmenes</u> Adecuado, mayor cuando no hay diálogo, súper alto en el momento de la discoteca.	<u>Características destacables</u> 1. Función de transición. 2. Función nostálgica o romántica. 3. Incremento de la tensión. 4. Aporta vivez y

			alegría, al principio.
Motivaciones técnicas	1. Falta de recursos de sonido, dificultad para captarlos.		
Motivaciones artísticas	1. Imagen distinta a la que se crea con lo que se oye, en varias ocasiones. 2. Voz en <i>off</i> de Mari Rosi para contar la historia que ella tiene con Alfonso.		

Tabla 5. Análisis de Flores de otro mundo

7.3 Mataharis

Criterio	Evaluación		
Sincronización general	Sí / No.	5 de 5	
Adecuación de las mezclas	Sí / No.	5 de 5	
Verosimilitud general	Sí / No.	5 de 5	
Nitidez general	Sí / No.	4 de 5	
Diálogos y voces	<u>Duraciones</u> 3 de 5	<u>Volúmenes</u> No hay variaciones significativas. Los personajes no suelen gritar, más bien susurrar o hablar.	<u>Repeticiones</u> 1. Carmen 2. Inés 3. Eva 4. Iñaki 5. Manuel
Ambientes	<u>Verosimilitud</u> 5 de 5	<u>Tipo de adecuación</u> Contextual: oficina, televisión, carretera, bar, fiesta, bullicio.	
Ruidos	Sí / No . Incluso cuando hay viento, todo se escucha bien.		
Música	<u>Frecuencia</u> 2 de 5	<u>Volúmenes</u> Solo demasiado alta cuando hay una fiesta.	<u>Características destacables</u> 1. Desde el principio suena, con los créditos. 2. Función de transición.

			<p>3. Evoca tensión y misterio.</p> <p>4. Suele mezclarse con el sonido ambiente y/o con el silencio de los personajes.</p>
Motivaciones técnicas	<p>1. Los recursos de audio son muy nítidos, todos parecen haberse grabado cerca de cada elemento al que aluden.</p>		
Motivaciones artísticas	<p>1. Efecto de sonido de grabación cuando se usa la cámara oculta.</p> <p>2. Sonido de una habitación, aunque no se esté en ella.</p> <p>3. Pasos que identifican una voz.</p>		

Tabla 6. Análisis de Mataharis

7.4 También la lluvia

Criterio	Evaluación		
Sincronización general	Sí / No.	5 de 5	
Adecuación de las mezclas	Sí / No.	5 de 5	
Verosimilitud general	Sí / No.	5 de 5	
Nitidez general	Sí / No.	5 de 5	
Diálogos y voces	<p><u>Duraciones</u> 5 de 5, añadiendo los parlamentos de los personajes.</p>	<p><u>Volúmenes</u> Adecuados, alto en los momentos del conflicto.</p>	<p><u>Repeticiones</u> 1. Costa 2. Daniel 3. Sebastián</p>
Ambientes	<p><u>Verosimilitud</u> 5 de 5</p>	<p><u>Tipo de adecuación</u> Contextual: selva (grillos, pájaros, el ambiente más constante), construcción, construcción de decorados, manifestación, recepción de hotel, hospital.</p>	

Ruidos	Sí / No.		
Música	<u>Frecuencia</u> 2 de 5	<u>Volúmenes</u> No sobresaliente	<u>Características destacables</u> <ol style="list-style-type: none"> 1. Función de “voz de la conciencia”. 2. Función de transición. 3. Función de aumentar la tensión en momentos crueles. 4. Evoca inspiración en ciertos momentos. 5. Función artística de ralentización de la imagen. 6. Momentos conmovedores.
Motivaciones técnicas	<ol style="list-style-type: none"> 1. En algún que otro momento, se escucha solo una conversación para que sobresalga sobre otra. 		
Motivaciones artísticas	<ol style="list-style-type: none"> 1. Indistinción entre las escenas de la “vida real” dentro de la ficción y las escenas grabadas por la camarógrafa dentro de la película. 2. La imagen muestra al personaje de Daniel mientras se escucha la conversación de Costa con el productor ejecutivo. 3. Recurso de audio del ladrido de un perro como elipsis de la muerte de una señora y como transición para conectar con el momento en el que el director lee dicho suceso en el guion. 4. El sonido de la nana aumenta sobre cualquier otro. 5. Efecto de reverberación cuando se animan para ir a la manifestación. 6. Efecto de eco en la comisaría. 7. Silencios de reflexión o contemplación. 8. Música mientras la imagen se ralentiza para dilatar el tiempo. 		

Tabla 7. Análisis de También la lluvia

7.5 Katmandú, un espejo en el cielo

Criterio	Evaluación		
Sincronización general	Sí / No.	5 de 5	
Adecuación de las mezclas	Sí / No.	5 de 5	
Verosimilitud general	Sí / No.	5 de 5	
Nitidez general	Sí / No.	4 de 5. Simplemente no se percibe tan claro como en otras ocasiones, aunque se escuche adecuadamente en general.	
Diálogos y voces	<u>Duraciones</u> 3 de 5	<u>Volúmenes</u> A veces, la protagonista u otras personas gritan y aumenta el volumen, también cuando hay muchos niños.	<u>Repeticiones</u> 1. Laia 2. Sharmila 3. Tsering
Ambientes	<u>Verosimilitud</u> 4 de 5	<u>Tipo de adecuación</u> Contextual: niños en el colegio, templo, calle (perros, tráfico).	
Ruidos	Sí / No.		
Música	<u>Frecuencia</u> 2 al 5	<u>Volúmenes</u> Alto al entrar en un club de alterne	<u>Características destacables</u> 1. Música tribal y de misterio, en general. 2. Triste en las zonas pobres. 3. Función de transición y elipsis cuando van a la montaña. 4. Boda y celebración.

			<ol style="list-style-type: none"> 5. Feliz a la vuelta al trabajo. 6. Motivacional en el discurso de Laia por cambiar el mundo/ inspiracional al leer la carta de Sharmila. 7. Triste cuando Sharmila va a casa y es rechazada, cuando está escribiendo la carta. 8. Introducción a Barcelona.
Motivaciones técnicas		1. Eco en la clase del colegio religioso.	
Motivaciones artísticas		<ol style="list-style-type: none"> 1. Voz en off para narrar las cartas, a Tsering y la de Sharmila. 2. La respiración profunda que toma protagonismo al principio cuando habla con el monje. 3. Escuchar una conversación lejana como si fuera cercana. 4. Música del anuncio del nuevo colegio que se escucha diferente en el vídeo que en la realidad. 5. Latido de la bebé de Sharmila que se escucha muy alto. 	

Tabla 8. Análisis de *Katmandú, un espejo en el cielo*

7.6 El olivo

Criterio	Evaluación	
Sincronización general	Sí / No.	5 de 5

Adecuación de las mezclas	Sí / No.		5 de 5
Verosimilitud general	Sí / No.		5 de 5
Nitidez general	Sí / No.		4 de 5
Diálogos y voces	<u>Duraciones</u> 4 de 5	<u>Volúmenes</u> A veces es alto, por los gritos	<u>Repeticiones</u> 1. Alma 2. Su tío 3. Rafa
Ambientes	<u>Verosimilitud</u> 4 de 5		<u>Tipo de adecuación</u> Contextual: bar, carretera, gentío, motor del camión, música de fondo, playa, restaurante. Cuando no hay ambiente es porque suena la música (elipsis del recorrido).
Ruidos	Sí / No.		
Música	<u>Frecuencia</u> 4 de 5, porque, aunque no sea lo único que se escucha, se repite constantemente.	<u>Volúmenes</u> Alto en la discoteca, la batucada de la manifestación, cuando la protagonista coge su moto para buscar al abuelo y cuando talan el olivo. El padre de la protagonista siempre susurra.	<u>Características destacables</u>
Motivaciones técnicas	1. Pisadas lejanas que se escuchan cerca.		
Motivaciones artísticas	<ol style="list-style-type: none"> 1. Eco en espacios grandes. 2. Silencios en conversaciones o en los momentos en los que la protagonista se autolesiona. 3. Canción en catalán de fondo mientras se proyectan los recuerdos. 4. Efecto durante las llamadas telefónicas y de Skype, además de los mensajes de WhatsApp. 		

	<p>5. Eco/no eco cuando el tío grita en la casa donde roba la estatua, en las grandes oficinas de la compañía: buena alteración dependiendo del punto de vista.</p> <p>6. Tratamiento del volumen y la música con la noticia de que el abuelo muere.</p>
--	--

Tabla 9. Análisis de El olivo

7.7 Yuli

Criterio	Evaluación		
Sincronización general	Sí / No.		5 de 5
Adecuación de las mezclas	Sí / No.		4 de 5
Verosimilitud general	Sí / No.		4 de 5
Nitidez general	Sí / No.		4 de 5
Diálogos y voces	<u>Duraciones</u> 3 de 5	<u>Volúmenes</u> En ocasiones, hay gritos, pero todos los diálogos están bien equilibrados.	<u>Repeticiones</u> 1. Padre 2. Yuli 3. Profesora
Ambientes	<u>Verosimilitud</u> 3 de 5	<u>Tipo de adecuación</u> Contextual: calle, gente, niños, ambiente rural (gallinas, palomas), playa, clases de baile.	
Ruidos	Sí / No. Eco constante en los diálogos.		
Música	<u>Frecuencia</u> 4 de 5	<u>Volúmenes</u> Ninguna sobresale por encima de otra. En el momento de la lluvia, se va escuchando cada vez más la música.	<u>Características destacables</u> 1. Música clásica la mayoría del tiempo, excepto la fiesta cubana y la batalla de baile de niños. 2. Sirve de transición entre el

			<p>pasado y el presente.</p> <p>3. Protagonismo de la música en las coreografías, a veces total.</p> <p>4. Música de tensión al ser castigado.</p> <p>5. Elipsis.</p> <p>6. Música triste para comparar la vida familiar con la vida en soledad en Londres.</p> <p>7. Paso rápido del tiempo.</p>
Motivaciones técnicas	1. Pisadas lejanas que se escuchan cerca.		
Motivaciones artísticas	<p>1. Los recuerdos resuenan en el presente (reverberación).</p> <p>2. Voz de la profesora para adelantar una conversación entre la escuela y su padre.</p> <p>3. Frases transitorias a los recuerdos (“La soledad no te abandona nunca”).</p> <p>4. Movimientos ralentizados para transmitir la fascinación de Yuli al ver a un chico bailar en la escuela pobre.</p> <p>5. Efecto de sonido del teléfono y la televisión.</p> <p>6. Voz en <i>off</i> de la madre para informarle de que Berta tiene esquizofrenia; cuando Yuli piensa en alto; recordatorio de las visitas en prisión.</p> <p>7. Respiración profunda en el silencio del hospital cuando se lesiona.</p>		

Tabla 10. Análisis de Yuli

7.8 La boda de Rosa

Criterio	Evaluación
----------	------------

Sincronización general	Sí / No.	4 de 5.	
Adecuación de las mezclas	Sí / No.	5 de 5	
Verosimilitud general	Sí / No.	5 de 5	
Nitidez general	Sí / No.	5 de 5	
Diálogos y voces	<u>Duraciones</u> 4 de 5	<u>Volúmenes</u> Equilibrados, pese a algunos gritos.	<u>Repeticiones</u> 1. Rosa 2. Armando 3. Violeta 4. Lidia (hija)
Ambientes	<u>Verosimilitud</u> 5 de 5	<u>Tipo de adecuación:</u> Contextual: playa, gente, gente grabando (cine), restaurante, videojuegos, spa, música de fondo.	
Ruidos	Sí / No.		
Música	<u>Frecuencia</u> 4 de 5	<u>Volúmenes</u> En continuadas ocasiones, aumenta su volumen para quedarse sola, sin diálogos de por medio.	<u>Características destacables</u> 1. Acompaña las faenas. 2. Sensación de música italiana, de aventura romántica. 3. En ocasiones, triste. 4. Toma protagonismo al disminuir las voces. 5. Está cuando suceden cosas que a Rosa le hacen ilusión. 6. También transmite esperanza.
Motivaciones técnicas	<ol style="list-style-type: none"> 1. Suenan frases del diálogo mientras vemos a otras personas o cosas. 2. Regrabación del diálogo en el minuto 54:12 y en la celebración de la boda varias de las voces/risas. 		
Motivaciones artísticas	<ol style="list-style-type: none"> 1. Respiración del principio acompañada de 		

	<p>voces (efecto de eco) y música.</p> <ol style="list-style-type: none">2. Efecto de voz en la traducción de Violeta y en las llamadas.3. Ruido de máquina de coser para conectar con un recuerdo en el que hay eco y música antigua (que introduce el antiguo nombre del taller).4. Efecto de vibración del móvil.
--	--

Tabla 11. Análisis de La boda de Rosa