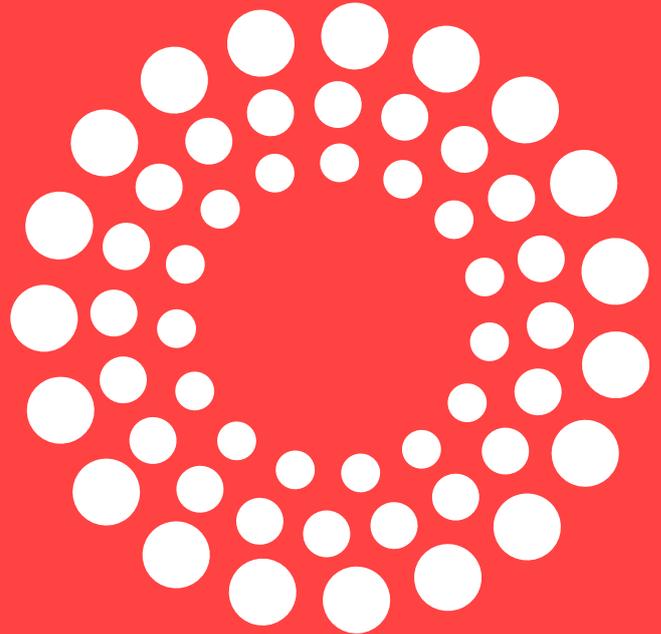


# TRASCÁMARA

Programa educativo  
de la Academia de Cine

## Música y Sonido

GUÍA PEDAGÓGICA



Un programa educativo de:



ACADEMIA  
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:



# ● TRASCÁMARA

Programa educativo  
de la Academia de Cine

## ● Música y ● Sonido

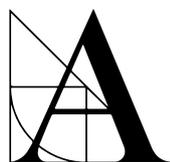
Aunque nació mudo, el cine aprendió a hablar y cantar muy joven. Desde entonces, el espectáculo de la gran pantalla va siempre acompañado de grandes altavoces; las películas ya no se entienden sin música, diálogos y efectos de sonido.

El ser humano se comunica principalmente a través de tres lenguajes: el escrito, el corporal y el verbal. Cuando el cine apareció por primera vez en 1895, manejaba con soltura los dos primeros; la imagen le permitía mostrar textos y gestos con un grado de detalle hasta entonces desconocido. El lenguaje verbal, sin embargo, se le resistió **durante casi tres décadas**. Reconociendo que se trataba de una falta, no una decisión de diseño, el espectáculo cinematográfico se acompañó durante esos años con **rótulos, música en directo y hasta comentaristas** que explicaban lo que aparecía en pantalla. Incluso cuando todo eso no estaba, el cine llegaba acompañado del ruido del proyector. **Las películas nunca han sido un arte silencioso.**

Con el tiempo, la maquinaria se ocultó en una cabina insonorizada y las imágenes empezaron a mostrarse sincronizadas con **múltiples pistas de diseño sonoro, igual de importante para comprender el relato**. Así surgieron nuevas formas de narrar, totalmente vinculadas con el sonido. De repente, el asesino tenía que preocuparse por no hacer ruido para evitar a la policía, los padres podían oír el llanto de su hijo a lo lejos y los enamorados podían decirse que se querían sin depender de un texto o un beso. Más aún, con la llegada del sonido, **el cine empezó a mentir**. A partir de ese momento era posible que la imagen dijese una cosa y el sonido dijese la contraria.

La música se ha integrado con la imagen de forma aún más compleja, porque **no es un recurso expresivo que surja de imitar a la vida**, como si le ocurre al diseño sonoro. Al fin y al cabo, ninguna persona ve su día a día acompañado por una orquesta sinfónica de cien intérpretes. La música aparece en el cine como forma de **traducir las emociones de sus personajes**, para que el espectador pueda escuchar lo que piensan y sienten, para que se sumerja en el ritmo, la textura y la atmósfera de los mundos a los que se le transporta. Al fin y al cabo, el cine es mucho más que 24 imágenes por segundo.

Un programa educativo de:



ACADEMIA  
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:



# ● TRASCÁMARA

Programa educativo  
de la Academia de Cine

Trascámara, el programa educativo de la **Academia de Cine** busca acercar a la juventud el cine como arte colectivo y despertar el interés por los oficios y las artes que intervienen en su creación, así como facilitar a la comunidad educativa un contacto directo con el talento de los **equipos técnicos y artísticos del cine español**.

## Índice de contenidos

Pulsa sobre el título para acceder al capítulo correspondiente

Objetivos pedagógicos de la guía	4
Notas y fotogramas	5
Las claves de la música de cine	7
Visiones de la música de cine	8
Llenar el mundo de vida	9
Las claves del sonido	11
Visiones del sonido	12
<i>El hombre de las mil caras</i>	13
Ficha técnica	14
Una mentira entre dos verdades	15
Entrevistas	23
Propuesta de actividad previa al visionado	32
Propuesta de actividades posteriores	33
Bibliografía y referencias consultadas	38
Créditos	39

# Objetivos pedagógicos de la guía

Esta **guía**, junto con la **proyección** y la **dinamización educativa en sala**, busca ofrecer a profesorado y estudiantes una herramienta para aproximarse a los oficios del cine entendidos como **profesión, creación colectiva y expresión artística**.

## Objetivo 1

Explorar **los oficios de la composición musical para cine y el diseño sonoro** a través de los ejemplos de una obra concreta, las declaraciones de sus creadores y varias actividades específicas.

## Objetivo 2

**Analizar formalmente una película** desde la perspectiva de dos oficios del cine, sin perder de vista el conjunto y el resultado final.

## Objetivo 3

Reflexionar sobre los múltiples factores, tanto técnicos como artísticos, que intervienen en **la toma de decisiones narrativas** de los y las profesionales del cine.

## Objetivo 4

Descubrir cómo la música de cine construye **una narrativa sonora que corre en paralelo a la imagen**, a veces reafirmandola, a veces desafiándola, para conseguir reforzar la energía emocional de la obra.

## Objetivo 5

Indagar en el impacto que tiene el sonido en toda la narración cinematográfica; a pesar de ser **una de las herramientas expresivas más sutiles**, es también una de las más fundamentales.

## Anclaje curricular 1 (CCE1)

Disfrutar, reconocer y analizar con autonomía las especificidades e intencionalidades de las manifestaciones artísticas y culturales más destacadas del patrimonio, distinguiendo los medios y soportes, así como los lenguajes y elementos técnicos que las caracterizan.

## Anclaje curricular 2 (CCE4)

Conocer, seleccionar y utilizar con creatividad diversos medios y soportes, así como técnicas plásticas, visuales, audiovisuales, sonoras o corporales, para la creación de productos artísticos y culturales, tanto de forma individual como colaborativa, identificando oportunidades de desarrollo personal, social y laboral, así como de emprendimiento.

## Anclaje curricular 3 (CCL2)

Comprender, interpretar y valorar con actitud crítica textos orales, escritos, signados o multimodales de los ámbitos personal, social, educativo y profesional para participar en diferentes contextos de manera activa e informada y para construir conocimiento.

Currículo LOMLOE. Relaciones con las competencias clave y las competencias específicas de distintas materias recogidas en el Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria.

# Notas y fotogramas



Algunos días, la vida se siente como una triste melodía de violines y piano. En otros, es un alegre ritmo de percusión y guitarra. La música para cine trata de convertir los estados de ánimo de los personajes, de la película misma, en una partitura que vaya de la mano de la imagen.



La música podría considerarse **una de las mayores mentiras del lenguaje cinematográfico**. ¿De dónde sale esa canción que acompaña al beso de los protagonistas o la percusión que refuerza la tensión en una persecución de coches? En ocasiones, los personajes escuchan la radio, llevan puestos los cascos o tocan algún instrumento (a eso se le llama **música diegética**), pero por lo general la composición que acompaña a las imágenes no proviene del mundo representado en la película sino de una realidad aparte (entonces recibe el nombre de **música extradiegética**). Está ahí únicamente para el público, para aportar **una información que solo los espectadores deben recibir**. Pero, ¿qué información es esa?



La función más común de la música para cine es la de **reafirmar y complementar**. Es, por ejemplo, lo que hace la partitura de Roque Baños para *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000) durante la intensa persecución final en los tejados. La pieza abre con una explosión orquestal que coloca al público en la misma situación de peligro extremo que corre la protagonista: es ahora o nunca, el riesgo y la recompensa no volverán a ser mayores. A continuación, recupera el tema central de la película para acompañar a los personajes mientras recorren esos tejados a toda velocidad. Después, momentos de pánico y vértigo; los violines hablan de miedo a las alturas, la percusión, el viento y el piano construyen la tensión de tener la muerte en los talones. Sin toda esta compleja narrativa musical, la escena no sería lo mismo. **La partitura se alía con la imagen** para llevar al espectador al borde del asiento.



En otros casos, la música de cine puede ser mucho menos “respetuosa” con la imagen, **llevarle la contraria**. Quizá uno de los casos más famosos se encuentra en el final de *Teléfono rojo, volamos hacia Moscú* (Stanley Kubrick, 1964): la explosión de cientos de bombas nucleares va acompañada de una esperanzadora canción llamada *We'll Meet Again* [*Volveremos a encontrarnos*]. La feroz ironía que resulta de esta combinación de imagen y música no solo supone un broche perfecto para esta sátira de la Guerra Fría; su impacto en el público de la época fue tan grande que se puede considerar el antecedente de videojuegos como la saga *Fallout* y la serie homónima.

De arriba a abajo, *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000); *Teléfono rojo, volamos hacia Moscú* (Stanley Kubrick, 1964); y *No* (Pablo Larraín, 2012).

En el cine, la música puede construir atmósferas, asustar, complementar la estética de la película, marcar el ritmo del relato haciendo que las escenas se sientan más largas o más breves... Todo gracias a las infinitas posibilidades que surgen al combinar imagen y sonido.



Por último, la música también puede abrazar una imagen o secuencia de imágenes y **volverla más compleja o más ambigua**. En estos casos, el acompañamiento musical suele aportar una capa extra de información, obligando al espectador a **mirar un mismo momento desde dos puntos de vista diferentes**. Por ejemplo, si se muestra el regreso triunfal de las tropas tras una batalla pero se acompaña con una melodía triste, la escena se convierte en otra cosa: celebración de la victoria, quizá, pero también recordatorio de la tragedia vivida y el alto precio pagado. Eso es precisamente lo que hace *No* (Pablo Larraín, 2012) al usar el *Valse sentimentale* de Tchaikovsky en una de sus últimas escenas: el protagonista de la película es uno de los responsables de la campaña publicitaria que ha favorecido el fin del régimen dictatorial de Augusto Pinochet en Chile, pero se siente emocionalmente desconectado de ese éxito. Para expresar esa desconexión, a la escena de la muchedumbre en las calles celebrando el triunfo popular le sigue otra en que el protagonista recorre su ciudad en monopatín mientras suenan los melancólicos compases de la música de Tchaikovsky. Gracias a la música, el público de la película puede **adentrarse en la mente del protagonista** y comprobar cómo el triunfo del pueblo chileno se convierte en una victoria amarga para él.

En el cine, la música puede hacer todo esto y mucho más. Puede construir **atmósferas, asustar, complementar la estética de la película, marcar el ritmo del relato** haciendo que las escenas se sientan más largas o más breves... Todo gracias a las infinitas posibilidades que surgen al combinar imagen y sonido, permitiendo al espectador escuchar la música de los personajes y el mundo de la película.

# Las claves de la música de cine



El departamento de música, con la persona que compone a la cabeza, realiza el grueso de su trabajo después del rodaje. Estos son sus procesos más habituales.

- 1 Lectura de guion y conversaciones previas** Una vez se ha elegido a la persona que compondrá la música de la película, el primer paso es **realizar una lectura del guion** y hablar con dirección para **evaluar el tipo de música que está buscando y el tono** que quiere que tenga la obra.
- 2 Investigación** En caso de que la película retrate otro periodo histórico o una cultura diferente, se puede **realizar un trabajo de investigación** en torno a la música propia de ese periodo o cultura, en caso de que el objetivo sea imitarla.
- 3 Visionado del primer montaje** Dirección, montaje y música visualizan **el primer montaje de imagen** para tener una idea clara de la estética de la película, ya que esto tendrá un impacto enorme en el tipo de música que se va a componer.
- 4 Pruebas y demos** El compositor o la compositora comienza a trabajar en **pequeñas pruebas** para mostrarle a dirección y evaluar si está trabajando en la dirección correcta.
- 5 Visionado del montaje final** Una vez montaje ha terminado de ensamblar la película, esta pasa a diferentes departamentos, incluyendo el de música, que tras visionarla puede empezar a trabajar en **la composición final**.
- 6 Composición** Trabajando con **el montaje final como referencia**, se compone cada minuto de música que formará parte de la película, ajustándose al milímetro a todas las escenas.
- 7 Orquestación** Una vez compuesta la música, es el momento de **interpretar y grabar** para poder incorporarla a la película. Esto se puede hacer con una orquesta, pero también con grupos de intérpretes más pequeños o incluso usando solo instrumentación digital.
- 8 Mezclas** Después de sincronizar toda la música grabada con el montaje final de la película, el último paso es el de la **mezcla de sonido**, en el que se ajustan los niveles de importancia de cada elemento sonoro en cada escena.

# Visiones de la música de cine



Tres grandes figuras de la industria española revelan algunas claves de componer para la imagen.

## Alberto Iglesias



© Papo Waisman  
Cortesía de la Academia de Cine

Su música es la segunda piel de las películas de Pedro Almodóvar, pero también ha colaborado con cineastas como Icíar Bollaín, Isabel Coixet, Julio Medem, Ridley Scott o Fernando Meirelles.

*“Hay que tener mucho cuidado en subrayar lo evidente. La música corre el peligro de ser banal. Cada vez debe resultar diferente. Buscar un equilibrio. Unas veces, adelantarse; otras, no decir más de lo que estás contando”.*

## Aranzazu Calleja



© Papo Waisman  
Cortesía de la Academia de Cine

El Goya por *Akelarre* la ha convertido en uno de los grandes nombres de la música para cine en España, pero lleva más de dos décadas participando en proyectos de la importancia de *Cinco lobitos*, *El hoyo* o *Irati*, además de ser la compositora habitual de Borja Cobeaga.

*“La música es una grandísima mentirosa y una gran manipuladora, te fuerza a sentir de manera irremediable. El silencio, sin embargo, nos coloca en un lugar mucho más activo, tienes que completar emocionalmente la escena. Es un gran aliado”.*

## Roque Baños



© Elvira Megias  
Cortesía de la Academia de Cine

Su carrera ha estado marcada por la colaboración habitual con Álex de la Iglesia y Santiago Segura, pero también por ser uno de los compositores españoles más internacionales gracias a su trabajo con Spike Lee, Jaime Collet-Serra, Ron Howard o Fede Álvarez.

*“La música aporta una segunda línea argumental acerca de todo aquello que no se ve y que no se cuenta en el diálogo”.*

# Llenar el mundo de vida



De los cinco sentidos que posee el ser humano, dos se ponen en juego cuando va al cine: la vista y el oído. Si un espectador se cubre los ojos con una venda, tendrá muchos problemas para seguir la película, pero, ¿qué sucede cuando se tapa los oídos?



Al principio de los tiempos, cuando los hermanos Lumière lanzaron al mundo el cinematógrafo, la imagen en movimiento estaba huérfana. La cámara capturaba el movimiento, pero ninguno de los sonidos asociados al movimiento. Al fin y al cabo, **cada acción, cada gesto, cada suceso que tiene lugar en el mundo tiene su reflejo sonoro**: a veces es un susurro, a veces una explosión, pero todo genera ruido. El cine, sin embargo, tardó más de tres décadas en **capturar el mundo en toda su complejidad física**. Y, cuando empezó a ocurrir... el público se acostumbró.



El **diseño sonoro** es una de las disciplinas cinematográficas que más desapercibida pasa. De hecho, en la mayoría de los casos ese es su objetivo, ser **imperceptible**. El ser humano está tan acostumbrado a la constante sinfonía que es la vida que se ha habituado a filtrar muchos de sus sonidos, a no prestarles atención. Pero, si desaparecieran, resultaría chocante. Lo mismo sucede en el cine: el equipo de sonido dedica semanas de trabajo a **reconstruir sonoramente el universo de una película**, su realidad, para que el espectador apenas preste atención a la mayoría de esos sonidos. Y, sin embargo, si no estuvieran ahí, la imagen se sentiría como si estuviese incompleta. **El sonido es fundamental para que un mundo cobre vida**.



Pero el trabajo de este departamento no solo sirve para hacer creíbles las imágenes, sino que también es **fundamental para contar la historia**. Uno de los ejemplos más famosos y más evidentes sería el de *M, el vampiro de Dusseldorf* (Fritz Lang, 1931), en el que el asesino es descubierto por la melodía que suele silbar. Sin embargo, es posible encontrar casos similares en todas las películas, aunque en muchos casos sean más sutiles. En la primera escena de *Seven* (David Fincher, 1995), lo que el público ve es simplemente a un policía prepararse para un día de trabajo; lo que oye, sin embargo, es muy distinto: el caos de la ciudad colándose en el apartamento, sirenas, discusiones, televisiones, radios, coches... Esto dice mucho del mundo en el que se desarrolla la película, pero también del personaje protagonista y su capacidad para construirse una burbuja al margen de todo ese ruido. De forma en muchos casos muy sutil, **el sonido da abundante información sobre los personajes y el mundo que habitan**.

De arriba a abajo, tres películas protagonizadas por sonidistas de cine: *Impacto* (Brian de Palma, 1981); *Berberian Sound Studio* (Peter Strickland, 2012); y *Tres* (Juanjo Giménez, 2021).



Y, por último, la especialidad de sonido está íntimamente ligada al trabajo de los intérpretes. La mitad de su trabajo, el que hacen con la voz, depende enormemente del esfuerzo de grabación en rodaje, así como del doblaje y las mezclas que se realizan en posproducción. Una buena interpretación pueden ganar en intensidad dramática con el tratamiento adecuado, mientras que **un sonido poco cuidado puede arruinar la mejor de las actuaciones.**

El **departamento de sonido** es, en cualquier película, un equipo muy complejo lleno de muy diferentes talentos. Forman parte del proyecto casi desde el principio hasta sus últimos pasos; para conseguir los mejores resultados posibles tienen que valorar dificultades técnicas, humanas y creativas. En el rodaje, **sonido directo** tendrá que hacer lo imposible para capturar los diálogos y otros sonidos en espacios de rodaje que muchas veces les pondrán las cosas muy difíciles. Durante el **montaje de sonido**, el reto es reconstruir la película completa, escena a escena, acción a acción, gesto a gesto. Por último, al llegar a las **mezclas**, se buscará un equilibrio entre todos los elementos del montaje sonoro y la música para crear una banda sonora en la que cada pieza tenga la importancia justa. Formar parte de este departamento es, sin duda, un trabajo que requiere una mezcla de conocimiento técnico, atención por el detalle, sensibilidad auditiva y mucha, mucha creatividad.

¿Qué sucede entonces cuando un espectador se tapa los oídos? Que se pierde **la mitad de la película**. Durante tres décadas, el cine mudo pudo contar sus historias prescindiendo del diseño sonoro (aunque no de la música). Sin embargo, lo lograba dejando de lado todas las posibilidades dramáticas que el sonido aporta y, sobre todo, pidiéndole al espectador que hiciera un esfuerzo extra por añadir esos sonidos. Por ejemplo, si un bebé aparecía llorando, el público incorporaba mentalmente ese llanto porque el sonido ya le resultaba familiar. Por tanto, **el cine nunca ha buscado el silencio**, de la misma forma que la vida no se desarrolla en el silencio. Porque, al fin y al cabo, lo más parecido que hay a la ausencia de sonido es el vacío.

# Las claves del sonido



Las diferentes especialidades del departamento de sonido participan en todas las etapas de un proyecto cinematográfico: estas son sus tareas principales.

- 1** **Análisis de guion** El equipo de sonido desmenuza el guion para **valorar todas las necesidades técnicas del rodaje**, calcular el volumen de sonido que tendrá que **recrearse en posproducción** y marcar junto a dirección la línea general del diseño sonoro.
- 2** **Localización** Sonido participa en la **búsqueda de los espacios de rodaje** para evaluar sus dificultades técnicas, desde el exceso de ruido hasta las limitaciones de espacio.
- 3** **Rodaje** El equipo encargado de la captación del **sonido directo** participa en la gran mayoría de los planos, aprovechando además su paso por las localizaciones para recoger materiales sonoros para posproducción.
- 4** **Inicio de la posproducción** Tras el rodaje, el equipo de **montaje de sonido** prepara los materiales que se han grabado durante el rodaje para su uso, catalogando y ordenando cada grabación.
- 5** **Montaje de sonido** Una vez el equipo de montaje de imagen ha terminado su trabajo, **se añaden todos los sonidos** necesarios para comprender la trama, enriquecer la atmósfera y darle verosimilitud a la imagen.
- 6** **Foley** Al tiempo que se desarrolla el montaje de sonido, el equipo de **foley** reconstruye todos los sonidos que no se han podido capturar en directo, desde un puñetazo hasta el rugido de un animal fantástico o el latido de un corazón.
- 7** **Doblaje** Durante el montaje de sonido se graban **las líneas de diálogo** que presentan alguna deficiencia o aquellas que se han añadido durante el montaje de imagen.
- 8** **Mezclas** Una vez el montaje de sonido se ha completado, el equipo de mezclas se reúne con dirección y música y ajustan los volúmenes de toda la película, decidiendo las **jerarquías sonoras del relato**.

# Visiones del sonido



Tres primeras figuras del diseño de sonido arrojan algo de luz sobre los misterios de esta especialidad.

## Pelayo Gutiérrez



© Papo Waisman  
Cortesía de la Academia de Cine

Uno de los dos representantes del conocido estudio La Bocina, lleva dejando su sello como montador de sonido desde sus inicios con *Tesis* e *Historias del Kronen*, transformándose en un referente del sector.

*“Lo que me gusta de esta profesión es que mi cabeza nunca para de pensar. Es cuestión de soñar e inventar historias, al fin y al cabo el cine es una mentira y el sonido también. Es muy fácil detectar un sonido malo, pero muy difícil valorar un sonido bueno”.*

## Oriol Tarragó



© Enrique Cidoncha  
Cortesía de la Academia de Cine

Su colaboración con Juan Antonio Bayona (*La sociedad de la nieve*, *Un monstruo viene a verme*) y Guillermo del Toro (*El espinazo del diablo*, *La cumbre escarlata*) le han convertido en uno de los diseñadores sonoros más internacionales de nuestra industria.

*“Siempre digo a mis alumnos que lo más importante son las ideas, no las herramientas. Las herramientas cambian y aparecen mejores o peores, pero las buenas ideas son lo que vale”.*

## Eva Valiño



© Alberto Ortega  
Cortesía de la Academia de Cine

Su trabajo como sonidista (el término que prefiere) en algunos de los títulos más importantes de los últimos veinte años, desde *Te doy mis ojos* y *Verano 1993* hasta *20000 especies de abejas* y *El 47*, la han aupado como un nombre fundamental del medio.

*“Es difícil pensar en imágenes sonoras, y más todavía en la combinación, la yuxtaposición de una imagen visual y un sonido que construya una tercera imagen o sentido. La gran mayoría de directores están mucho más volcados en la búsqueda de la imagen visual”.*

717021

Banknote

ZEHN  
DEUTSCHE MARK

DM 10 DM

DEUTSCHE  
BUNDESBANK

Paul Hensinger

Frankfurt am Main  
8. Januar 1980



[Suena el tema  
de música *Dinero*]

[Sonidos de aviones  
aterrizando y despegando]

**JESÚS**

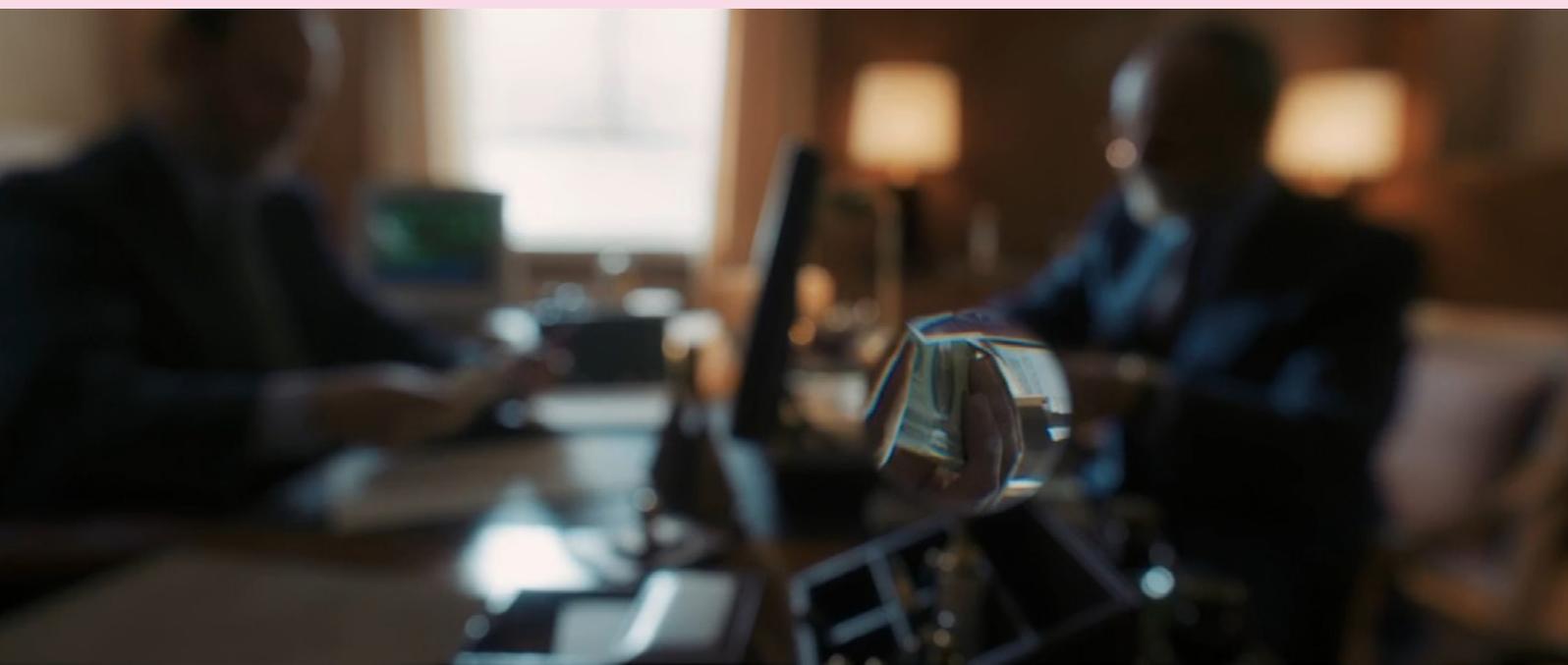
(en off)

24 horas después de que Luis Roldán ingresara su dinero en la cuenta de Paco, ese dinero había dado dos veces la vuelta al mundo.

**JESÚS**

(en off)

De Madrid, a Ginebra. De Ginebra, a Singapur. De Singapur, a Frankfurt. De Frankfurt, a Londres. Y, de Londres, de vuelta a Singapur. Aquello se llamaba hacer el helicóptero, y era como hacer desaparecer el dinero.



# El hombre de las mil caras

Francisco Paesa, ex agente secreto del gobierno español, responsable de la operación contra ETA más importante de la historia, se ve envuelto en un caso de extorsión en plena crisis de los GAL y tiene que huir del país. Cuando regresa años después está arruinado.

En tales circunstancias, recibe la visita de Luis Roldán, ex Director General de la Guardia Civil, y de su mujer Nieves Fernández Puerto, que le ofrecen un millón de dólares si les ayuda a salvar 1.500 millones de pesetas sustraídos al erario público. Paesa ve entonces la oportunidad de vengarse del gobierno español, llevando a cabo una magistral operación con la colaboración de su inseparable amigo Jesús Camoes.



Diseño de Gabriel Moreno, sobre fotos de Julio Vergne.



Diseño de Gabriel Moreno, sobre fotos de Julio Vergne.

## Ficha técnica

**País:** España **Año:** 2016 **Duración:** 123 minutos **Dirección:** Alberto Rodríguez  
**Guión:** Alberto Rodríguez y Rafael Cobos, a partir del libro *Paesa: el espía de las mil caras*, de Manuel Cerdán **Producción:** Antonio Asensio, José Antonio Félez, Mercedes Gamero, Gervasio Iglesias, Mikel Lejarza y Francisco Ramos **Dirección de fotografía:** Alex Catalán  
**Montaje:** José M. G. Moyano **Dirección artística:** Pepe Domínguez del Olmo  
**Sonido:** Daniel de Zayas, César Molina y José Antonio Manovel **Música:** Julio de la Rosa  
**Diseño de vestuario:** Fernando García **Maquillaje y peluquería:** Yolanda Piña  
**Reparto:** Eduard Fernández (Francisco Paesa), José Coronado (Jesús Camoes), Carlos Santos (Luis Roldán), Marta Etura (Nieves Fernández Puerto), Emilio Gutiérrez Caba (Osorno)

# Una mentira entre dos verdades

El cine es un gran engaño, capaz de mentir a muchos niveles para construir algo que parezca una verdad. Las imágenes de *El hombre de las mil caras* están llenas de trampas y juegos de manos, pero es en el sonido donde se encuentran las mayores mentiras... y verdades.



**Aviso:** *El hombre de las mil caras* es un relato lleno de giros y sorpresas. En el siguiente texto se desvelan buena parte de esas sorpresas; se recomienda no leerlo hasta no haber visto la película.

En 1994, Luis Roldán se convirtió en el fugitivo más buscado por la justicia española. Tras ser destituido de su cargo como Director General de la Guardia Civil por las sospechas de enriquecimiento ilícito, acabó por huir de España, desapareciendo durante casi un año. Este escándalo, que se llevó por delante a varias figuras del gobierno socialista del momento, se convirtió en uno de los sucesos clave de la historia de la reciente democracia española. Sin embargo, la historia de *El hombre de las mil caras* puede entenderse perfectamente sin conocer los detalles de la historia de España. Al fin y al cabo, es un relato sobre dos constantes universales: la confianza y la codicia.

La película de Alberto Rodríguez pone al espectador en la piel de Francisco Paesa, un misterioso personaje que había ayudado al gobierno a realizar una importante operación contra ETA en los años 80. Cuando Luis Roldán y su esposa, Blanca Rodríguez-Porto (que en la película recibe el nombre de Nieves Fernández Puerto), vieron que la maquinaria judicial española



se les echaba encima, contactaron con Paesa para que les ayudase a poner a salvo sus abundantes bienes. Paesa, al menos según el relato que hace **El hombre de las mil caras**, maniobró para quedarse con todo el dinero que Roldán había amasado y luego desapareció, llegando incluso a fingir su muerte en 1998. Para poder hacer todo esto, contó con la ayuda de Jesús Camoes, un amigo al que también engañó.

La verdad detrás de toda esta historia nunca llegó a saberse. La película, basada en el trabajo de investigación de Manuel Cerdán, publicado con el título **Paesa. El espía de las mil caras**, no pretende resolver los interrogantes que quedaron abiertos en los años 90. Si Paesa se quedó con la fortuna de Roldán, es algo que nunca se sabrá. Desde luego, no es algo que un largometraje de ficción vaya a resolver. Los hechos no suelen ser el punto fuerte del cine, que generalmente se ve obligado a sintetizar, inventar y reajustar para que complejas realidades históricas encajen en dos horas de metraje. Donde brilla realmente el séptimo arte

es en su capacidad para iluminar los secretos del comportamiento humano. **El hombre de las mil caras** se pregunta cómo son esas personas dispuestas a mentir una y otra vez con tal de conseguir lo que quieren. ¿Por qué lo hacen y qué precio pagan? ¿Cómo es una vida en la que nadie es de fiar?

#### Una imagen engaña más que mil palabras

Para poder contar la historia de un mentiroso, **El hombre de las mil caras** tiene que atreverse a contarle unas cuantas mentiras a su público. Las primeras son las más evidentes, esas que cuenta casi cualquier película. A lo largo del metraje aparecen en pantalla rótulos que nos ubican en Polonia, en Alemania, en Tailandia, en Francia, en Singapur, en Suiza... Sin embargo, el equipo de rodaje de **El hombre de las mil caras** no pisó ni la mitad de esos lugares; en su lugar, la mayoría de espacios se reconstruyeron en Madrid. Por ejemplo, cuando al principio del relato se presenta a Paesa cerrando un acuerdo de compra de armas en una habitación de hotel de Varsovia, el público asume que está, efectivamente, en Varsovia porque así lo indica





un rótulo y porque la televisión que se oye de fondo es polaca. Alberto Rodríguez y su equipo jamás estuvieron en Polonia; ese rótulo es verdad solo dentro de la trama de la película. Esta es una forma de engaño muy común del cine, por supuesto. **El hombre de las mil caras** se desarrolla en los años 90, pero no se rodó en los 90, sino que esta década se reconstruyó mediante un importante esfuerzo de dirección artística, vestuario, maquillaje y peluquería y recreación sonora. La gran mayoría de las “verdades” del cine son mentiras descaradas.

Sin embargo, esta película va más allá de ese tipo tan común de engaño cinematográfico e introduce otro algo menos habitual, propio del cine de timadores y estafas. A lo largo del relato, Paesa presenta al resto de personajes ante una serie de sucesos que luego resultan ser una elaborada farsa. Por ejemplo, el encuentro con los sicarios junto al Sena no es más que una fantasía diseñada por el protagonista para tener el control absoluto del dinero de Roldán; sin embargo, el momento se muestra desde el punto de vista de Roldán y Camoes, por lo que el espectador sabe tan poco como ellos y no tiene razones para cuestionar lo que la imagen presenta. Solo cuando Camoes descubre el engaño, el público es consciente de que se le ha mentado. Como van descubriendo el resto de personajes de la película, confiar en alguien como Francisco Paesa es jugar con fuego.

Se trata de una estrategia relativamente habitual del cine de suspense: el espectador sabe mucho menos que algunos de los personajes, por lo que está constantemente sorprendiéndose por lo que sucede y lo que hacen. Por poner solo unos ejemplos, es algo que se puede ver en películas como **Testigo de cargo** (Billy Wilder, 1957), **El golpe** (George Roy Hill, 1973), **Nueve reinas** (Fabián Bielinsky,

2000) o **The Exam** (Péter Bergendy, 2011). Si se analizan todos estos títulos, lo primero que se descubre es la existencia de un narrador poco fiable que está constantemente soltando mentiras y construyendo situaciones que no son lo que parecen. O sea, que la película puede mentir al espectador con la excusa de que el relato está contado por alguien con tendencia a engañar o por alguien que ha sido engañado. En ese sentido, **El hombre de las mil caras** es muy honesta en su mentira: una de las primeras cosas que dice Jesús Camoes es que “como cualquier historia real, contiene alguna mentira. Es la historia de un mentiroso”. Pero, ¿cómo se cuenta la historia de alguien así, alérgico a la verdad?

#### Decir una cosa, mostrar otra

La película empieza con la voz en *off* de Camoes, el compinche de Paesa. Esta voz en *off* se va a mantener a lo largo de todo el relato y, aunque el público aún no lo sabe, es uno de los dos elementos realmente fiables que va a encontrar durante el metraje. Todo lo demás, sin excepción, conviene ponerlo en cuarentena.





Un buen ejemplo es la conversación inicial entre Paesa y Camoes en el aeropuerto de Barajas, un momento que, con pequeñas diferencias, se va a mostrar dos veces en la película. La escena introduce su primera mentira muy rápidamente, cuando Camoes le dice a Paesa que “voy a cumplir 53 años, ya es hora de cambiar”. El personaje de José Coronado está hablando de sentar la cabeza y volverse un hombre de familia, en lugar de seguir interpretando el papel de ligón. La primera vez que el público oye esta frase no tiene razones para cuestionarla; para cuando llega al final del relato, sin embargo, sabe perfectamente que Camoes no va a cambiar de ninguna forma y seguirá despertándose cada día con una mujer distinta en una cama distinta. Sin embargo, la película ya indica sutilmente que conviene desconfiar de esa frase: al oírla, Paesa sonríe, consciente de que le están vendiendo humo. Algo similar sucede cuando Camoes le pregunta a Paesa qué piensa hacer con todo el dinero de Roldán y el protagonista responde que el dinero es de los dos y que tienen mucho tiempo para decidir qué hacer con él. Camoes responde asintiendo con la cabeza, pero sin entrar al trapo, como si de alguna forma ya intuyese que apenas va a oler esa fortuna.

Por tanto, aunque el espectador aún no lo sabe, lo que se está presentando en este inicio es a dos supuestos amigos que no se fían lo más mínimo el uno del otro, aunque fingen hacerlo. El planteamiento visual refuerza esta idea. La conversación se presenta en el tradicional formato de plano-contraplano, en el que los rostros de los personajes nunca comparten la misma composición. O sea, Paesa tiene su plano propio y Camoes también, y el montaje construye la conversación pasando de uno a otro según le conviene. Si el momento se hubiera orquestado en torno a un plano en el que aparecieran los dos juntos, eso favorecería que el público pensase que realmente se trata de dos personas unidas por una fuerte amistad. Al trabajar con un plano para cada personaje, esa idea de amistad no se refuerza, pero, y esto es lo más importante, tampoco se destruye. La película hace toda clase de esfuerzos por mantener una neutralidad visual en la que el espectador no ponga en cuestión lo que dicen los personajes, sin por eso engañarle de forma evidente. Todas las mentiras que sueltan Camoes y Paesa en esta escena son suyas, están en sus diálogos y sus gestos. La cámara lo que hace es asegurarse de no desvelar

## La música como protagonista

La mayoría de películas tienen algún tipo de música, pero lo que no es tan común es que la música sea el centro de la trama o el personaje principal del relato.

El cine experimental está lleno de artistas que han explorado la relación entre imagen y sonido. Tres ejemplos notables de este terreno son **el alemán Walter Ruttmann, el canadiense Norman McClaren o la estadounidense Mary Ellen Bute**, tres animadores que aprovecharon el poder de la animación para crear piezas en las que la música toma forma física.

Un experimento similar llevaron a cabo Walt Disney y Bruno Bozzetto, respectivamente, en **Fantasia (1940)** y **Allegro non troppo (1976)**, dos películas que traducen algunas de las melodías clásicas más famosas de la historia en relatos puramente visuales.

Mientras en los anteriores ejemplos la imagen dependía de la música, en el documental **Canciones para después de una guerra** (Basilio Martín Patino, 1976) lo sonoro y lo visual están constantemente relacionándose para construir un evocador y también ácido retrato de la España de la guerra civil y la posguerra.

En un territorio completamente diferente se encuentran los films en los que la música juega un papel clave en la trama. Ese sería el caso de **El hombre que sabía demasiado** (Alfred Hitchcock, 1956), en el que los protagonistas rescatan a su hijo secuestrado gracias a una canción; **Diva** (Jean-Jacques Bénéix, 1981), una historia de suspense que gira en torno a dos misteriosas grabaciones; o las abundantes películas sobre músicos como **Buenavista Social Club** (Wim Wenders, 1999), **Amy** (Asif Kapadia, 2015) o **La estrella azul** (Javier Macipe, 2023).



esas mentiras demasiado pronto, las permite crecer. Por eso no cambia a un plano de los dos “socios” cuando Camoes le pregunta a Paesa qué debe hacer si la jueza le pregunta por él y Paesa responde, con una leve sonrisa, “dile la verdad, dile que soy tu amigo”. Al terminar de ver la película, el público también intuye que esa no es la verdad, que Paesa jamás consideró a Camoes como un amigo, solo se aprovechó de él. Sin embargo, ni el montaje ni la cámara lo desvelan, manteniendo una actitud neutral en la que el engaño puede florecer. Dicho de otra forma, la película pone cara de poker antes las constantes mentiras de sus personajes.

### El sonido de la mentira

Mientras la imagen de la película está todo el rato oscilando entre apoyar el engaño y dejarlo pasar sin revelarlo, la música y el diseño sonoro de *El hombre de las mil caras* tienen estrategias muy diferentes.

En los últimos minutos del relato, el público asiste a una serie de escenas en las que se muestra lo que sucedió a los diferentes personajes. En una de ellas, Nieves Fernández Puerto acude a prisión a visitar a Luis Roldán con un bebé en brazos. La voz en *off* le explica al espectador que Fernández Puerto se separó de Roldán poco después de que naciera su segundo hijo. La imagen muestra cómo ella está a punto de echarse a llorar mientras él coge al niño. El sonido, sin embargo, da prioridad al llanto del bebé, que es lo único que el espectador oye, además de la voz en *off* y la música. ¿Por qué? Porque de esta manera la película le indica al espectador que ese nacimiento es la razón principal por la que Nieves Fernández Puerto se divorcia de su marido. El llanto del bebé es también el de ella, no hace falta nada más. De esta forma, el diseño sonoro de *El hombre de las mil caras* permite a su público adentrarse en la mente de sus personajes.





Algo similar sucede en el momento en que Casturelli está esperando en el aeropuerto de Berna y su vuelo se retrasa. Toda la escena está acompañada de música, así que el diseño sonoro tiene que seleccionar con mucho cuidado a qué sonidos darle importancia para evitar sumergir al espectador en el caos. ¿Cómo se decide qué es lo importante y qué es superfluo? De nuevo, entrando en la cabeza del personaje. A pesar de todo el ruido propio de un aeropuerto, el primer sonido que se oye es uno que, en la realidad, sería muy difícil de percibir: el de la cascada de letras del cartel que indica que el avión se ha retrasado. Ese retraso es el detonante de lo que está a punto de suceder, y tiene un enorme efecto en Casturelli, por lo que es lógico darle prioridad. Cuando decide permitirse una pequeña licencia y beber un vaso de alcohol, se vuelve a priorizar que el público oiga lo que normalmente sería imperceptible: al personaje sorbiendo y degustando el líquido. En ese momento, para él no hay nada más importante que el ansia y el placer que le provoca el licor, y el diseño sonoro lo evidencia ignorando el ruido de ese espacio público y concentrándose en algo que, si el criterio fuera solo el realismo, jamás se podría escuchar. Una vez más, el diseño sonoro de ***El hombre de las mil caras*** se convierte en una puerta para comprender mejor a sus personajes, casi como una revelación de sus miedos y deseos.

La música de Julio de la Rosa, por el contrario, manipula al público de la misma forma que lo hace Paesa, aliándose con él y sus engaños. Así ocurre, por ejemplo, cuando Roldán cree ver a una serie de sicarios que rondan su piso. El tema que acompaña el momento está compuesto desde el miedo del personaje, generando en el público una sensación de angustia y paranoia similar a la de ese fugitivo de la justicia. Sin embargo, como luego se descubrirá, en realidad Roldán no tiene nada que temer: los supuestos sicarios no son más que unos conocidos de Paesa haciéndose pasar por asesinos a sueldo para asustar al exdirector de la Guardia Civil y que este sea más maleable. La música no presenta esa realidad, sino la fantasía de Roldán, y lo hace con plena justificación: al fin y al cabo, la escena se presenta desde su punto de vista; el público es víctima de un engaño porque el personaje también lo es.



***El hombre de las mil caras*** es la historia de muchos mentirosos, pero solo una de las mentiras se mantiene en pie, la de Paesa. La fachada del resto de personajes se va desmoronando a lo largo de la película, revelando un interior mucho más patético de lo que les gustaría reconocer. En ese acto de revelación, tanto la música como el sonido juegan un papel fundamental. Cuando Nieves Fernández Puerto, un personaje que aparentemente derrocha seguridad en sí misma, ingresa en prisión, la voz en *off* de Camoes explica que se negó a que le diesen un trato especial y prefirió que la recluyesen junto a muchas mujeres que habían sido detenidas por la Guardia Civil. Es un gesto de orgullo muy propio del personaje, pero queda un tanto deslucido por otro gesto, en este caso sonoro, la frase que se puede oír a lo lejos cuando Nieves entra en su corredor de la prisión: “Te vas a cagar, cariño”. De repente, se intuye en el rostro de Fernández Puerto algo más parecido al miedo.

Roldán tampoco se escapa de que la banda sonora desvele sus miedos internos y desnude su alma. El personaje se presenta constantemente intentando mantener el control de su entorno, dando órdenes y comportándose como un general en la batalla, pero cuando se muda a un pequeño apartamento, la música y la imagen se alían para que suene y parezca que, en realidad, donde Roldán se ha metido es en una cárcel, igual que su mujer. Por eso la cámara se aleja del personaje, enmarcado en una ventana del gigantesco edificio, mostrándole cada vez más pequeño y acompañando el momento con una nota sostenida que termina de forma repentina, como si fuera un portazo de la celda en la que el exdirector de la Guardia Civil se ha confinado voluntariamente. A partir de este momento, su seguridad y confianza se van a ir desvaneciendo poco a poco, revelando su verdadero interior. Y es que ese es uno de los poderes de la parte sonora del cine, mostrar aquello que la imagen no puede desvelar. Al fin y al cabo, el sonido no miente. ¿O sí?.



Garbo, el espía (Edmon Roch, 2009)

## Espías en el cine

La gran pantalla es un espacio perfecto para lo secreto y lo desconocido: permite ver aquello que, de otra forma, permanecería oculto. Un buen ejemplo es la labor de los espías, una de las profesiones que más ha fascinado al público cinematográfico. El oficio más misterioso del mundo ha encontrado en el cine un terreno fértil para desplegar toda clase de fantasías y elucubraciones, casi desde sus inicios.

Durante el siglo XIX y principios del XX el espía se fue convirtiendo en un foco de interés público gracias a obras literarias como *El agente secreto*, de Joseph Conrad o algunos relatos de Arthur Conan Doyle, protagonizados por su archifamoso detective **Sherlock Holmes**. Igual de importantes debieron ser sucesos reales como el caso Dreyfus o el juicio a Mata-Hari, que llevaron al terreno público el trabajo del agente secreto. De ahí que, ya en 1928, aparezca una película en la que se reúnen muchos de los lugares comunes del espionaje: *Los espías*, de Fritz Lang. Más que un retrato realista, se trata de una fantasía llena de villanos, persecuciones, secretos y tecnología.

La 2.ª Guerra Mundial y la Guerra Fría llevaron al espía a la cima de su popularidad. En los

cincuenta años que transcurren entre el ascenso de Hitler al poder y la caída del Muro de Berlín surgieron personajes como **James Bond**, **Harry Palmer** o **George Smiley**. Saltando de la novela al cine con títulos como *Desde Rusia con amor* (Terence Young, 1963), *Ipccress* (Sidney J. Furie, 1965) o *El espía que surgió del frío* (Martin Ritt, 1965), estos personajes marcaron la forma en que la cultura popular percibía al agente secreto: prototipo de masculinidad y poder imperialista en algunos casos, crítica a la paranoia, deshumanización y crueldad de las naciones modernas en otros.

En la actualidad, los espías siguen siendo fuente de fascinación, pero han tenido que adaptarse a los nuevos tiempos convirtiéndose en piratas informáticos y expertos en terrorismo internacional. También han sido profundamente desmitificados: incluso James Bond ha dejado de ser invencible. Así se observa en películas como *La vida de los otros* (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006), *Red de mentiras* (Ridley Scott, 2008), *La hora más oscura* (Kathryn Bigelow, 2012) o *Citizenfour* (Laura Poitras, 2014). Porque, al final, la figura del espía siempre estará ahí para representar los miedos de una sociedad, y el cine siempre será un lienzo perfecto para plasmar esos miedos.

# Entrevista con Julio de la Rosa

Compositor en *El hombre de las mil caras*



Fotografía: Cortesía de Julio de la Rosa

**“Cuando le pones música a una película se convierte en algo más grande. Es muy bonito verla sin música, tal y como te la dan, y notar como va creciendo con la partitura. Ese proceso es precioso.”**

Además de ser el músico habitual de Alberto Rodríguez, con el que ganó un Goya por *La isla mínima*, ha compuesto la partitura de series como *Veneno* o *La chica de la nieve* y largometrajes como *Carne de neón*, *Diecisiete* o *Cien años de perdón*. Hoy nos habla de emociones, silencio y mentiras.

#### ¿Cómo llegaste a la composición de música para cine?

Yo hacía música desde la adolescencia. Cuando empecé a hacer la carrera de Comunicación Audiovisual en Sevilla, conocí a Alberto Rodríguez, que en aquella época estaba empezando como director de cine. Entablamos amistad y me propuso que le pusiera música a *Siete vírgenes*, que era la película que estaba preparando. Así es como llegué, porque antes de eso solo había compuesto para un par de cortos de compañeros de clase. Como era uno de los pocos músicos de la clase, pues la gente me lo pedía. El caso es que la productora de *Siete vírgenes* luego me llamó para otra película, y luego otra, y luego me llamaron otros directores y otras productoras, y así la bola de nieve siguió rodando.

#### Y, ¿qué es lo que más te atrae de esta disciplina?

Que puedo hacer algo muy distinto de lo que haría en un disco. La historia de la película y el género, ya sea un drama, ya sea un *thriller*, te limitan y requieren un tipo de música muy concreta, pero dentro de esas limitaciones puedes bucear y experimentar mucho. Hacer mezclas de instrumentos, combinaciones de armonías, cosas así que nunca harías en un disco. Y, además, que es pura poesía. Cuando le pones música a una película se convierte en algo más grande. Es muy bonito verla sin música, tal y como te la dan, y notar como va creciendo con la partitura. Ese proceso es precioso.



### **Hablando de procesos, ¿cuál es tu sistema de trabajo?**

Normalmente me envían el guion de la película para que decida si quiero hacerla y, en el caso de que así sea, que vaya pensando un poco en el estilo que mejor puede encajarle. Así ya puedo hablar con el director y ver cuáles son sus intenciones. A partir de ahí espero, no suelo componer sobre guion, espero a que se esté rodando la película. En ese momento me empiezan a enviar premontajes de las secuencias. Aún no están afinados, pero con eso yo ya tengo una visión clara del trabajo de todos los departamentos y de cómo es la película, así que puedo empezar a componer. Ahí empieza un proceso infinito entre montaje y yo en el que yo voy trabajando, ellos van montando, yo voy ajustando la música a los cambios del montaje... Así durante meses, este ping-pong puede durar tres meses u ocho, pero se va mejorando poco a poco la sincronía entre montaje y música, hasta que funcionan como un engranaje perfecto que hace caminar la película.

### **¿Sueles participar en las mezclas?**

Depende de la película, a veces te requieren, a veces no. Los mejores directores suelen pedir que vayas a las mezclas finales porque son conscientes de que tu visión como músico es importante, que eres el que mejor sabe para qué volumen se ha compuesto cada parte. No solo se gestionan los niveles de la música entera, también de cada instrumento por separado. Se trata de ir haciendo hueco entre los diálogos, la música y los sonidos para que en cada momento haya un protagonista sonoro.



**“Yo muchas veces digo que soy un actor musical. Igual que a un actor, dirección me dice que no grite tanto, que esté más contenido o que explote en tal momento.”**

**La relación entre dirección y música suele ser una de las más estables y continuas dentro de la industria. Por ejemplo, tú has colaborado con Alberto Rodríguez en la gran mayoría de los proyectos que ha dirigido. ¿Por qué crees que se genera esa relación tan estrecha?**

Porque es muy difícil que el director encuentre a alguien que le entienda, es un ejercicio de psicología bastante arduo. Como músico tienes que entender lo que el director tiene en la cabeza, en qué quiere convertir la película. No solo eso, tienes que transformar esas intenciones en música. Ten en cuenta que, por norma general, los directores no son compositores, para ellos es muy difícil explicarse en términos musicales. Así que, cuando encuentran a alguien que los entiende y que sabe convertir sus pensamientos en música, supongo que se agarran a eso.

**¿Cómo fue el proceso de trabajo con Alberto Rodríguez en *El hombre de las mil caras*?**

Alberto, como todos los buenos directores, te deja de entrada libertad total para que puedas sentir la película. Ese ejercicio de confianza es fundamental. Te dejan hacer y, cuando ya has hecho, te empiezan a dirigir. Como a un actor. Yo muchas veces digo que soy un actor musical. Igual que a un actor, me dice que no grite tanto, que esté más contenido o que explote en tal momento.

En el caso de *El hombre de las mil caras*, era una película extraña, porque al principio parece que es lenta, que tiene un ritmo pausado, pero yo sentía que tenía algo dentro muy cardíaco. Además, había muchas secuencias cortas que iban pasando una tras otra, así que decidí envolver los grupos de secuencias que expresaban una misma idea y darles más ritmo para llevar al espectador al siguiente grupo. Por eso, aunque aparentemente todo era muy pausado, decidí poner una música súper acelerada para llevarme al espectador de calle, y luego meterle en esos agujeros negros en los que cae la película, cuando todo se vuelve más atmosférico, oscuro y disonante. Hice algunas pruebas con Alberto, mostrándole momentos de la película con música que tenía por mi casa, y él estuvo de acuerdo con lo que planteaba, así que empecé a componer en esa dirección.



**El personaje de José Coronado dice que se trata de la historia de un mentiroso, ¿la música de la película también miente?**

Yo siempre digo que ponerle música a una película es mentir, porque estás engañando al espectador para que sienta lo que tú quieres.

**¿Cuándo sueles decidir que es más conveniente el silencio que la música?**

No hay una regla fija, te lo va pidiendo el cuerpo. Yo soy de esos compositores que a veces le pide al director que no le ponga música a un momento concreto porque creo que se va a estropear. También hay que tener en cuenta que la música sirve para recalcar momentos importantes, y no todo puede ser importante. Si lo llenas todo de música, nada es importante, no hay dinámica, no sientes nada.

**Por último, ¿qué le recomendarías a alguien que quiera dedicarse a la música de cine?**

Para ser compositor de cine no hace falta ser un músico excepcional, lo importante es entender el lenguaje cinematográfico. Para eso hay que ver muchas películas, hay que desentrañarlas. También hay que leer, vivir y sentir mucho. La música para cine es una cosa bastante holística, tienes que entender un poquito de todo, tienes que poder entender la película. Y, sobre todo, dejarte llevar por ella, sentirla.

Lo difícil es entrar en el mundillo. Yo siempre le digo a los músicos que estudien dirección de cine, porque así todos sus compañeros de clase van a ser futuros directores y ellos van a ser los únicos compositores de la clase. Y luego, empezar desde abajo, hacer muchos cortos hasta que esos directores que te siguen llamando hagan su primer largo.

# Entrevista con Daniel de Zayas

## Sonido directo en *El hombre de las mil caras*



Fotografía: Cortesía de Daniel de Zayas



**“El cincuenta por ciento de mi trabajo es conseguir que el resto de departamentos sean cómplices de las necesidades del sonido. La gente no es consciente de lo frágil que es el sonido.”**

Se trata de uno de los expertos en sonido directo más importantes de España; en su haber se encuentran títulos como *Tres días*, *Carmina o revienta*, *Magical Girl*, *Elisa y Marcela* o todos los proyectos de Alberto Rodríguez como director. En pleno rodaje, nos hace un hueco en su agenda para charlar sobre las dificultades y las sorpresas de su profesión.

### ¿Cómo fueron tus primeros pasos en el sonido de cine?

Mira, yo soy de Sevilla, cuando empecé no había escuelas de sonido ni nada técnico, así que cuando arrancó la facultad de Ciencias de la Información, mi círculo de amigos se metió ahí. Yo entré en una FP de Imagen y Sonido, pero resulta que el sonido apenas se tocaba, era la gran desconocida. El caso es que en mi grupo de amigos estaba gente como Alberto Rodríguez, y empezamos a hacer cortos. En cada corto cambiábamos de oficio, un día me tocaba ser director de fotografía, otro hacía el vestuario, en el siguiente corto los decorados... Así, probando, la gente fue decidiendo lo que le gustaba, y como nadie quería el sonido porque nadie tenía ni idea, pues yo, que soy el más descerebrado, cogí el sonido. A base de prueba y error, de hacer muchísimos cortometrajes, empezó a salirme bien, y a partir de ahí empecé una carrera profesional.

### ¿Qué hizo que te quedarás en esa especialidad, qué te atrae del sonido?

Siempre he sido muy sensible al sonido, desde niño, y creo que puede ayudar mucho a contar una historia, a pesar de que muchos directores se olvidan de él. Por ejemplo, yo no puedo ver películas de terror. Jamás he podido. He hecho tres películas de miedo y no he podido ver ninguna. Pero un día me di cuenta de que, si las veía sin sonido, no me causaban ningún impacto. Lo que me genera angustia es el sonido. Por eso me dedico a esto, porque creo que aporta mucho valor a las películas, y en particular lo que es el sonido directo.



### **¿Por qué decidiste especializarte en sonido directo?**

Porque me di cuenta de que lo que me gustaba era la energía del rodaje, el trabajo en equipo. Además, empecé con Alberto Rodríguez. Cada rodaje suyo es una historia épica, son dificultades constantes, pero me reconforta mucho ver al equipo trabajando al unísono para sacar cada jornada adelante. En posproducción estás más solo y te pierdes esa épica, es un trabajo menos guerrero.

### **¿Cuáles son los mayores retos a los que te sueles enfrentar?**

Mira, yo creo que el cincuenta por ciento de mi trabajo es conseguir que el resto de departamentos sean cómplices de las necesidades del sonido. La gente no es consciente de lo frágil que es el sonido. Un suelo que cruje, un collar que hace ruido o una lata de bebida en un barreño con hielos te pueden estropear una toma, y quizá ya no haya forma de conseguir otra igual. Por eso, lo más importante es conseguir que el equipo te apoye, porque además vivimos en espacios muy ruidosos y los actores hablan cada vez más flojito, así que conseguir que los diálogos suenen bien es todo un reto.

### **¿Cuál es el proceso de trabajo del departamento de sonido?**

Sonido directo arranca en preproducción, haciendo las localizaciones técnicas y hablando con todos los jefes de equipo sobre los posibles problemas que vea en el guion. A estas alturas ya me he encontrado con todo tipo de dificultades, así que las veo venir de lejos. Es muy importante todo lo que se pueda preparar antes del rodaje. Hay productores que intentan acortar la preproducción, pero es un gran error, porque el tiempo que te ahorras ahí es tiempo que vas a tener que dedicar en rodaje porque van a aparecer problemas, y el día de rodaje es mucho más caro que el de preproducción.



**Le leía el otro día a Oriol Tarragó, diseñador de sonido, que el intento de ahorrar en el presupuesto de sonido le parece un error, porque se trata de una partida pequeña dentro del presupuesto general de una película y ofrece, proporcionalmente, una mejora de la calidad del producto final que puede ser enorme. ¿Por qué crees que sucede ese intento de ahorrar en el sonido?**

Yo creo que los productores no le dan el valor que merece al sonido. Por ejemplo, en mi terreno, mucha gente cree que el microfonista es un tipo que coge un palo con un micrófono en la punta, pero es uno de los trabajos más complejos que hay en el cine. Por eso hay muchos jefes y pocos microfonistas, porque es un trabajo muy complejo. Es la única persona del equipo, aparte de los intérpretes, que trabaja a ese lado de la cámara. Pero los productores piensan que cualquiera puede hacerlo, que cualquiera puede entender la física del sonido.

#### **Siguiendo con el proceso de trabajo...**

Después de la preproducción, sonido directo pasa a rodaje. Si veo que ha habido algún problema en alguna escena concreta, pues voy avisando a montaje para que esté al tanto. Durante el rodaje, lo primordial es sacar los diálogos lo más limpios posible y conseguir todos los ambientes y sonidos que puedan ayudar luego en posproducción.

Una vez se termina de rodar y montaje de imagen tiene algo casi final, pues entra montaje de sonido, que va añadiendo las pistas limpias del diálogo, los ambientes, los efectos que graban los *foleys*, las pistas de música... Con todo eso, va diseñando el sonido de la película, que suele tener muchísimas pistas. Y, una vez terminado, el resultado se lleva a una sala de mezclas, donde el mezclador, que es como la tercera pata del sonido, pone cada elemento al nivel de volumen que debe tener en la película, mete efectos tipo reverberaciones y cosas así. Ese es un poco el proceso completo de sonido, al final todo pasa por esos tres departamentos: sonido directo, montaje de sonido y mezclas. Cada departamento tiene un grupo numeroso de gente, pero si te fijas en una película de Hollywood, puedes ver 150 personas en sonido, mientras que aquí ya somos muchos si somos diez.



**Uno de los tópicos sobre el sonido dice que el mejor diseño sonoro es el que pasa más desapercibido. ¿Estás de acuerdo?**

Yo sí, pero la gente, en general, no parece estar de acuerdo. Solo hay que ver los premios, la película que gana es la más espectacular sonoramente, la que tiene más efectos, la que está más cargada. Las películas más sencillas a lo mejor tienen un trabajo de una complejidad y una delicadeza impresionantes, pero la gente no lo percibe, percibe lo espectacular. Es lo mismo que pasa con vestuario, por ejemplo, el vestuario de época tienen más posibilidades de ganar premios que el contemporáneo.

**Entrando ya a hablar sobre *El hombre de las mil caras*, ¿cuáles fueron los mayores retos que encontrásteis?**

Es una película en la que teníamos muchas localizaciones, a veces en el mismo día, por lo que había que moverse muy rápido. Además, Alberto Rodríguez hace una cosa muy loca que a mí me fascina, algo que hacen también en Hollywood: en montaje, pasa de un plano de una fachada que hemos rodado en Madrid a otro con los actores hablando que rodamos en París. Él siempre elige lo mejor de cada sitio. Claro, eso significa que en un plano puedes tener un ambiente sonoro y en el otro, otro totalmente distinto. Así que teníamos que asegurarnos de mantener la mayor continuidad sonora posible para que no saltasen en montaje, y también ayudar a los actores a que mantuvieran esa continuidad en el tono de la interpretación. Era muy complicado, porque un día estábamos en un aeropuerto en Singapur y de repente en otro aeropuerto en Suiza. Por ejemplo, como había que recrear mil ambientes diferentes, yo siempre preguntaba a figuración de dónde eran los figurantes para grabar ambientes con ellos y poder recrear todos esos aeropuertos internacionales en el montaje de sonido. Fue muy loco, pero muy divertido.

**Por último, ¿qué le recomendarías a alguien que quiera dedicarse al sonido para cine?**

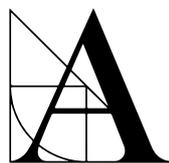
Que vean muchas películas y que tenga actitud. Ahora hay muchas formas de entrar como meritorio, y de ahí ya puedes ir metiéndote, pero lo que se echa en falta es motivación e inquietud.

# • TRASCÁMARA

Programa educativo  
de la Academia de Cine



Un programa educativo de:



ACADEMIA  
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:



# La banda sonora de un día cualquiera

## Objetivo:

Reflexionar sobre la importancia del sonido en el día a día y en las múltiples formas de relatos que existen, así como la imposibilidad de encontrar el silencio total.

## Temporización:

50 minutos

### 1. Mr. Foley

Antes de empezar, visionad en clase el cortometraje de 4 minutos *Mr. Foley*, disponible [aquí](#). Al terminar, haced una puesta en común sobre las ideas principales que os ha sugerido el corto.

### 2. El día de los mil sonidos

Individualmente, preparad un resumen de lo que hicisteis el día anterior. Una vez terminado, apuntad cinco sonidos que sonaron a lo largo del día, los que os parezcan más importantes. Por ejemplo, si fuisteis al supermercado, uno de los sonidos destacados puede ser la megafonía avisando de una oferta o las ruedas del carrito.

### 3. Imaginar el sonido de ayer

Una vez tengáis la lista preparada, pensad en cómo podríais reconstruir esos sonidos, tal y como hace el equipo de sonido de *Mr. Foley*. Si necesitáis inspiración, podéis ver [este](#) vídeo sobre el *foley*.

### 4 La música de mi vida

Por último, pensad en dos momentos del día anterior a los que pondríais música, apuntando qué música usaríais (podéis escoger la que queráis) y por qué habéis escogido esa música.

Tras la película y el coloquio, es el momento de trabajar en clase algunos conceptos relacionados con la música y el sonido de *El hombre de las mil caras*.

# El teléfono musical escacharrado

## Objetivo:

Analizar la forma en que la música para cine utiliza un lenguaje abstracto, el lenguaje musical, para acompañar situaciones muy concretas.

## Temporización:

30 minutos

### 1. De lo abstracto a lo concreto

La mayoría de la música de cine está diseñada para encajar al milímetro con lo que sucede en cada escena. Por tanto, aunque no se haya visto la película, es posible imaginar lo que está sucediendo en un momento concreto simplemente escuchando el tema que lo acompaña.

En este ejercicio, a cada persona se le asigna uno de los temas de música de cine que están disponibles en [la página de los nominados al Goya a Mejor Música Original de 2025](#). Lo escucha detenidamente y escribe una descripción muy breve de lo que cree que ocurre en un pequeño papel. Una vez toda la clase ha escrito sus descripciones, estas se depositan en una bolsa oscura o una caja cerrada.

### 2. De lo concreto a lo abstracto

Repartid al azar las descripciones que habéis escrito, de forma que cada persona tenga un texto escrito por otra persona. Ahora, escuchad cada tema todos juntos, uno tras otro. Al terminar cada tema, levantad la mano los que creáis que tenéis una descripción escrita partiendo de esa pieza de música. Leedlas todas, de forma que los autores de las descripciones puedan confirmar que son del tema que acabáis de escuchar o no. Los textos basados en una misma canción, ¿se parecen mucho entre sí o son muy diferentes? Si no habéis acertado al asignar el texto al tema, ¿qué es lo que os ha hecho pensar que la música que acabábais de escuchar era la correcta?

# ¿Sonido, música o silencio?

## Objetivo:

Reflexionar sobre el impacto narrativo de las cuatro diferentes herramientas sonoras en el cine: el silencio, la música, el diálogo y los efectos de sonido.

## Temporización:

50 minutos

## 1. Sonidos que mandan

A la hora de crear una escena cualquiera en una película, una de las decisiones principales que hay que tomar es cuál es el protagonista sonoro. ¿Se le da más importancia a los efectos de sonido, al diálogo, a la música o, por el contrario, al silencio?

A continuación vamos a ofrecer una serie de escenas de películas clásicas; en grupos de tres personas, tenéis que decidir en cada caso cuál creéis que es el protagonista sonoro ideal, justificando vuestra elección con un breve texto. Recordad que el sonido puede contar aquello que no cuenta la imagen y viceversa.



### *El hombre que sabía demasiado*

El hijo de un matrimonio ha sido secuestrado. Los padres descubren donde está siendo retenido y acuden allí para intentar liberarlo, pero no saben en qué parte del edificio se encuentra. Para descubrirlo, cantan una canción. Al oírla, el niño la canta también y así la familia se reúne.

¿Cuál sería el protagonista sonoro de esta escena?

- La canción
- El sonido ambiente del edificio (conversaciones, pisadas, etc.)
- Los secuestradores corriendo al lugar donde están los padres



### *2001, una odisea del espacio*

Una estación espacial orbita alrededor del planeta Tierra mientras gira lentamente sobre su propio eje.

¿Cuál sería el protagonista sonoro de esta escena?

- El silencio del espacio
- Los ruidos de la maquinaria de la estación espacial
- Una pieza de música orquestal que se pueda bailar, como un vals o un ballet

# ¿Sonido, música o silencio?



## **Mujeres al borde de un ataque de nervios**

Una mujer está viviendo una dolorosa ruptura sentimental. En un momento de furia, tira sobre la cama una serie de objetos de su expareja con la intención de deshacerse de ellos. Accidentalmente, uno de los objetos prende fuego a la cama. Cuando la mujer lo descubre, se pasa unos segundos incapaz de reaccionar, simplemente mirando las llamas crecer.

¿Cuál sería el protagonista sonoro de esta escena?

- El crepitar del fuego
- La canción favorita de la pareja
- Una enérgica pieza de música clásica



## **Nicky, la aprendiz de bruja**

Una adolescente con el poder de volar montando en una escoba trata de rescatar a su mejor amigo de un zepelín accidentado. Él cuelga de una cuerda y está a punto de caer al vacío; ella trata de acercarse y cogerle la mano, pero la cuerda no para de agitarse. Finalmente, el chico cae, la gente que está observando contiene la respiración y la chica logra agarrarle, salvándolo.

¿Cuál sería el protagonista sonoro de esta escena?

- Un instante de silencio
- Los aplausos y gritos de alegría de los espectadores
- Un alegre tema musical que celebre el éxito de la chica

## **2. Una sinfonía de posibilidades**

Finalmente, poned en común vuestras elecciones, utilizando los textos que habéis escrito para argumentarlas frente a la clase.

# Nuestra película, nuestra banda sonora

## Objetivo:

Poner en práctica lo aprendido sobre sonido y música creando la banda sonora de una breve película.

## Temporización:

6 - 8 horas

### 1. Antes de empezar

El propósito de esta actividad es crear una película de entre 30 segundos y 1 minuto y luego sonorizar esa película incorporando una voz en *off*, una pieza de música y cuantos efectos sonoros se considere necesario. Antes de nada, organizados en grupos de trabajo de tres o cuatro personas.

### 2. Revisar los materiales

Para crear la película, podéis usar solo las diez piezas disponibles en [este enlace](#). Todas ellas cuentan con una licencia Creative Commons que permite su uso libre y gratuito. Visualizad todos los vídeos y apuntad cuáles os gustan más.

### 3. La voz del relato

Ahora tenéis que escribir la voz en *off* que va a recorrer toda la película. Pensad en la voz en *off* de Jesús Camoes en *El hombre de las mil caras*, que sirve para unificar escenas en lugares muy diferentes y con personajes muy diferentes. Necesitáis entre 30 y 60 segundos de voz en *off* que cuenten una breve historia que os permita conectar los diferentes vídeos que vais a usar. Por ejemplo, puede ser el monólogo de una persona que se acaba de mudar a la ciudad a vivir, pero echa de menos su vida anterior en el campo. Recordad que también podéis tener momentos de silencio.

Una vez tengáis la voz en *off* escrita, grabadla con un móvil.

### 4. Montaje de imagen

Cargad en un programa de edición cualquiera los vídeos que vais a usar y la voz en *off*. Usando esta voz como guía, montad la parte visual de la película.

# Nuestra película, nuestra banda sonora



## 5. Música

Una vez tengáis un montaje que os satisfaga, incorporad una pieza de música, la que queráis. Puede ser tan larga como toda la película o aparecer solo unos segundos, según os parezca mejor. Usadla para darle una unidad al relato o para realzar un momento concreto que os parezca especialmente importante. Si es necesario, ajustad el montaje de imagen en función de la pieza de música que hayáis seleccionado.

## 6. Montaje de sonido

Ahora que ya tenéis un montaje de imagen definitivo, empezar a incorporar los efectos de sonido que consideréis fundamentales para la película. Recordad que se trata de elegir lo que es importante a nivel dramático: que en la imagen veáis un elemento que produzca sonido no implica obligatoriamente que tengáis que incorporar ese sonido al montaje. El único requisito fundamental es que todos los sonidos que uséis los tenéis que haber capturado vosotros, en la vida real o recreándolos como hacen los artistas de *foley*.

## 7. Mezclas

Por último, ajustad los niveles de sonido de cada pista, escogiendo el protagonismo sonoro de cada momento.

## 8. El estreno

Después de todo el trabajo, es el momento de proyectar vuestros trabajos en clase. Fijaros sobre todo en las formas en que han usado el sonido el resto de grupos. ¿Hay algo que os haya sorprendido?

# Bibliografía y referencias consultadas

Arias Domínguez, E. L. (8 de febrero de 2023). Aránzazu Calleja: "La música es una grandísima mentirosa y una gran manipuladora". Pikara Magazine. <https://www.pikaramagazine.com/2023/02/la-musica-es-una-grandisima-mentirosa-y-una-gran-manipuladora/>

Bordwell, D.; Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Ediciones Paidós

Isaza, M. (23 de julio de 2010). *Entrevista en exclusiva con el diseñador de sonido Oriol Tarragó*. Hispasonic. <https://www.hispasonic.com/blogs/entrevista-exclusiva-disenador-sonido-oriol-tarrago/36605>

Isaza, M. (1 de marzo de 2011). *El arte del sonido para cine, entrevista a Pelayo Gutiérrez*. Hispasonic. <https://www.hispasonic.com/blogs/arte-sonido-para-cine-entrevista-pelayo-gutierrez/36968>

Lack, R. (1999). *La música en el cine*. Ediciones Cátedra

López Canales, D. (1 de agosto de 2023). *Adiós a Francisco Paesa, el espía más oscuro y famoso de España: así fue su entrevista en exclusiva a 'Vanity Fair'*. Vanity Fair.

<https://www.revistavanityfair.es/la-revista/articulos/entrevista-espia-francisco-paesa-vanity-fair/22845>

Lumet, S. (2002). *Así se hacen las películas*. Ediciones Rialp

Parra, A. y Solera, J. (2006). *Conversación con Eva Valiño, sonidista*. Alfonso Parra. <https://alfonsoparra.com/index.php/conversaciones/eva-valino>

Prieto, R. (24 de febrero de 2012). *La metáfora de las emociones*. El Compositor habla. [https://www.elcompositorhabla.com/es/artistas/roque-banos/entrevistas.zhtm/?arg\\_id\\_entrevista=30](https://www.elcompositorhabla.com/es/artistas/roque-banos/entrevistas.zhtm/?arg_id_entrevista=30)

Ruiz Mantilla, J. (7 de noviembre de 2023). *Alberto Iglesias: "Un compositor en el cine es una máquina de ideas desordenadas"*. El País. <https://elpais.com/eps/2023-11-04/alberto-iglesias-un-compositor-en-el-cine-es-una-maquina-de-ideas-desordenadas.html>

Screen Ireland. (22 de abril de 2020). *Mr. Foley / Short Film / Short Shorts* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fuyfIWMNUAs>

Sound Ideas Canada. (5 de diciembre de 2011). *What is Foley Sound by Sound Ideas* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/OONaPcZ4EAs?si=TtTz0TIgzHBQeZbP>

# ● TRASCÁMARA

Programa educativo  
de la Academia de Cine

## 🎯 Música y 🎵 Sonido

### Créditos

Material didáctico publicado por TRASCÁMARA, el Programa educativo de la Academia de Cine, desarrollado en conjunto con Aulafilm (Las Espigadoras).

Los textos son propiedad de la Academia de Cine.

Las imágenes de *El hombre de las mil caras* son propiedad de Atresmedia Cine, El Espía de las Mil Caras AIE, DTS Distribuidora de Televisión Digital, Zeta Audiovisual, Sacromonte Films y Atípica Films / Warner Bros Entertainment España.

Todas las imágenes de esta guía son propiedad de sus debidos autores y aparecen aquí como complemento al cuerpo teórico del texto y para situarlo en su contexto correspondiente. Se ha tratado de contactar y acreditar debidamente todas ellas, en caso de error u omisión por favor diríjense a la dirección de contacto para su subsanación inmediata.

**Coordinación editorial:** Helena Fernández.

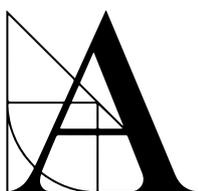
**Redacción:** Pablo López.

**Diseño y maquetación:** Jabi Medina.

**Febrero, 2025**

**Contacto:** [info@aulafilm.com](mailto:info@aulafilm.com)

Un programa educativo de:



ACADEMIA  
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:



◉ música ◉ sonido ◉ dirección ◉ vestuario ◉ casting ◉ interpretación ◉ montaje

# ◉ TRASCÁMARA

Programa educativo  
de la Academia de Cine

Un programa educativo de:



ACADEMIA  
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:

