


2011

Fabiola Ordoyo y la escultura sonora en Mapa de los sonidos de Tokio, de Isabel Coixet

Patricia Hart

Purdue University, phart@purdue.edu

Follow this and additional works at: <http://docs.lib.purdue.edu/lcwp>

 Part of the [Film and Media Studies Commons](#), [History of Science, Technology, and Medicine Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Hart, Patricia, "Fabiola Ordoyo y la escultura sonora en Mapa de los sonidos de Tokio, de Isabel Coixet" (2011). *School of Languages and Cultures Working Papers*. Paper 24.
<http://docs.lib.purdue.edu/lcwp/24>

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact epubs@purdue.edu for additional information.

Fabiola Ordoyo y la escultura sonora en *Mapa de los sonidos de Tokio*, de Isabel Coixet

Patricia Hart
Purdue University

“El dolor que no encuentra palabras es el más cruel”
(*A los que aman*, Isabel Coixet, 1998)

“Para mí, el cine es hacer escultura sonora.”
(Fabiola Ordoyo, entrevista personal, mayo, 2011)¹

La crítica feminista del cine está repleta de análisis de la imagen, y a nadie le sorprendería que yo trajera a colación aquí la escopofilia de Christian Metz, el placer visual de Laura Mulvey, o el pánico lacaniano a la castración. A principios de los años 70, ya se analizaba seriamente la manera en la que las mujeres eran representadas en el cine—sobre todo el cine de Hollywood. Algunas críticas, como Marjorie Rosen (*La Venus de las palomitas*, 1973) y la misma Mulvey (*De la reverencia a la violación*, 1974) empezaron a cuestionar las representaciones de las mujeres en el cine de género. Se preguntaban si eran figuras activas o pasivas; si estaban presentes o ausentes; si eran “buenas” o “malas”. Se medía cuidadosamente el tiempo que permanecían en pantalla los personajes femeninos frente a los masculinos, y se intentaba

¹ Ésta, junta con todas las demás entrevistas citadas en este artículo, acompañadas de una veintena más (incluyendo conversaciones con todos los galardonados con el premio Goya por sonido que siguen vivos), se encuentran en su totalidad en Purdue e-pubs: <http://docs.lib.purdue.edu/lcwp/>. El lector con curiosidad también puede consultar la filmografía de cada uno en la Internet Movie Data Base (IMDB).

colocar a la mujer dentro de unos paradigmas sociológicos determinados según sus contextos históricos. Sin embargo, hasta hace muy poco, ningún crítico serio del cine español se había parado a pensar en el sonido más allá de la música de las partituras, ni mucho menos aludir a un posible “sonido femenino”² ¿Podemos empezar a hacer esta pregunta en el presente estudio, o es prematura? La pregunta tiene muchas complicaciones, pero me limitaré a señalar las más gordas. En primer lugar, el diseño y el montaje del sonido de una película están intrínsecamente ligados al montaje de la imagen. El montaje de la imagen y el del sonido son cosas muy distintas, y de hecho, lo primero que se enseña en los cursos de montaje es que el sonido y la imagen nunca deben de cortarse en el mismo sitio. Hacer esto crea un parón abrupto, antinatural y chirriante, y sólo se hace si el director quiere sacudir al espectador de forma consciente. Sin embargo, el ritmo y el lenguaje visual de una película describen límites al montaje del sonido, por muy creativo y asincrónico que este montaje pretenda ser. No hace tanto que en España una sola persona montaba tanto la imagen como el sonido, cuando esto ya era impensable en el resto del mundo.³ Tal es el caso de Teresa Font, por ejemplo, quien durante las primeras décadas de su carrera prefirió montarlo todo.⁴

Conviene hacer una pregunta más básica todavía. ¿Por qué parten muchos estudiosos del cine femenino de la aseveración que el lenguaje cinematográfico y la gramática del

² En 2014, dos críticos, Kathryn Vernon y Thomas Whittaker presentaron en el congreso Cine/Lit sendos estudios sobre el sonido en una película de Isabel Coixet y otra de Javier Rebollo.

³ El lector con curiosidad sobre la razón de este retraso es invitado a consultar mi artículo “Gritos y ‘*susurroundsound*’: El doblaje y otras armas cargadas de pasado en el desarrollo del sonido cinematográfico en España” en Purdue working papers e-pubs: <http://docs.lib.purdue.edu/lcwp/>.

⁴ “Una entrevista con Miguel Ángel Polo, <http://docs.lib.purdue.edu/lcwp/3/>, página 17.

montaje fueran inventados por los hombres? Tal vez haríamos mejor en hablar de varias generaciones de hombres que han aprendido a usar un lenguaje concebido y desarrollado en sus inicios por algunas mujeres.

Ahora es bien reconocido que en los inicios del cine norteamericano, el montaje cinematográfico fue considerado dominio de mujer, quizás porque se concebía como una labor de corte y confección, o quizás porque era una labor minuciosa y agotador que requería pasar por los dedos kilómetros de película, mirando cada fotograma a contraluz. Tal vez simplemente fue porque era el trabajo peor pagado en la industria. Lo explica Kristin Booth en “Cutting Women: Margaret Booth, and Hollywood’s Pioneering Female Film Editors”:

In 1926, the *Los Angeles Times* informed readers that “one of the most important positions in the motion-picture industry is held almost entirely by women” whose job it was to assemble “thousands of feet of film so that it tells an interesting story in the most straightforward manner” (B7). Assembling reels and cutting negatives was tedious work that often fell to young working-class women. However, out of the ranks of these film joiners and negative cutters emerged a handful of women who would help to develop the editing techniques that would become the hallmark of Hollywood’s visual style.⁵

<https://wfpp.cdrs.columbia.edu/essay/cutting-women/#Margaret%20Booth:%20From%20D.W.%20Griffith%20to%20Irving%20Thalberg>

Hatch y otros examinan en detalle la importancia de la influencia de las mujeres en la gramática del cine y demuestran que realidad,

⁵ En 1926, el diario *Los Angeles Times* informó a los lectores que “uno de los puestos más importantes en la industria cinematográfica es ocupada casi exclusivamente por mujeres” cuyo trabajo era ensamblar “miles de pies de película para que contara una historia interesante de la manera más directa”

las convenciones del montaje fueron plasmadas por mujeres y no hombres. Sin embargo, los libros clásicos sobre la gramática del montaje o pasan por encima de este detalle, o se lo callan por completo. En *Grammar of the Edit*, tomo fundamental para el estudio del montaje, Roy Thompson and Christopher Bowen aseveran que en las primeras décadas del siglo veinte se cristalizaron las normas del montaje:

Within a short few decades, a more complex visual language of motion picture photography and editing had evolved ... The machines used to take the pictures and perform the cuts have evolved over time ... but the core methods and intent behind the practice are unchanged even today. (15)⁶

El lector notará que Thompson y Bowen mencionan a las máquinas usadas para cortar, pero no a los humanos—casi exclusivamente mujeres—que llevaron estos cortes a cabo. En *Grammar of the Film Language*, Daniel Arijón ya borra totalmente el papel de las mujeres pioneras, las que cortaban y montaban el cine de Hollywood desde sus principios. Categoriza las primeras personas que montaban las películas así:

“[S]torytellers, men of ideas [developed] the symbols and the rules of combination... The creator...has the courage to innovate...He is not afraid of his mistakes, where as the artisan ... incorporate[s] the new advances into his repertory ... (3)⁷

⁶ En pocas décadas, se desarrolló un lenguaje visual más complejo de la fotografía y el montaje...Las máquinas usada para filmar las imágenes y hacer los cortes han evolucionado a lo largo del tiempo...pero los métodos e intenciones detrás de la práctica siguen sin cambiar hasta hoy.

⁷ Los cuentistas, hombres de ideas [desarrollaron] los símbolos y las reglas de la combinación... El creador...tiene el valor de innovar... Él no tiene miedo de su errores, mientras que el artesano...incorpora los nuevos avances en su repertorio...

Fuera del contexto español, desde hace más de una década se ha denunciado el machismo (quizás inconsciente) típico en los análisis de la producción del sonido en general. Según Tara Rodgers:

In dominant discourses and practices of sound reproduction, technological forms and processes that are culturally coded as female or maternal have been systematically devalued and controlled. Histories of technology have routinely overlooked the active functions of “container technologies”—those technological forms associated with metaphors for female organs of storage of supply, and with types of labor traditionally done by women.⁸ (480)

La terminología de las “container technologies” (entiéndase “tecnologías de recipiente”) fue desarrollada por Zoë Sofia en un artículo homónimo de 2000, pero no ha tenido absolutamente ninguna repercusión en la escasa discusión sobre el sonido en el cine español.

En realidad, mucha gente sigue pensando que el cine es un juego de luces y sombras. Como prueba, aduzco que todas las palabras que tenemos para nombrarlo se refieren a lo visual. “Cine” proviene de “kinetoscopio,” es decir, movimiento que se ve. “Filme” se refiere a la capa de emulsión en la película fotográfica, y “película” viene del latín, “pellis,” que significa “piel.” Asimismo, el sustantivo “fotografía” significa “escribir con luz.” Sin embargo, el cine siempre lo hemos oído también. El ruso Sergei

⁸ En los discursos y prácticas dominantes de la reproducción del sonido, las formas y procesos tecnológicos que son culturalmente codificados como femeninos o maternos han sido devaluados y controlados sistemáticamente. Las historias de la tecnología habitualmente han hecho caso omiso de las funciones activas de las “tecnologías de recipientes”—esas formas tecnológicas asociadas con las metáforas de los órganos femeninos de almacenaje de recursos, y con las labores tradicionalmente llevadas a cabo por las mujeres (mi traducción).

Eisenstein predijo que la llegada del sonido sincrónico estropearía el montaje y lo artístico en el cine para siempre, pero no ha sido así (“A Statement”). Ya fueran los pregoneros en los pueblos, los pianos, los órganos, las orquestas o los actores en las ciudades, desde el principio siempre hubo algún tipo de acompañamiento auditivo en las proyecciones cinematográficas. Lo expresó muy bien el etnomusicólogo, Mark Slobin, en *Global Soundtracks. World of Film Music*:

When viewers saw the very first film in 1895, they also heard a musical accompaniment...People expected some kind of soundtrack for the dance, melodrama, comedy, acrobatics, magic and animal acts they paid a few pennies to see ...For the next three decades, colorful music continued to circulate in the air around the black-and-white moving pictures...”⁹

Tal como afirmó en la entrevista personal que mantuve con Ricardo Steinberg, pionero en el sonido cinematográfico en España, “un cine mudo nunca ha existido, pero en España, un cine sordo sí, desafortunadamente” (<http://docs.lib.purdue.edu/lcwp/10/>).

Ahora bien, si aceptamos que debemos considerar seriamente el sonido en el cine, ¿podemos hablar de sonido de mujer? ¿Más específicamente, podemos poner esta pregunta sobre el cine español? Creo ser la primera en plantear este asunto. El primer obstáculo es que se ha estudiado muy poco el sonido

⁹ Cuando los espectadores vieron la primera película en 1895, también oían un acompañamiento musical... . La gente esperaba algún tipo de banda sonora durante los bailes, melodramas, comedias, acrobacias, y números de magia o de animales adiestrados por los que habían pagado unos peñiques...
... Durante las tres décadas siguientes, una música animada circulaba en el aire alrededor de unas imágenes en blanco y negro en movimiento. (mi traducción, vii)

cinematográfico español. La segunda dificultad, tan grave como obvia, es que hasta ahora, ha habido muy pocas mujeres que se han dedicado a la producción del sonido cinematográfico en España.¹⁰ Ha habido poquísimas mujeres que se han dedicado a la toma directa del sonido en los rodajes. Según Antonio Bloch¹¹:

En cuanto al tema de la falta de mujeres en los equipos de sonido hay que destacar que esto pasaba en todas las especialidades técnicas. Afortunadamente la mujer está ocupando cada vez más su lugar en la sociedad española...Me gustaría señalar que durante siete años trabajé con una microfonista estupenda, Sara Fijo, aunque se ha pasado a producción...
(<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=lcwp>)

Después de la captura del sonido directo, el montaje es la faceta definitiva del diseño del sonido cinematográfico, y es otro campo que ha sido dominado de forma dramática por los hombres.¹² En vista de esta realidad, en estas líneas se puede hacer más que colocar una pequeña, pero importantísima tesela en el nuevo mosaico en el estudio del sonido cinematográfico en el que han participado las mujeres.

En el presente artículo, propongo poner de manifiesto los logros de la barcelonesa Fabiola Ordoyo, una diseñadora de sonido sorprendente e innovadora, concentrándonos aquí en una sola de sus múltiples colaboraciones con otra mujer ampliamente reconocida, Isabel Coixet—una directora que ha cuidado muchísimo el sonido en su obra.

¹¹ Ganador de un Goya por *Montoyas y Tarantos* de Vicente Escrivá y nominado por *El perro del hortelano* de Pilar Miró. Además, estuvo unos veinte años en la Junta Directiva de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

¹² Practicamente son Eva Valiño, Bela da Costa, la misma Ordoyo, y para de contar.

La propia Coixet ha dicho, “Nadie se deja el género o la nacionalidad en el vestuario, cuando se pone a trabajar” (“Isabel Coixet Motor Homepage,”).

Llevo varios años preparando un libro sobre el sonido en el cine español y, a lo largo del camino, he entrevistado personalmente a una veintena de profesionales en las distintas especialidades relativas al sonido cinematográfico, y creo que están casi todos los que son. Entre ellos están los tres jefes de los equipos de sonido de la película que aquí analizo, *Mapa de los sonidos de Tokio*, de Isabel Coixet. Ellos son el ingeniero de producción, Aitor Berenguer, el mezclador Marc Orts y, el objeto de nuestro interés, la montadora y diseñadora de sonido, Fabiola Ordoyo. Cuando le pregunté a Ordoyo cómo define su labor, me dijo simplemente, “Para mí ... es hace escultura sonora” (<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=lcwp>).

Ordoyo no ha sido reacia a hablar de la cuestión de género en el diseño del sonido. En la misma entrevista me comentó:

A mí no me molesta hablar sobre esto. Mi sonido es lo que es porque soy mujer. Seguramente mi sonido no es comparable al de cualquiera de los chicos que trabaja en esto porque tenemos géneros diferentes. Somos diferentes, entonces todo es diferente ... Mi madre siempre me dice, “esta película se nota que la has hecho tú.”

El director japonés, Akira Kurosawa, ha dicho, “el sonido en el cine no añade a la imagen; la multiplica.” Esta cita del gran Kurosawa es especialmente atinada a la hora de examinar una película que se llama precisamente *Mapa de los sonidos de Tokio*. El filme, de reparto internacional y dirigido por Coixet, es un ejemplo perfecto de dicho efecto multiplicador, con un sonido sutil, exquisitamente esculpido por Ordoyo. Pero, para apreciar esta escultura como es debido, hay que entender por qué

sostengo que la catalana es pionera dentro de una profesión que se desarrolló tardísimo en España.

El subdesarrollo contra el que Ordoyo ha tenido que luchar es, en el fondo, culpa directa de la censura franquista. Lo digo sin ambages: la historia del sonido cinematográfico en España es también una historia muy política y muy dolorosa, y gran parte de este dolor empieza y termina con el doblaje. Notemos para comenzar que el doblaje impuesto al cine extranjero, ideado para intentar controlar la llegada de ideas subversivas de otros países más democráticos, también produjo efectos técnicos nefastos. Uno de ellos se concretó en el doblaje en posproducción de prácticamente todas las películas españolas, puesto que, a diferencia del registro de un sonido directo de calidad, era mucho más fácil y barato llevar una película ya filmada a un sitio como los Estudios EXA en Madrid y reunir a los actores como buenamente se podía, para que repitieran sus diálogos meses o incluso años después del rodaje. Trabajaban cuando ya estaban metidos en otros papeles; sin la réplica de los otros actores; sin la barba de tres meses que se habían dejado o los veinte kilos de más que se habían echado; sin los accesorios de mano, el *atrezzo*, el vestuario o el maquillaje—o sea, todas estas cosas que ayudan a un actor a meterse en su personaje. Y eso, cuando todos los actores estaban disponibles. En el resto de casos, se echaba mano del equipo de dobladores, con voces que se repetían una y otra vez, todas al mismo volumen, a una misma distancia del micrófono y con una serie de tics artificiales que les caracterizaba. El oído del espectador español terminó, inevitablemente, mal afinado, y hasta embrutecido. Es más: el actor español, como consecuencia del doblaje, veía a las grandes figuras del cine extranjero hablando de una manera determinada y artificial, y, sin quererlo, las imitaban. Incluso hoy en día hay algunos que lo siguen haciendo.

Consciente o inconscientemente, todos reconocemos la falsedad de la interpretación inherente al doblaje cinematográfico. Tanto es así que, por ejemplo, en *El cuarto de atrás*, Carmen

Martín Gaité lo usa como sinónimo de un intento artificial de aparentar una sofisticación inexistente. Así, cuando, después de una escapadita nocturna, la narradora adolescente vuelve al hotel y pide, temerosa de ser descubierta, la llave, ocurre lo siguiente:

El hotel tenía puerta giratoria ... “¿La llave del 307 por favor?” Me salió voz de doblaje de película, nos la dio ... (112)

De hecho, es bien conocido que el estilo de actuación cambia, no sólo de generación en generación, sino también de temporada en temporada. Peter Brook, en su libro *The Empty Space*—prácticamente la Biblia del teatro moderno—lo expresó muy bien:

At Stratford where we worry that we don't play our repertoire long enough to milk its full box office value, we now discuss this quite empirically: about five years, we agree, is the most a particular staging can live. It is not only the hair-styles, costumes and make-ups that look dated. All the different elements of staging—the shorthands of behavior that stand for certain emotions; gestures, gesticulations and **tones of voice**—are all fluctuating on an invisible stock exchange all the time. Life is moving, influences are playing on actor and audience¹⁴ (16, negrilla mía)

Román Gubern lo expresa con más energía todavía:

Jean Renoir decía que si los responsables del doblaje

¹⁴ En Stratford, donde siempre nos ha invadido el miedo de no mantener nuestro repertorio en cartelera lo suficiente para ordeñarle a la taquilla todo el dinero posible, ahora lo discutimos de forma totalmente empírica: calculamos que unos cinco años son lo máximo que un montaje en particular puede sobrevivir. No sólo pasan de moda los peinados, el vestuario y el maquillaje. Todos los diferentes elementos de la puesta en escena—los breves trazos de actuación que representan ciertas emociones; los gestos, gesticulaciones y **tonos de voz**—todos fluctúan constantemente en una suerte de bolsa de valores invisible. La vida se mueve, las influencias juegan con el actor y con el público (traducción y negrilla mías)

hubieran vivido en época tan sensata como la Edad Media, se les habría quemado en la plaza pública por cometer la brujería de dar a un cuerpo una voz que no le pertenece. (“Infidelidades” 87)

Es interesante en este punto recordar la parodia de la práctica del doblaje en la película de Pedro Almodóvar de 1988, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Allí, la protagonista, Pepa (interpretada por Carmen Maura), le pone la voz primero a Joan Crawford en *Johnny Guitarra*, y después, sin apenas descansar, a María Barranco en una publicidad para preservativos. Este segundo caso ilustra perfectamente la creencia que había unas voces adecuadas para el cine y la televisión, y otras muchas que no lo eran.

Cuando las películas españolas eran dobladas, casi todos los efectos Foley los ponía el mismo señor—curtido en la radio—Luis Castro, que, con el celofán de su paquete de Ducados lo mismo hacía una gran hoguera que unos huevos friéndose en una sartén.¹⁵ Cuando en Estados Unidos y el resto de Europa—incluso Portugal—era impensable rodar sin registrar un buen sonido directo, en España se seguía doblando el cine nacional junto con el extranjero. Desde una perspectiva sonora, sin exagerar, podemos hablar del doblaje como el “Biscúter” del cine español, o, como yo lo he descrito en otro lugar, “un arma cargada de pasado.”¹⁶

¹⁵ “El Foley, “los efectos Foley” o “los efectos sala” como a veces se les llamaba en español, se refiere a todos los efectos sonoros creados en posproducción en un estudio de grabación para acompañar a los diálogos en la banda sonora de una película. Si los diálogos son recreados en el estudio en posproducción, el proceso se llama “doblaje” o modernamente, ADR (Automatic Dialog Replacement). Aquí y siempre utilizo la frase “banda sonora” en su sentido técnico, o sea, todo el sonido que acompaña a una película (no sólo la música). Estos ejemplos de efectos Foley creados por Luis Castro me los nombró el director argentino-español Enrique Gabriel, en una entrevista personal que le hice en 2009.

¹⁶ Con perdón a Gabriel Celaya. El lector que quiere leer en más detalle el

trabajo que he desarrollado sobre este tema es invitado a consultar mi artículo, “Gritos y ‘susurroundsound’ : El doblaje y otras armas cargadas de pasado en el desarrollo del sonido cinematográfico en España” en Purdue e-pubs:

<http://docs.lib.purdue.edu/lcwp/>.

El Biscúter (también llamado “Zapatilla”) fue un minicoche fabricado en Barcelona y popular durante los primeros años de la dictadura franquista. Su nombre refería al hecho de que tenía el tamaño de dos “motor scooters.” Tan básico era que, por no tener, ni siquiera tenía ventanillas ni marcha atrás. Se arancaba con manubrio, y los primeros modelos fueron de aluminio.

La mala influencia del doblaje sobre el estilo de interpretación en España merece otro artículo aparte, o incluso un libro, pero no me resisto aquí a poner un único ejemplo: Hace un par de años, vi una obra de Tennessee Williams en Teatro Español, montada por un director de cinco estrellas y protagonizada por una actriz de primerísima categoría, que me dejó totalmente anonada. El público aplaudió a rabiar la actuación de la protagonista que, a una delicada y marchita flor de invernadero del profundo sur norteamericano le había puesto una voz de cantante de opera gorda, presumida y ridícula, de dibujos animados— cosa que me pareció absolutamente grotesca. El director había optado por conservar el momento y lugar original, situando la obra en en la Nueva Orleans de mediados de los años cuarenta, y los demás actores habían salido airosos al usar acentos españoles neutros. Que conste, no me habría parecido mal que tanto el director como todos los actores hubieran hecho todos otra cosa. Yo no tengo ningún inconveniente en que se traduzcan las obras que se quieran a las épocas o al estilos que sean. Al contrario, me parecen experimentos necesarios. No hablo de una cuestión de *lèse culture*. Me trae sin cuidado que Ricardo III viva en la Alemania de Hitler o que *Trabajos de amores perdidos* se monte como una comedia musical de Broadway, con noticieros de la época intercalados. Comulgo al cien por cien con Federico García Lorca en *El público*, que nos muestra que Romeo y Julieta no necesitan ser un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro sea desgarradora: “Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa” (Cuadro primero). ¿Por qué no? Sin embargo, es más complicado si a Marlon Brando le da la réplica un grano de sal o si a Karl Malden le bese un mapa. No me explicaba cómo una actriz tan buena podía hacer una cosa tan disparatada, ni cómo un director tan bueno podía consentírselo dentro de un montaje que fue, en absolutamente todos los demás particulares, clásico. Cuando comenté mi desasosiego a un amigo, me respondió, “pero Patricia, ¿es que no has visto la versión doblada de la película?” Acabáramos. Me fui corriendo a la Fílmoteca y comprobé que la gran actriz catalana había tenido el infortunio de imitar, consciente o

Hubo que esperar hasta los años 90 para que se extendiera completamente la grabación en el cine español es realmente un producto de este milenio.

Ante el panorama de esta triste historia, y en esta parte técnica del cine donde los hombres siempre han dominado muchísimo, resulta especialmente gratificante encontrarnos con Fabiola Ordoyo, quien estudió Ingeniería de Telecomunicaciones Electrónicas en la Universidad Técnica de Vilanova. La propia Ordoyo cuenta así sus primeras experiencias:

[Allí] me metí mucho en la parte de sonido. Siempre me había gustado mucho. Estuve en la radio. Estudié en el departamento de sonido en la Universidad haciendo sonido 3-D, sonido digital. La parte más, más, de ingeniería del sonido, ¿no? Y me metí [en cine] un poco por hobby. Salió la opción de hacer un cortometraje, y a partir de allí, soy realmente autodidacta. También entré en la música. Estuve trabajando en un estudio de sonido en Figueras, Music Land, uno de los mejores en España, si no el mejor. Tuve la suerte también de conocer al ingeniero que llevaba el estudio, que me enseñó muchas cosas, y una de ellas era a dejarte llevar por lo que realmente te sale. Entonces empecé a hacer cortosy seguí dando clases en la Universidad. Fui directora de un máster de producción sonora, y al final dejé toda la parte universitaria como profesora para dedicarme cien por cien al cine. (<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=lcwp>).

Ordoyo ha hecho trabajos brillantes con varios directores masculinos, desde su labor como meritoria junto a Mario Camus en *La playa de los galgos* hasta su reciente obra con Mateo Gil en

inconscientemente, el penoso doblaje de la película al español, hecha en 1951. Por ser icónica la versión doblada, al gran director también le sonaría perfectamente bien. Como este caso, hay miles.

Blackthorn). Sin embargo considero que ha hecho sus trabajos más delicados y evocadores con directoras femeninas, como la peruana Claudia Llosa, o las españolas Laura Mañá, Claudia Pinto y, por supuesto, Coixet.

Colocar el paisaje sonoro de Ordoyo dentro de la obra de Isabel Coixet es esencial, ya que la firma de una película la pone su director o directora. Álex de la Iglesia ha sabido retratar en pocas palabras a Coixet:

“Isabel is simply unclassifiable,” said the Spanish director Álex de la Iglesia. He added that, if anything, Ms. Coixet’s trademark is her filmmaking technique, derived from her advertising background, which has made her “visually so very powerful.” “Few people work as carefully as she does on the color and composition of every shot,” he said.¹⁷

Pocos directores se preocupan tan abiertamente por el sonido como Coixet, con su modo personal de expresar el amor y el dolor. Esto queda patente en el título de varios de sus filmes—*Mapa de los sonidos de Tokio*, *La vida secreta de las palabras*, *Cosas que nunca te dije* y *Escuchando al juez Garzón*. Una de sus primeras películas, *A los que aman*, empieza con estas palabras:

Dicen que a través de las palabras el dolor se hace más tangible ... El dolor que no encuentra palabras para ser expresado es el más cruel, el más hondo, el más injusto.

Las palabras—y su ausencia—son absolutamente esenciales en la manera de narrar de Coixet, y, de hecho, su última película, *Ayer no termina nunca* (año), está construida casi exclusivamente sobre los diálogos entre los dos personajes interpretados por Candela Peña y Javier Cámara. Pero el enfoque del presente artículo no es la propia Coixet, sino esta mujer que ha sido una

¹⁷“ Isabel es simplemente inclasificable,” dijo el director español Álex de la Iglesia. Añadió que, en realidad, es su reconocida técnica fílmica, derivada de su experiencia en el mundo de la publicidad, lo que la hace “visualmente tan poderosa. Poca gente trabaja tan cuidadosamente el color y la composición de cada secuencia,” afirmó.” (Ralph Minder, *New York Times*)

colaboradora estrecha en algunas de sus mejores películas, Ordoyo. La genialidad de Ordoyo consiste en permitirnos oír y entender la vida profundamente, dentro del contexto de un paisaje sonoro diáfano. Sin este exquisito sonido, el cine de Coixet sería mucho menos.

El “efecto multiplicador” del sonido cinematográfico del que nos habló el director japonés, Kurosawa, es evidente en la obra de Coixet, y especialmente en *Tokio*. Como el título indica, *Mapa de los sonidos de Tokio* es una película en la que el sonido es clave. El film se desarrolla en Tokio, y recoge el devenir de cinco personajes que no se escuchan ni se entienden—ni cuando hablan ni cuando guardan silencio. Además interpretan de forma radicalmente distinta los ruidos específicos y sonidos ambientales que les rodean. Para transmitir todo esto, Coixet abogó de cara al productor por que Ordoyo se implicara desde el principio en el proyecto hasta el punto incluso de viajar a Tokio tanto para consultar con el ingeniero de sonido de rodaje, Aitor Bereguer, como para grabar ambientes y efectos dos años antes de necesitarlos en la sala de montaje cuando la película estuviera acabada. En la entrevista que mantuvimos, Ordoyo señala:

Los sonidos que salen en la película no son un espejo superrealista. No se plasmaron exáctamente, sino que se recrean. Son los sonidos reales de Tokio que forman parte de su folclore, de su población, pero rememorados o soñados después, para transmitir la emoción de la película. Está claro que si yo no hubiera estado allí grabando, me habría perdido un montón de cosas, y no habría podido aportar todo lo que aporté al sonido.

Estas observaciones nos recuerdan la distinción que R. Murray Schafer realiza en su artículo clásico, “The Soundscape.” Schafer distingue cuatro elementos esenciales en el “soundscape” (paisaje aural): *keynote sounds*, *signals*, *soundmarks*, y *archetypal sounds*. Propongo traducir los términos como: “[notas] tónicas,” “señales [auditiva[s],” “hitos [sonoros]” y “[sonidos] arquetípicos.” La

tónica de Schafer es el ancla musical, modulado por lo demás, de influencia profunda que lo impregna todo. Es el trasfondo sin el que un primer plano no podría existir. Las señales están en primer plano, y se escuchan conscientemente. En términos psicológicos, son la figura; no el suelo. El hito sonoro es un sonido único que es reconocido especialmente por miembros de una comunidad específica. Los sonidos arquetípicos son misteriosos, se remontan a los tiempos inmemoriales, y poseen un simbolismo heredado de la prehistoria (Schafer, 100-1). Los cuatro elementos—tónicas, señales, hitos y arquetipos—son necesarios para la creación de un paisaje aural sutil—y notemos que una película grande, con sonido masivo a lo *Guerra de las galaxias* podría echar mano principalmente a los dos primeros. Es exactamente a eso a lo que me refiero cuando digo “escultura sonora” al hablar del cine de Ordoyo. Ninguno de los cuatro elementos se podría haber recreado bien sin la participación directa de Ordoyo desde el principio del proyecto. Los cuatro son imprescindibles, como se verá ahora, para crear un paisaje sonoro donde predomina la imposibilidad de la comunicación.

El tema de la incompreensión aural comienza en los primeros instantes de la película. El filme arranca cuando la noticia del suicidio de una joven llega a los oídos de su padre, un hombre de negocios japonés que está cenando con unos extranjeros que comen sushi sobre los cuerpos desnudos de otras jóvenes. Los hombres mueven sus labios, pero no se les oye claramente. Por el contrario al padre sí se le escucha hablar muy bajo con su mano-derecha, aunque un público español probablemente necesita leer los subtítulos para entender lo que dice. El hombre se queja de la vulgaridad de sus comensales, lamentando no poder hacer los negocios de otra manera. En ese preciso momento suena el móvil. No oímos la conversación, pero el padre, al oírla, voltea la mesa. Sus gritos de dolor son líteramente sordos para nosotros, los espectadores. En cambio, sus bastos comensales malinterpretan sus gemidos como una

invitación al jolgorio, y comienzan a tirar comida a las aterradas maniqués. Éstas ni se oyen ni se entienden, y nosotros, los espectadores, sólo oímos un apagado rumor de incompreensión. Esta sordera cultural prefigura la anécdota central de la película.

El novio de la chica suicida también es un hombre de negocios extranjero, David, interpretado por el genial Sergi López. David es un español que ha abierto una tienda de vinos españoles en la capital nipona. El padre le detesta, y, le "mete en el mismo saco " con los otros extranjeros echándole la culpa de la muerte de su hija. Con la aprobación tácita del patriarca, su lugarteniente contrata a una asesina profesional para que mate al español.

Dicha asesina a sueldo es interpretada por Rinko Kikuchi, que hace de una joven misteriosa que trabaja de noche en el mercado de pescado, y, en su tiempo libre, se dedica a matar por dinero a gente que no conoce por razones que no le interesan. De ella, sabemos muy poco. Su cara sugiere profundas heridas emocionales, y el escaso resto nos lo cuenta un narrador sorprendente, un ingeniero de sonido de edad madura que se ha acercado a la joven en un bar de ramen. El narrador, interpretado por Min Tanaka, le pide permiso para grabar los sonidos que hace al sorber los fideos, porque dice que son iguales a los que hacía su madre. Ese sonido—el hito principal en términos de Schafer—marca la diferencia entre lo céntrico y lo excéntrico, lo familiar y lo exótico, lo inteligible y lo inasequible en la película entera. Desde el momento en el que el ingeniero de sonido registra este hito en adelante, el hombre la sigue sigilosamente, grabando todas sus actividades—las anodinas y también las criminales. Así, la película explica por qué el narrador sabe tantas cosas sobre Ryu.

Para hablar de esta película, particularmente de su sonido, es indispensable considerarla en versión original. En ella, algunos de los personajes hablan japonés, y los que no sabemos japonés, estamos obligados a entenderlos a través de los subtítulos y las controladísimas inflexiones de los actores japoneses. Los demás hablan siempre en un idioma que no es el suyo. David chapurrea

algunas palabras en japonés, pero el resto del tiempo habla un inglés muy acentuado y dificultoso con Ryu, que, por su parte, habla un inglés minimalista. La consecuencia es que nadie se entiende. La versión doblada pierde toda sutileza porque todos los diálogos son reemplazados por las voces de unos dobladores españoles del mismo lugar y la misma clase social, que tradicionalmente se describe como un acento de la clase media alta en Valladolid. Todos hablan perfectamente una misma lengua—el idioma del doblaje, desarrollado y perfeccionado a lo largo de la dictadura franquista. Como me dijo un conocido mezclador que ha preferido mantener el anonimato por miedo a las represalias, “decir que en España tenemos los mejores dobladores del mundo es como jactarnos de tener los mejores cajistas.”

Para comprender la complejidad del sonido diseñado por Ordoyo es conveniente analizar un momento concreto del largometraje. Sucede aún en la introducción de la película y nos presenta con trazos muy económicos todo lo que llegaremos a saber sobre la psicología de la joven. De hecho, la relación que más adelante se establece entre Ryu y David no sería creíble si el sonido no nos hubiera enseñado que, a pesar de ser asesina a sueldo, Ryu es un ser humano con conciencia. En el único momento mínimamente cómico de la película, este sonido tiene una importancia muy grande. Es la escena en la que la protagonista come *ramen* con el español, David. La escena comienza cuando David y Ryu bajan a un ramen bar en el metro. El hecho de que esta escena sea literalmente, subterránea simboliza lo enterradas que son las emociones de Ryu y David. La tónica aquí es fría y seca a juego con unos colores deslavazados y una luz institucional. Cuando se sientan, de pronto la luz se hace más cálida, y se alegra la tónica con una repentina explosión crepitante de unos fideos secos que se echan a freír, y la señal sonora resultante es alegre y apetitosa. La protagonista mira de soslayo y a través de su negro y espeso flequillo a la cámara—

posiblemente al viejo ingeniero de sonido/narrador que le está grabando en este momento. Da la sensación que Ryu vuelve la cabeza para mirar los fideos, y al hacerlo, espía al narrador. Entonces, es como si decidiera no hacer caso a los *voyeurs* (sea el narrador o seamos nosotros). A partir de aquí, los micrófonos vienen a descansar sobre las cabezas de Ryu y David, y el sonido da prioridad no sólo a su conversación (lo que sería normal en cualquier plano conjunto) sino también a los pequeños ruidos que los dos hacen al comer—sonidos presentados como señales, obviamente diseñadas y ampliadas en el estudio de Ordoyo, y que terminan siendo hiperreales. Ryu, ignorando todo lo demás, empieza a sorber sus fideos con gran delectación—y la señal de su degustación se convierte en sonido “hito.” David no puede reproducir este “hito” por mucho que lo intente, y confiesa que en España se considera de mala educación sorber ruidosamente la comida. Terminan riéndose, y mientras tanto, David se pone perdido con la salsa. Ordoyo habla con detalle sobre el “hito” de los fideos:

Esto se grabó ya en el rodaje porque es algo que yo tenía muy claro que tenía que salir, con el peso determinado, y que en posproducción se reforzó con los foleys. Si quieres un nivel de calidad del sonido y darle tanta importancia, por muy bien que esté el sonido directo, esto tiene sus limitaciones. Entonces la clave está en saber cómo reforzar luego estas cosas para que parezca directo ...con la finalidad de transmitir una emoción en la película ... <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=lcwp>).

El espectador sonrío al ver esta escena, porque parece salida de una comedia romántica, pero no es así. El descuido con que David ensucia su camisa prefigura la descuidada y sucia relación en la que se meterá poco después con Ryu. En realidad, la torpeza sonora del hombre enfatiza la brecha cultural que existe entre los dos—un abismo que nunca será salvable.

Se podría hacer una lectura detallada del exquisito sonido de esta película, toma por toma, pero para demostrar la maestría de Ordoyo, tal vez valga examinar una sola secuencia más.

Dicha secuencia comienza cuando conocemos el piso de Ryu. Predominan tonos fríos entre gris y blanco, que tienen más de depósito de cadáveres que de apartamentos *chic* para gente joven y soltera. El contraste con el piso recargado, cursi e infantil de la novia suicida de David no podría ser mayor. En el cine de Coixet, las neveras son el espejo del alma—y la de Ryu está casi vacía.

Si la casa de Ryu es espartana, el sonido lo es más todavía. Se la ve y se la oye terriblemente sola, sin que nos lo explique una música facilona. Las tónicas recrean un aislamiento que apenas acaricia la membrana timpánica. Abajo, en la calle, se oye una mullida disputa callejera, y este murmullo incomprendible nos transmite lo poco que le preocupa a Ryu el resto de los seres humanos. La voz en off del narrador sirve de puente a la siguiente escena, con una serie de flashbacks suturados por el sonido. Así nos movemos a uno de los cementerios que, según el narrador, los dos visitan a menudo.

En un cementerio (o quizás uno que podría representar varios), la protagonista limpia las lápidas de algunas tumbas en silencio, sin decirle a su acompañante de quiénes son ni por qué las atiende. Hay, entonces, tres flashbacks que nos explican sin ninguna exposición la carrera criminal de Ryu. En estos tres flashbacks, vemos sendos cadáveres en el suelo. Para entender lo que significan los cuerpos, tenemos que escuchar los sonidos anteriores—unos disparos amortiguados, un grito entrecortado o unas pisadas que desaparecen bajo una lluvia invisible. Desempacamos hitos y señales como muñecas chinas para llegar al centro de la historia. Construimos la secuencia desde el acto de asesinar (oído, pero no visto) hasta el primer espectáculo de la muerte (el cadáver yacente en el suelo), y el resultado algún tiempo después en un cementerio ostensiblemente científico.

“No hay silencio como el de los de los cementerios ,” dice el narrador. En realidad, este silencio no es tal, sino más bien una colección de ambientes callados interrumpidos por otros sonidos—una tónica a volumen muy queda, pero que nos cala profundamente como sonido funerario. Todos los profesionales de sonido lo reconocen. “El sonido más difícil es el silencio, el que no está”, ha observado el pionero argentino/español Carlos Faruolo, uno de los pioneros en sonido directo y “diseño sonoro en España. “El silencio es lo que no sabes que está hasta que lo quitas Lo demás es sumar” (entrevista personal). El también premiado mezclador Marc Orts añade, “No hay mejor diseño de sonido, mejor mezcla que un buen silencio” (<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1015&context=lcwp>).¹⁸ Ordoyo aclara, “El silencio se sonoriza con lo que no es silencio, al final” (<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=lcwp>).

Las transiciones sonoras también son exquisitas. El rumor de la riña callejera que Ryu presencia desde su ventana se convierte en el zumbido de cigarras en el cementerio. Estos zumbidos van acompañados por algún trino de un pajarito cantor, pero luego son interrumpidos por unos graznidos siniestros de un cuervo. Notamos cómo el trino inofensivo de repente se interrumpe y entonces se convierte en el mecánico sonido de un teléfono móvil que anuncia uno de los asesinatos. Ordoyo ha creado un gorjeo en la misma frecuencia y registro exacto que un teléfono móvil, y este truco sirve para desvirtuar toda la calma supuesta del campo con sus sonidos ostensiblemente naturales. Notamos también cómo el zumbido de las cigarras al final sube de

¹⁸Tanto Orts como Faruolo han sido reconocidos con varios premios Goya por su labor. El lector con más curiosidad sobre las carreras y aportaciones puede consultar las entrevistas enteras en <http://docs.lib.purdue.edu/lcwp/>, y también la IMDB.

volumen hasta hacerse asfixiante, y se convierte en el sonido opresivo de la gran ciudad de noche.

En realidad, se podría escudriñar esta película, y todas las demás montadas por Ordoyo, momento por momento (y no digo “fotograma por fotograma” por los obvios problemas etimológicos que la palabra conlleva). Así se demostraría su destreza, pero esto sería un proyecto para un libro, no un artículo breve.

Lo que sí se ha hecho en estas líneas es empezar a plantear una discusión de un posible sonido femenino en las colaboraciones entre Ordoyo y Coixet. Para hacerlo, he trazado con breves pinceladas el papel de la mujer en los comienzos del montaje cinematográfico en Hollywood. También he aludido a la crítica norteamericana y británica que reconoce el papel de la mujer en el desarrollo del lenguaje y la gramática del cine moderno. He insinuado de manera telegráfica el efecto nefasto de la censura franquista con la correspondiente imposición del doblaje tanto del cine extranjero como del nacional. Del pasado, he indicado que del subdesarrollo de antaño del sonido cinematográfico en España ha emergido una nueva generación de expertos en todos los pasos de la producción, desde la toma directa en el rodaje hasta el último toque de montaje. Y aunque de momento, este elenco cuenta con pocas mujeres, una de ellas, Fabiola Ordoyo, es de lo mejorcito que hay. El núcleo del presente artículo— el examen del sonido en *Mapa de los sonidos de Tokio*—lo demuestra ampliamente.

Obras citadas

Almodóvar, Pedro. *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. El Deseo, 1988. Película.

- Arijon, Daniel. *Grammar of the Film Language*. Los Ángeles: Silman-James Press, 1976. Libro impreso.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Atheneum, 1968. Libro impreso.
- Coixet, Isabel. *Ayer no termina nunca*. Miss Wasabi, A Contracorriente, et al, 2013. Película.
- . *A los que aman*. Canal+ España, et al, 1998. Película.
- . *Mapa de los sonidos de Tokio*. Mediapro, et al, 2009. Película.
- . *The Secret Life of Words*. El Deseo, et al, 2005. Película.
- . "Motor home page." <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/home.htm>. Red, 16 de julio de 2013.
- Eisenstein, Sergei M., con V.I. Pudovkin, G.V. Alexandrov and Dziga Vertov. "A Statement," 1928. https://soma.sbccc.edu/users/davega/filmpro_114/FILMPRO_114_SovietMontage/A_Statement_on_Sound_Vertov_1928.pdf Red, 16 de Julio de 2013.
- Faruolo, Carlos. Entrevista personal con Patricia Hart. Mayo, 2011. Purdue e-pubs: <http://docs.lib.purdue.edu/lcwp/>.
- García Lorca, Federico. *El público*. Madrid: Cátedra, 1987. Libro impreso.
- Gubern, Román. "Infidelidades, 87." En *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001, pp 83-89. Libro impreso.
- Hart, Patricia. "Sea breezes, synesthesia and the subtle soundscape design in Isabel Coixet's *The Secret Life of Words*." *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. Volume 9 Issue 1 Cover Date: April 2012. Revista impresa.
- . "Gritos y 'susurroundsound' : El doblaje y otras armas cargadas de pasado en el desarrollo del sonido cinematográfico en España." Purdue e-pubs: <http://docs.lib.purdue.edu/lcwp/>.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1974). Libro impreso.

- Hatch, Kristin. "Cutting Women: Margaret Booth and Hollywood's Pioneering Female Film Editors." <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/essay/cutting-women/#Margaret%20Booth:%20From%20D.W.%20Griffith%20to%20Irving%20Thalberg> . Julio, 2015.
- Iglesia, Álex de. Citado en Minder. Red, 10 septiembre 2013.
- Lean, David. *Dr. Zhivago*. Metro-Golden-Mayer, 1965. Película.
- Llosa, Claudia. *La teta asustada*. 2009. Generalitat de Catalunya, et al, 2009. Película.
- . Loxoro. Episode of "Fronteras," Programa en televisión argentina. 2012.
- . Cry/Fly. Arcadia Motion Pictures, et al, estreno previsto para 2014. Película en producción.
- Maciniak, Katarzyna, Anikó Imre, and Áine O'Healy, eds. *Transnational Feminism in Film and Media*. New York: Palgrave Macmillan, 2007. Libro impreso.
- Mañá, Laura. *Palabras encadenadas*. Based on play Jordi Galceran, 2013. Película.
- Martín Gaité, Carme. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Ediciones Destino, 1978. Libro impreso.
- Metz, Christian. *El significante imaginario*. Barcelona y México D.F.: Planeta Mexicana, 2001. Libro impreso.
- Metz, Christian. "The Imaginary Signifier." *Screen* (1975) 16 (2): pp. 14-76; Part III, 'The Fiction Film and its Spectator: a Metapsychological Study', en *New Literary History*, vol. VIII. Revista impresa.
- Minder, Ralph. "Isabel Coixet, an 'Unclassifiable' Director." *New York Times*, 28 de septiembre, 2011. http://www.nytimes.com/2011/09/29/arts/29iht-coixet29.html?pagewanted=all&_r=0 . Red, 10 septiembre 2013.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." Publicado originalmente - *Screen* 16.3 Autumn 1975 pp. 6-

18. <http://www.jahsonic.com/VPNC.html>. Red, 2 septiembre 2013.
- Ordoyo, Fabiola. Entrevista personal con Patricia Hart Mayo, 2011. Purdue e-pubs: <http://docs.lib.purdue.edu/lcwp/>.
- Orts, Marc. Entrevista personal con esta autora. Mayo, 2011. Purdue e-pubs: <http://docs.lib.purdue.edu/lcwp/>.
- Polo, Miguel Ángel. Entrevista personal con esta autora <http://docs.lib.purdue.edu/lcwp/3/>.
- Rodgers, Tara. "Toward a Feminist Historiography of Electronic Music." In *The Sound Studies Reader*. Ed. Jonathan Sterne. London and New York: Routledge, 2012. Pp. 475-490. Libro impreso.
- Rosen, Marjorie. *Popcorn Venus: Women, Movies, and the American Dream*. New York: Coward, McCann, & Geoghegan, 1973. Libro impreso.
- Scorsese, Martin. *Raging Bull*. United Artists, 1980. Película.
- Slobin, Mark. "Preview of Coming Attractions." *Global Soundtracks. World of Film Music*. Middletown Connecticut: Wesleyan UP, 2008, vii-xxiii. Libro impreso.
- Slobodian, Jennifer. Analyzing the Woman Auteur The Female/Feminist Gazes of Isabel Coixet and Lucrecia Martel. *The Comparatist*, Volume 36, May 2012, pp. 160-177 (artículo), The University of North Carolina Press, 2012. Revista impresa.
- Sofia, Zoë. "Container Technologies." *Hypatia* 15 (2) pp. (artículo) 181-201. Revista impresa.
- Steinberg, Ricardo. Entrevista personal con esta autora. Mayo, 2011.
- Thompson, Roy y Christopher Bowen. *Grammar of the Edit*. Burlington, MA: Focal Press, 2009. Libro impreso.
- Yewdall, David. *Practical Art of Motion Picture Sound*. Oxford UK: Focal Press, 2007. Libro impreso.