

Dorotea Bastos, Ingrid Assis e José Carlos Marques (Coords.)

Takes científicos



RIA
Editorial

Takes científicos

Dorotea Bastos
Ingrid Assis
José Carlos Marques
(Coordenação)

RIA
Editorial

Ria Editorial - Conselho Editorial

PhD Abel Suing (UTPL, Equador)

PhD Andrea Versuti (UnB, Brasil)

PhD Anton Szomolányi (Pan-European University, Eslováquia)

PhD Carlos Arcila (Universidade de Salamanca, Espanha)

PhD Catalina Mier (UTPL, Equador)

PhD Denis Porto Renó (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)

PhD Fátima Lopes Cardoso (ESCS/IPL, Portugal)

PhD Fernando Gutierrez (ITESM, México)

Ms. Fernando Irigaray (Universidade Nacional de Rosario, Argentina)

PhD Florian Andrei Vlad (Ovidius University of Constanta, Romania)

PhD Gerson Martins (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS, Brasil)

PhD Jerónimo Rivera (Universidade La Sabana, Colombia)

PhD Jesús Flores Vivar (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)

PhD João Canavilhas (Universidade da Beira Interior, Portugal)

PhD John Pavlik (Rutgers University, Estados Unidos)

PhD Joseph Straubhaar (Universidade do Texas - Austin, Estados Unidos)

PhD Juliana Colussi (Universidade Rey Juan Carlos, Espanha)

PhD Koldo Meso (Universidade do País Vasco, Espanha)

PhD Lionel Brossi (Universidade do Chile, Chile)

PhD Lorenzo Vilches (Universidade Autônoma de Barcelona, Espanha)

PhD Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior, Portugal)

PhD Marcelo Martínez (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha)

PhD Marcos Pereira dos Santos (Univ. Tec. Federal do Paraná - UTFPR e
Fac. Rachel de Queiroz, Brasil)

PhD Maria Cristina Gobbi (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)

PhD Oksana Tymoshchuk (Universidade de Aveiro, Portugal)

PhD Paul Levinson (Fordham University, Estados Unidos)

PhD Pedro Nunes (Universidade Federal da Paraíba - UFPB, Brasil)

PhD Piero Dominici (Universidade de Perugia, Italia)

PhD Raquel Longhi (Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Brasil)

PhD Ricardo Alexino Ferreira (Universidade de São Paulo - USP, Brasil)

PhD Sergio Gadini (Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG, Brasil)

PhD Thom Gencarelli (Manhattan College, Estados Unidos)

PhD Vicente Gosciola (Universidade Anhembi Morumbi, Brasil)

FICHA TÉCNICA

Copyright 2025 ©Autoras e autores. Todos os direitos reservados

Foto de capa: ©Maksym Yemelyanov - stock.adobe.com (arquivo n. 342791665)

Design da capa: ©Denis Renó

Diagramação: Luciana Renó

ISBN 978-989-9220-46-1

Título: *Takes* científicos

Coordenadores: Dorotea Bastos, Ingrid Assis e José Carlos Marques

1.ª edição, 2025.



Esta obra tem licença Creative Commons **Attribution-NonCommercial-NoDerivatives**. Você tem o direito de compartilhar, copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato sempre que seja feito o reconhecimento de seus autores, não utilizá-la para fins comerciais e não modificar a obra de nenhuma forma.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

©Ria Editorial

RIA
Editorial

riaeditora@gmail.com
<http://www.riaeditorial.com>

ESSA OBRA FOI AVALIADA POR PARECERISTAS

Todos os textos foram avaliados e selecionados pelos organizadores da obra. Os comentários dos organizadores foram enviados aos autores, que, mediante a aprovação, receberam tempo hábil para eventuais correções.

O livro foi posteriormente avaliado e aprovado pelo avaliador externo Dra Vivianne Lindsay Cardoso, que informou parecer positivo à publicação da seguinte forma:

Em uma coletânea de trabalhos, a obra *Takes científicos*, coordenado por Dorotea Bastos, Ingrid Assis e José Carlos Marques, é estruturado com a colaboração de vinte e três autores que, ao longo de doze artigos, apresentam o relevante papel das mídias audiovisuais como ferramentas políticas, ideológicas e comunicacionais de sensibilização e impacto por meio de análises de linguagem e conteúdo de obras cinematográficas e audiovisuais, além de ações correlatas. Excelente leitura.

O parecer foi enviado previamente ao lançamento.

Autoras e autores

Águeda María Valverde-Maestre

Ana Clara Campos dos Santos

Andrés Navarro-Garrido

Christina Ferraz Musse

Erick Arenas Góngora

Felipe Ferreira Neves

Giovana Vernilo Mendes

Gloria Olivia Rodríguez-Garay

Gustavo Furtuoso

Helom Paulino Ferreira

Herbert Henrique Pereira da Silva

Ingrid Pereira de Assis

Jorge Sánchez-Carrión

José Patricio Pérez-Rufi

Marco Túlio Pena Câmara

María Isabel Pérez-Rufi

Mariana Costa Cruz

Paul Newman dos Santos

Sevie Pastrana Crespillo

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| Introdução a uma vida desacelerada..... | 11 |
| <i>Denis Renó</i> | |

PARTE 1 - CASOS

| | |
|---|----|
| Retrotopía baumaniana y consumo nostálgico en la era del streaming: refugios digitales para jóvenes universitarios mexicanos en un presente incierto..... | 14 |
| <i>Erick Arenas Góngora</i> | |
| <i>Gloria Olivia Rodríguez-Garay</i> | |

| | |
|--|----|
| O medo de envelhecer no cinema de horror contemporâneo: corpo feminino, abjeção e indústria cultural..... | 45 |
| <i>Giovana Vernilo Mendes</i> | |

| | |
|---|----|
| Poéticas de uma imagem habitada pela distância: heterotopia, lentidão e cotidianidade no cinema contemporâneo..... | 67 |
| <i>Paul Newman dos Santos</i> | |

Super 8 is here: memórias de família em Ainda Estou Aqui 93
Ana Clara Campos dos Santos
Christina Ferraz Musse

Conversaciones con Luciano Berriatúa. Entresijos de la restauración
fílmica, relaciones con el cine mudo Alemán y últimos proyectos..... 110
Águeda María Valverde-Maestre

El diseño sonoro como dispositivo de caracterización en el cine
clásico de Hollywood (1930-1960)..... 136
María Isabel Pérez-Rufi
Águeda María Valverde-Maestre
Andrés Navarro-Garrido
Jorge Sánchez-Carrión
José Patricio Pérez-Rufi

A expansão do audiovisual por meio da extensão: um estudo de caso
da Mostra Cinema e Direitos Humanos em Palmas-TO..... 153
Ingrid Pereira de Assis
Marco Túlio Pena Câmara

PARTE 2 - OLHARES

Revisitando a Boca do Lixo: ecos do gótico em A Força dos Sentidos..... 208
Mariana Costa Cruz
Gustavo Furtuoso

Performance, política e decolonialidade no cinema negro brasileiro:
uma análise de *Noir Blue e Alma no Olho*..... 228
Helom Paulino Ferreira

| | |
|---|-----|
| Representación <i>queer</i> en el cine: el terror de mirar hacia el interior en <i>I saw the TV Glow</i> (2024)..... | 254 |
| <i>Sevie Pastrana Crespillo</i> | |
| A classe por trás da câmara: análise sociológica de <i>No Intenso Agora</i> (2017)..... | 274 |
| <i>Felipe Ferreira Neves</i> | |
| <i>Herbert Henrique Pereira da Silva</i> | |
| <i>Índice Remissivo</i> | 303 |

EL DISEÑO SONORO COMO DISPOSITIVO DE CARACTERIZACIÓN EN EL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD (1930-1960)

María Isabel Pérez-Rufi¹
Águeda María Valverde-Maestre²
Andrés Navarro-Garrido³
Jorge Sánchez-Carrión⁴
José Patricio Pérez-Rufi⁵

-
1. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, España.
Investigadora independiente.
mrufi76@yahoo.es
 2. Máster en Cinematografía por la Universidad de Córdoba, España.
Doctoranda del Programa de Ciencias Sociales por la Universidad de Granada.
aguedavalma@correo.ugr.es
 3. Máster en Creación Audiovisual y Artes Esc. por la Universidad de Málaga, España.
Doctorando por la Universidad de Málaga.
andresnavarrogarrido@uma.es
 4. Grado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Málaga, España.
Becario colaborador del Dep. de Com. Audiovisual y Publicidad de la Univ. de Málaga.
jorgesanchezcarrion@uma.es
 5. Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla, España.
Profesor Titular de la Universidad de Málaga.
patricioperez@uma.es

Desde la consolidación del cine sonoro a finales de la década de 1920, el uso del sonido en la narrativa audiovisual ha sido objeto de múltiples aproximaciones teóricas. Aunque durante décadas la imagen ocupó una posición hegemónica en los estudios cinematográficos, la progresiva atención prestada al componente sonoro ha permitido revalorizar su papel como generador de sentido. En el marco del cine clásico de Hollywood, desarrollado entre las décadas de 1920 y 1950, la incorporación de la banda sonora constituyó una herramienta expresiva compleja al servicio de la construcción del relato, la creación de atmósferas y la caracterización de personajes (Pérez-Rufi, 2016). En esta investigación se examina cómo el diseño sonoro —entendido como la integración de música, voz, silencio y efectos— contribuyó de manera decisiva a la construcción del protagonista en películas paradigmáticas del sistema de estudios.

El interés por estudiar la función narrativa del sonido en el cine clásico se inscribe en un marco teórico sostenido por las aportaciones de autores como Chion (1993), quien introdujo el concepto de “valor añadido” para referirse a la capacidad del sonido de enriquecer la imagen, o Gorbman (1987), cuyas formulaciones sobre la música no diegética y sus funciones narrativas siguen siendo fundamentales. También resultan claves los trabajos de Copland (1957), defensor del papel de la música como transmisor de matices psicológicos no explícitos, y de Bettetini (1982), que enfatizó la dimensión enunciativa del discurso fílmico, incluyendo sus componentes sonoros. Altman (1992) propuso una relectura del sonido cinematográfico como sistema semántico autónomo, mientras que Buhler et al. (2015) ampliaron la perspectiva a través del estudio histórico del paisaje sonoro en Hollywood.

La caracterización del personaje en el cine clásico ha sido abordada generalmente desde una perspectiva visual o narrativa, centrada en los códigos de actuación, el diseño de producción o la estructura dramática (Casetti & Di Chio, 2017; Pérez-Ruffi, 2016). Sin embargo, este trabajo parte de la hipótesis de que la dimensión sonora fue tan determinante en la configuración del protagonista como figura central del relato. La voz, la música y los efectos sonoros acompañan la acción y aportan información sobre el estado emocional, la identidad social o la evolución interna del personaje. Desde esta perspectiva, el sonido constituye un elemento estructurante del discurso cinematográfico que media la relación entre el espectador y la subjetividad del protagonista.

El periodo comprendido entre 1930 y 1960 corresponde a la etapa de mayor estandarización formal del cine estadounidense (Bordwell & Thompson, 1985), también conocida como “modo de representación institucional” (Burch, 1989; López Delacruz, 2021). Durante dicha etapa, los grandes estudios desarrollaron procedimientos técnicos, narrativos y estilísticos que garantizaron la eficacia comunicativa del relato clásico.

En este contexto, el uso del sonido fue sistemáticamente regulado: la música fue concebida como un subrayado emocional que debía permanecer “inaudible” en el sentido de Gorbman (1987), es decir, integrada al discurso sin llamar la atención sobre sí misma; los diálogos se organizaron de acuerdo con convenciones teatrales y la claridad expositiva; el silencio fue utilizado con una intención dramática; y los efectos fueron empleados para reforzar la verosimilitud espacial. Según Arroyave Montoya (2013, p. 143), “el silencio pone en relación el instante que precede y el instante que sigue. El silencio transporta tensión cuando prolonga lo que acaba de sonar o enfatiza lo que le precede”, de

tal forma que “pone también a la espera de lo que va a seguir, dejando entrever el sonido que se aproxima”.

En palabras de García-Montalbán y Campos (2023, p. 113), los efectos de sonido cumplen con una función triple: en primer lugar, “unifican la transición entre ellas, utilizando sonidos que superpongan el final de una con el principio de la siguiente”; en segundo lugar, anticipan “dicha transición, al escuchar sonidos de la siguiente escena sin haber terminado la actual”; y, en tercer lugar, permite escuchar “la ruptura o corte brusco de un sonido cuando sucede lo mismo en la imagen. Da realismo al corte”.

Sin embargo, estas convenciones con respecto al sonido también permitieron desarrollar sofisticadas estrategias de construcción subjetiva, especialmente en lo que respecta al interior del personaje.

Este estudio parte así de la premisa de que el sonido cumple funciones caracterizadoras de los sujetos narrativos. A través de un conjunto de operaciones que responden a una lógica narrativa en la que el sonido se convierte en dispositivo de enunciación y en vehículo de focalización, se establecen puntos de vista emocionales que trascienden lo visual.

Este enfoque también permite poner en valor el papel de los compositores, diseñadores sonoros y editores de diálogo, figuras tradicionalmente invisibilizadas en los estudios clásicos. Compositores como Max Steiner, Bernard Herrmann o Miklós Rózsa desarrollaron un lenguaje musical altamente codificado que funcionó como complemento narrativo de la imagen. De la misma manera, las tecnologías de grabación y mezcla ofrecieron nuevas posibilidades expresivas. En este sentido, la evolución del lenguaje sonoro en el cine de Hollywood no

puede separarse de las condiciones materiales de producción, como el uso del sistema óptico monoaural, la aparición del sonido estereofónico o las limitaciones del doblaje.

Objetivos y metodología

Desde una perspectiva metodológica, esta investigación se inscribe en la línea de estudios que consideran el cine como un texto multisensorial y polifónico, en el que imagen y sonido se articulan como una experiencia encarnada y afectiva (Marks, 2000; Sobchack, 1992). La teoría filmica contemporánea ha avanzado hacia una comprensión del sonido como componente estructural del discurso audiovisual, cuyo papel no se limita a la ambientación, sino que también configura espacios de subjetividad e identificación (Chion, 1994; Kassabian, 2001). La voz del protagonista, sus silencios, la música que lo acompaña o los sonidos que le rodean pueden entenderse como huellas acústicas de su identidad, que participan activamente en la construcción del relato (Altman, 1992; Flueckiger, 2009). En consecuencia, la banda sonora deja de ser un mero acompañamiento para revelarse como un espacio simbólico desde el que se negocian emociones, jerarquías, conflictos y transformaciones subjetivas (Chion, 1994), en consonancia con las teorías de la imagen-tiempo y del montaje sensorial (Deleuze, 1985).

El objetivo central de este estudio es analizar cómo el sonido contribuye a la construcción del personaje en el cine clásico de Hollywood entre 1930 y 1960. Dentro de esta premisa general, se plantean como objetivos específicos que permiten articular un enfoque sistemático y exhaustivo examinar el modo en que los elementos sonoros (música, diálogos, efectos) participan en la caracterización psicológica, social y

narrativa del protagonista, e identificar convenciones sonoras recurrentes asociadas a tipos de personajes en el contexto del sistema de estudios.

Para alcanzar dichos objetivos se adopta una metodología cualitativa, centrada en el análisis textual fílmico desde una perspectiva semiótica y narratológica (Casetti & Di Chio, 2017; Pérez-Rufi, 2016), con énfasis en el discurso sonoro. La investigación se estructura en dos niveles: por un lado, un corpus fílmico representativo compuesto por largometrajes de los principales directores de la era clásica; por otro, un marco teórico sustentado en estudios sobre sonido cinematográfico, teoría narrativa y análisis fílmico, que permita interpretar las funciones expresivas y simbólicas del sonido.

El corpus ha sido seleccionado a partir de su relevancia histórica, su diversidad de géneros y la riqueza expresiva de su banda sonora. Incluye películas de autores como Michael Curtiz (*Casablanca*, 1942), William Wyler (*The Heiress*, 1949), Ernst Lubitsch (*Ninotchka*, 1939), Alfred Hitchcock (*Rear Window*, 1954; *Psycho*, 1960), Frank Capra (*It's a Wonderful Life*, 1946), Billy Wilder (*Sunset Boulevard*, 1950), John Ford (*Stagecoach*, 1939; *The Grapes of Wrath*, 1940) y Vincente Minnelli (*The Wizard of Oz*, 1939; *Meet Me in St. Louis*, 1944). A estos se suman otros títulos emblemáticos que permiten observar variaciones estilísticas, como *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934) o *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938). La muestra incluye tanto producciones con bandas sonoras sinfónicas elaboradas como otras donde predomina el silencio expresivo.

El análisis parte de una división de la banda sonora en sus cuatro componentes clásicos: música, diálogos, silencio y efectos (Chion, 1993; Buhler et al., 2015). Cada escena seleccionada es sometida a una

observación minuciosa para identificar si los sonidos son diegéticos (pertenecientes al mundo del relato) o extradiegéticos (superpuestos desde la banda de sonido), y si contribuyen a la construcción de la identidad del personaje, a su evolución narrativa o a su relación con el entorno. Asimismo, se examinan recursos como *leitmotifs*, silencios significativos, repeticiones sonoras, acentos musicales y variaciones en la espacialidad acústica, que pueden tener implicaciones simbólicas o psicológicas (Altman, 1992; Gorbman, 1987; Kassabian, 2001).

Para sostener el análisis se emplean conceptos clave de la teoría filmica. Desde una perspectiva cognitivista, Bordwell (1985) propone analizar el grado de acceso del espectador a la información de los personajes a través de las categorías de alcance y profundidad del conocimiento. Bettetini (1982) analiza el sonido como parte del dispositivo enunciativo y subraya que efectos, voces y música contribuyen a articular la perspectiva del relato y la relación con el espectador.

Desde la semiótica se recurre a la idea de “valor añadido” (Chion, 1993), que alude a la capacidad del sonido para intensificar o desmentir el significado de la imagen, y al modelo de inaudibilidad propuesto por Gorbman (1987), según el cual la música se interioriza como parte del discurso clásico sin llamar la atención sobre sí misma. Se considera también el principio de “identificación auditiva” formulado por Kassabian (2001), para quien la música guía emocionalmente al espectador hacia determinados personajes, y el concepto de *soundscape* o paisaje sonoro cinematográfico (Buhler et al., 2015), entendido como entorno acústico que refleja el universo psicológico del protagonista.

El diseño metodológico incluye, por tanto, una triangulación entre análisis textual, contextualización histórica y fundamentación

teórica. El enfoque utilizado se alinea con investigaciones previas sobre el sonido en el cine clásico, pero introduce una mirada focalizada en el protagonista como eje de significación.

Frente a estudios que abordan la música desde un punto de vista genérico o emotivo, este trabajo plantea una lectura estructural que ubica al sonido como herramienta de caracterización fílmica, enlazando teoría, tecnología y análisis narrativo. Con ello se aspira a demostrar que la caracterización del personaje no depende únicamente del guion, la actuación o el montaje visual, sino que encuentra en el sonido un recurso narrativo tan elocuente como la imagen.

Resultados: el sonido como elemento caracterizador del personaje.

El análisis del corpus fílmico revela que el cine clásico de Hollywood emplea una amplia gama de estrategias sonoras para construir, matizar y transformar la identidad del protagonista. Así, los códigos sonoros —diálogos, música, silencios, efectos— participan activamente en la articulación narrativa, emocional y simbólica del personaje. En la misma línea, las funciones del sonido se entrelazan con la lógica dramática del relato clásico y operan como dispositivos de focalización subjetiva, proyección afectiva y modulación del punto de vista.

En *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), la célebre canción “As Time Goes By” funciona como leitmotiv diegético y extradiegético que condensa el pasado sentimental del protagonista Rick Blaine. Inicialmente interpretada por el pianista Sam en el café, la melodía actúa como detonante emocional del recuerdo amoroso y como marcador temporal de una herida no resuelta. Chion (1994) describe este tipo de recurso como “valor añadido”, debido a que la repetición del tema musical ilustra

un contenido emocional, lo profundiza y lo sitúa en la esfera íntima del personaje. Su reiteración a lo largo del filme subraya la distancia entre la imagen externa de frialdad de Rick y su vulnerabilidad afectiva, a la par que revela un interior complejo sin necesidad de verbalización explícita.

Otro ejemplo significativo se encuentra en *The Heiress* (William Wyler, 1949), donde la ejecución musical del padre de Catherine Sloper, interpretado por Ralph Richardson, introduce un sonido diegético —una brusca nota de piano— que interrumpe la atmósfera armoniosa de una pieza de Chopin. Este gesto acústico violento opera como marca de poder patriarcal y manipulación afectiva. La reacción silenciosa de Catherine, encarnada por Olivia de Havilland, frente a esa irrupción sonora, permite inferir un desplazamiento afectivo que no encuentra traducción verbal. Aaron Copland (1957) distingue distintos planos de escucha musical, uno de los cuales, el expresivo, permite captar los matices emocionales que no siempre son explícitos, lo cual resulta relevante para comprender la carga afectiva de la música cinematográfica

La dimensión performativa de la voz constituye otro eje esencial en la caracterización del protagonista. En *Laura* (Otto Preminger, 1944), el personaje masculino de Mark McPherson (Dana Andrews) reconstruye obsesivamente la identidad de Laura a través de su retrato y de una voz femenina en *off* que irrumpe como recuerdo sonoro. La presencia vocal de Laura (Gene Tierney) genera una sensación espectral que contribuye a establecer una atmósfera ambigua entre deseo, proyección y misterio. Esta estrategia de construcción identitaria mediante una voz desanclada de su referente visual se aproxima a lo que Doane (1980) denomina “voz sin cuerpo”, una técnica que subraya la mediación acústica como espacio de significación subjetiva.

En *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939), el empleo extradiegético de una versión orquestal de la “Rhapsody in Blue” de George Gershwin actúa como comentario simbólico del tránsito de la protagonista hacia una nueva sensibilidad emocional. Este tema musical, altamente connotado en la cultura estadounidense como símbolo de modernidad y emoción urbana, acompaña aquellas escenas en las que Ninotchka (Greta Garbo) abandona progresivamente su rigidez ideológica. Gorbman (1987) analiza cómo la música extradiegética, al integrarse al punto de vista del personaje, puede funcionar como modulador afectivo que anticipa o traduce sus cambios internos. En este caso, la música no representa un estado emocional explícito, sino que insinúa una subjetividad en transformación.

En *Letter from an Unknown Woman* (Max Ophüls, 1948), la música sirve como construcción melódica de la identidad ausente de la narradora. El personaje de Stefan Brand (Louis Jourdan), pianista y seductor, escucha en varios momentos del filme la misma melodía, que remite a su relación pasada con la mujer cuyo relato epistolar articula toda la narración. La recurrencia de esta canción construye una suerte de subjetividad fantasmática, en la línea de lo que Kassabian (2001) denomina “identificación auditiva”, es decir, un proceso por el cual el espectador adopta una posición emocional a través de la escucha. La música, en este caso, caracteriza a la figura femenina ausente y organiza la percepción emocional del espectador en torno a su figura.

En *The Searchers* (John Ford, 1956), el paisaje sonoro del desierto, con sus silencios prolongados, ruidos de viento y sonidos ambientales de amplitud espacial, actúa como proyección del interior del protagonista, Ethan Edwards (John Wayne). La reducción del acompañamiento musical en momentos clave, e incluso el silencio, contrasta

con los patrones habituales del cine clásico y permite una identificación más directa entre el espectador y el personaje. Altman (1992) ha señalado que el silencio, lejos de ser una ausencia, es un recurso expresivo altamente codificado que puede intensificar la percepción subjetiva y modificar la relación espacio-temporal del relato.

Asimismo, en *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), la voz en *off* del protagonista muerto, Joe Gillis (William Holden), articula un relato desde la muerte que subvierte el orden narrativo clásico. Este uso de la voz no convencional, que rompe la lógica temporal y espacial de la narración, introduce una dimensión reflexiva y subjetiva que solo es posible mediante recursos sonoros. Buhler et al. (2015) destacan que la voz *over*, cuando se desmarca de la función expositiva, puede operar como enunciación interiorizada y configura un espacio de memoria, introspección o desdoblamiento psicológico.

Estos casos evidencian cómo el sonido fue esencial para articular identidades complejas en el cine clásico, incluso dentro de un sistema de producción altamente normativo. La riqueza del discurso acústico permitió a guionistas, directores y compositores modelar la subjetividad del protagonista más allá de los límites de la imagen y del diálogo y establecer una dimensión afectiva y sensorial que forma parte integral del relato filmico. La dimensión sonora, por tanto, es un agente expresivo que condiciona la forma en que los espectadores perciben y comprenden a los personajes, además de una forma de acompañamiento narrativo.

Discusión y conclusiones

La revisión del corpus filmico y teórico confirma que el cine clásico de Hollywood desarrolló una sofisticada economía del sonido,

cuyas funciones superan ampliamente la mera ilustración narrativa o la ambientación escénica. En las películas analizadas, el diseño sonoro —entendido como la articulación de música, voz, efectos y silencios— actúa como un operador narrativo complejo que estructura la subjetividad del personaje protagonista. Frente a la tradición crítica que privilegió durante décadas el análisis de la imagen, este estudio subraya que el sonido constituye una dimensión básica del discurso cinematográfico, capaz de vehicular emociones, proyecciones identitarias y conflictos internos. No se trata solo de acompañar visualmente la acción, la banda sonora construye sentidos propios y permite al espectador acceder a niveles de significación que no están disponibles en el plano visual. Esta perspectiva se alinea con las aportaciones de Chion (1994), quien sostuvo que el sonido aporta un “valor añadido” a la imagen, al permitir la construcción de un espacio afectivo y psicológico que amplifica el contenido visual. La repetición de un motivo musical, el uso estratégico de silencios o la modulación del timbre vocal no actúan como simples adornos estéticos, sino como componentes estructurales del relato. Esta lógica se expresa con claridad en el uso del leitmotiv, tal como puede observarse en *Casablanca* o *Letter from an Unknown Woman*, donde una melodía recurrente condensa un recuerdo, una emoción o, incluso, una identidad fragmentada y persistente. En este sentido, la música permite inscribir en el relato una temporalidad afectiva que trasciende la linealidad de la narración clásica, contribuyendo a delinear el arco evolutivo del personaje.

Asimismo, los resultados del análisis permiten reformular el concepto de “personaje” desde una dimensión acústica que complementa su construcción visual y actoral. Como señala Altman (1992), el sonido

en el cine debe ser concebido como un sistema semántico autónomo, cuya gramática interactúa con la imagen, pero no se subordina a ella. Esto implica que la subjetividad del protagonista puede manifestarse de manera autónoma a través de la voz, los silencios, la música o los sonidos ambientales. La voz en *off* de *Sunset Boulevard* o la de *Laura* configuran subjetividades fragmentadas, desdobladas o desplazadas que difícilmente podrían articularse exclusivamente a través del lenguaje visual. Esta dimensión acústica del sujeto cinematográfico introduce una forma de manifestación del sentimiento interior del personaje que no responde al canon realista, sino que encuentra en el sonido un dispositivo privilegiado para representar lo intangible, lo reprimido o lo ausente.

Esta investigación también matiza la visión tradicional del cine clásico como sistema cerrado y normativo. Si bien el llamado “modo de representación institucional” descrito por Bordwell y Thompson (1985) promovía la transparencia estilística y la narración guiada por la lógica causal, los usos del sonido muestran zonas de ambigüedad y apertura semántica. La música extradiegética, por ejemplo, aunque teóricamente “inaudible” según el modelo propuesto por Gorbman (1987), se convierte en muchos casos en una forma de comentario afectivo, focalización subjetiva o narración indirecta. Esta hibridez funcional revela que el diseño sonoro, incluso dentro de las convenciones del clasicismo, poseía una flexibilidad expresiva capaz de expandir los márgenes del relato.

Además, los ejemplos analizados evidencian que el sonido fue una herramienta crucial para introducir tensiones internas en personajes que, a nivel discursivo, podían parecer unívocos o estereotipados. En *The Heiress*, la brusquedad sonora del padre altera el equilibrio tonal de la escena, insinuando un conflicto emocional que no se verbaliza; en

The Searchers, los largos silencios del paisaje desértico proyectan el interior traumatizado del protagonista; en *Ninotchka*, la música occidental funciona como catalizador de una transformación ideológica. Estas operaciones acústicas permiten complejizar la figura del personaje y explorar dimensiones subjetivas que no siempre encuentran traducción en el diálogo o en el gesto.

Como se menciona previamente, la metodología aplicada en este estudio se inscribe en la línea de investigaciones que consideran el cine como un fenómeno multisensorial y encarnado, tal como plantean autores como Marks (2000) o Sobchack (1992). El análisis de la banda sonora como fuente de significación requiere un abordaje que integre elementos semióticos, narratológicos y afectivos y que reconozca la capacidad del sonido para generar identificaciones, atmósferas y modulaciones perceptivas. En este sentido, la “identificación auditiva” propuesta por Kassabian (2001) resulta especialmente útil para comprender cómo la música orienta emocionalmente al espectador y refuerza su vinculación con ciertos personajes. En el caso de *Letter from an Unknown Woman*, la melodía asociada a la mujer que narra en *off* permite al espectador adoptar su punto de vista afectivo, incluso cuando su cuerpo está ausente de la imagen.

Una implicación importante de este estudio es su contribución a una comprensión más integrada y transversal del análisis fílmico. Tradicionalmente, el personaje ha sido abordado desde el guion, la dirección de actores o la puesta en escena visual, y ha dejado en segundo plano las contribuciones del diseño sonoro. Esta omisión ha empobrecido el análisis crítico, al pasar por alto las múltiples formas en que la banda sonora participa activamente en la configuración del sujeto cinematográfico.

Reincorporar el sonido al centro del análisis supone un acto de justicia teórica y una vía para ampliar las herramientas interpretativas disponibles y generar nuevas preguntas sobre la representación de la subjetividad, la emoción y el conflicto.

Asimismo, la relectura del cine clásico desde una perspectiva sonora revaloriza su potencial expresivo más allá del academicismo formal o del dogma narrativo. El sonido, como material sensible y estructurante, ofrece acceso a territorios de ambigüedad, disonancia y evocación que enriquecen la experiencia del espectador y permiten una comprensión más matizada de las formas de representación.

En conclusión, esta investigación confirma que el sonido desempeñó un papel esencial en la caracterización del protagonista durante la era clásica de Hollywood. La música, la voz, el silencio y los efectos sonoros constituyen marcas identitarias que median la relación entre el espectador y el personaje y, al mismo tiempo, construyen un vínculo afectivo que amplifica la eficacia narrativa del relato. La banda sonora se revela, por lo tanto, como un espacio simbólico en el que se inscriben emociones, jerarquías y procesos de transformación subjetiva.

Referencias

- Altman, R. (1992). *Sound Theory, Sound Practice*. Routledge.
- Arroyave Montoya, M. (2013). ¡Silencio!... Se escucha el silencio. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 8(11), 140-153. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2013.2.a11>
- Bettetini, G. (1982). *La conversación audiovisual: Introducción a la teoría cinematográfica*. Paidós.

- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2001). *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hill.
- Burch, Noël (1989). *Praxis del cine*. Editorial Fundamentos.
- Buhler, J., Neumeyer, D., & Deemer, R. (2015). *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History* (2.^a ed.). Oxford University Press.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (2017). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós Comunicación.
- Copland, A. (1957). *What to Listen for in Music*. Signet Classic.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2: L'image-temps*. Les Éditions de Minuit.
- Doane, M. A. (1980). The voice in the cinema: The articulation of body and space. *Yale French Studies*, 60, 33-50. <https://doi.org/10.2307/2930003>
- Flueckiger, B. (2009). Sound effects: The realism war, the stylization war. En R. Altman (Ed.), *Sound theory, sound practice* (pp. 101-121). Routledge.

- García-Montalbán y Campos, G. (2023). *Comunicación sonora en la creación cinematográfica: Análisis sociosemiótico del sonido desde una perspectiva tecnológica multicanal y tridimensional* [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla].
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana University Press.
- Kassabian, A. (2001). *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Routledge.
- López Delacruz, S. M. (2021). Modos de representación y narración en El pequeño héroe del Arroyo del Oro. *Imagofagia*, (20), 120-142. <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/107>
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton University Press.
- Pérez-Rufí, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y palabra*, (95), 534-552. <https://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685>