



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Cine

Proyecto Artístico:

Función individual dentro de una realización cinematográfica grupal
(cortometraje)

**La importancia de la voz del autor en el diseño sonoro
para el documental autorreferencial nido urbano**

Previo a la obtención del Título de:

Licenciado en Cine

Autor:

Gabriel Alejandro Barreno Erazo

GUAYAQUIL – ECUADOR

Año: 2019

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Gabriel Alejandro Barreno Erazo, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Cine y Artes Audiovisuales. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la Universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Tribunal de Defensa

Nombre del Tutor

Marta Díaz Fernández

Nombre de miembro del tribunal

Arsenio Cadena Espinel

Nombre de miembro del tribunal

Andrés Dávila Argoty

Agradecimientos:

Quiero agradecer a mi tutora Marta Díaz Fernández la confianza que ha mostrado en mí desde un inicio para poder llevar a cabo este proyecto, participando de forma activa en el desarrollo del mismo y resolver cada duda que me ha surgido para la consecución de este trabajo.

En segunda instancia quiero agradecer la aportación de cada uno de los docentes de la carrera de cine, principalmente a mis profesores del itinerario de sonido, quienes han sido parte de mi proceso de formación como estudiante y profesional.

Agradezco a mi familia por su apoyo incondicional en cada etapa de mi vida y en especial a mis padres, quienes son mi mayor impulso de superación, y a quienes dedico el presente trabajo.

Resumen

Este trabajo teórico-práctico ahonda en las particularidades del sonido, fundamentalmente en el diseño sonoro para el cortometraje documental y autorreferencial *Nido Urbano*, tomando como centralidad la voz del autor y cómo este recurso contribuye en el desarrollo de una mirada personal y de sentido en la concepción narrativa. La propuesta sonora se apoya en las modalidades de voces: voz in, voz off y voz over donde su intervención enunciativa es particular para recrear realidades objetivas y subjetivas. Por tanto, se ha pretendido crear atmósferas emocionales que envuelvan al receptor a una inmersión espacial y en el que exista una correspondencia directa con la voz narrativa.

Palabras Clave: Documental, autorretrato, autorreferencialidad, cine.

Abstract

This theoretical and practical project delves into the particularities of sound, mainly in the sound design for the documentary short film *Nido Urbano*, taking as its central point, the author's voice and how this resource contributes to the development of a personal and meaningful look story for the filmmaker.

The sound design is based on the modalities of voices: voice in, voice off and voice over where its enunciative intervention is particular to recreate realities in a objective and subjective way. Therefore, it was intended to emulate and create an emotional atmosphere where the audience is guided in this journey through the narrative voice.

INDICE

<i>I.- INTRODUCCIÓN</i>	1
1.1.-Antecedentes	1
1.2.-Pertinencia.....	4
1.3.- Objetivos.....	7
<i>II.- PRESUPUESTOS TEÓRICOS</i>	7
2.1.- Importancia del diseño sonoro	7
2.2.- El sonido en el documental	10
2.3.- La voz del autor.....	15
<i>III.- PROPUESTA ARTÍSTICA: DISEÑO SONORO DE NIDO URBANO</i>	17
3.1.- Ambientes sonoros	21
3.2.- La voz de la narradora	24
3.3.- Retos al diseño sonoro en el documental <i>Nido Urbano</i>	26
3.4.- Proyecto de distribución y exhibición	32
<i>CONCLUSIONES</i>	36
<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	39
Anexo 1	
Ficha técnica	43
Anexo 2	
Escaleta de guion.....	44
Anexo 3	
Fotografías del rodaje.....	48

I.-INTRODUCCIÓN

1.1.-Antecedentes

En los últimos diez años, en Ecuador hemos sido testigos de la aparición de numerosas realizaciones de cine documental. El crecimiento en la producción en este género obedece a diferentes factores, entre los que se destaca la creación de la Ley de Fomento del Cine Nacional (2006), siendo un gran apoyo gubernamental que ha favorecido la producción y la sostenibilidad de la actividad fílmica en el país en los últimos años. Los fondos concursables también han aportado significativamente a estos resultados. Es así que el Concejo Nacional de Cine (CNCine) ha contribuido al desarrollo y a la calidad de proyectos cinematográficos a nivel nacional, además de la incorporación del Ecuador al programa Ibermedia, espacio que promueve la coproducción de realizaciones cinematográficas, donde se integran 21 países de Iberoamérica.

Las nuevas tendencias, formatos y soportes del audiovisual han dado lugar a múltiples plataformas desde las que ocurre el consumo de contenidos digitales, constituyendo una gran ventana de acceso para los espectadores que buscan un abanico de opciones¹. Por otra parte, la iniciativa de festivales dedicados particularmente al cine documental independiente ha promovido el cine local e internacional. Entre ellos ocupa un lugar especial *Encuentros del Otro Cine (EDOC)*, festival que se desarrolla cada año y lo hace simultáneamente en distintas ciudades del país. En su décimo séptima edición, realizada en mayo de 2018, se receptaron 1487 documentales, entre los cuales fueron seleccionadas 138 realizaciones cinematográficas provenientes de 45 países. Paralelamente han surgido diversos espacios de exhibición, tales como centros y asociaciones culturales, instituciones académicas, museos, entre otros; logrando obtener una acogida cada vez mayor por el público a causa de esta expansión de pantallas y espacios de difusión, lo que ha contribuido notablemente a la visibilidad y aceptación de este género cinematográfico. Junto a los cambios tecnológicos, las nuevas dinámicas de producción y la experimentación en torno al lenguaje audiovisual, son factores que en su interrelación condicionan la favorable situación actual del género en el contexto cinematográfico nacional.

¹ Jorge Luis Serrano. *Memoria de una primavera audiovisual*. El Telégrafo, Guayaquil: 2016. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/34/memoria-de-una-primavera-audiovisual>

Desde el punto de vista temático y estético, el audiovisual de carácter documental explora con otros enfoques inclinándose más a una mirada personal y subjetiva en los temas tratados, e incorpora en su tratamiento cuestionamientos apegados a la reflexión de los autores. Es así que la consolidación del documental se debe a que sus características establecen un modo de registro e interpretación propia respecto a acontecimientos que aún se encuentran latentes en la memoria histórica del país, tema presente en los documentales *Con Mi Corazón en Yambo* (2011), de María Fernanda Restrepo y *La Muerte de Jaime Roldós* (2013), de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera. Ambos, conformados por una serie de testimonios y archivos televisivos de noticieros locales y de prensa nacional de la época, han logrado ser un acto que se impone y rechaza cualquier forma de olvido.

En la actualidad, tanto por los temas que predominan como por la estética y credibilidad ante el espectador, el documental ecuatoriano es objeto de atención y debate entre la opinión pública. Otro ejemplo en esta dirección es *Abuelos* (2010), de Carla Valencia, un documental que apela a la memoria y a la sensibilidad autobiográfica de la directora. En *Abuelos* se presentan dos historias, donde a cada personaje se le atribuyen sus particularidades, y la construcción del relato se sustenta en testimonios, materiales de archivo y registros sonoros.

De igual forma los documentales *El grill de César* (2014, Darío Aguirre) y *El lugar donde se juntan los polos* (2002, Juan Martín Cueva), han sido referentes significativos de documentales donde la voz del autor es protagonista de historias personales marcadas por la subjetividad. Son realizaciones que proveen al espectador de una afirmación sobre hechos suscitados bajo una perspectiva autónoma que le otorga el documental y contados desde una postura subjetiva, concedida por los distintos acontecimientos que parten de una vivencia propia. La transparencia con la que el narrador establece el tono expresivo en su relato es una de las claves de su verosimilitud, como se puede apreciar en los documentales antes citados. El uso de este recurso es frecuente en documentales que apelan a la memoria y en donde la voz del narrador es el elemento que establece la estructura narrativa.

Las obras antes mencionadas, aunque se distancian desde el punto de vista temático de *Nido Urbano*, constituyen referentes para el mismo, dado el carácter subjetivo, reflexivo y biográfico que marca la presencia de sus directoras(es) como parte

de la historia que cuentan. La presencia de la directora de *Nido Urbano*, como narradora y protagonista, lo ubica entre propuestas similares de documentales nacionales narrados en primera persona.

Al referirse a esta tendencia dentro del documental en Ecuador, Juan Martín Cueva apunta:

[...] se trata de documentales autobiográficos, aunque no siempre la línea cronológica de una biografía se respeta, con elementos de diario íntimo y crónica familiar. No debe extrañar que estas películas recurran de modo muy frecuente a imágenes, objetos, recuerdos y evocaciones de la infancia del propio realizador, y esto no solo como un elemento de la narración, sino como un hilo conductor del relato².

La voz narrativa es el elemento a través del cual un film puede construir su discurso narrativo y las realizaciones anteriormente mencionadas confluyen en la utilización de este recurso. Los documentalistas han atribuido a sus realizaciones un espacio de enunciación empleando su propia voz, otorgando su subjetividad a esas realidades. Sobre el particular Bill Nichols señala:

La realidad puede fabricarse mediante el cine documental a través de la imagen y el sonido, el producto de esa simbiosis es la representación y el testimonio de lo que se cree o considera que es el mundo³.

De este modo, las prácticas documentales se desligan de los tratamientos convencionales, y dicha exploración ha llevado a implementar estrategias tanto narrativas como estéticas que se evidencian en el documental contemporáneo.

Respecto a antecedentes académicos locales, se han consultado investigaciones con características semejantes al tema de esta tesis, aunque se debe señalar que la mayoría de los textos se refieren a la relación coexistente entre sonido e imagen, presentan un enfoque histórico, o se centran en el desarrollo y proceso llevado a cabo para la elaboración de un diseño sonoro para un producto audiovisual. Se destaca como antecedente más afín a este proyecto la investigación *Narradores de la memoria: la función de la voz en tres documentales ecuatorianos 2010-2013*, de María José Coronado Jaramillo. En dicho trabajo se toma como eje principal el análisis de la voz

² Juan Martín Cueva. «El uso de la primera persona en el documental ecuatoriano». En *Hacer con los ojos. Estado del cine documental*. Christian León y Cristina Burneo, ed. (Corporación Cine Memoria. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, 2015), 149.

³ Bill Nichols. *La representación de la realidad* (España: Paidós, 1997), 52.

del narrador y cómo influye decisivamente en la comprensión, intención y dinámica en cada uno de los filmes que aborda la autora.

1.2.-Pertinencia

El sonido ha sido un aspecto relativamente poco estudiado dentro de las teorías cinematográficas y la atención que se le ha prestado ha sido inferior a la que se le ha dedicado a la imagen. S. Larson señala al respecto que «la mayor parte de la crítica y la teoría cinematográfica tienden a menospreciar o simplemente ignorar el aspecto sonoro del lenguaje audiovisual»⁴, quedando relegado como factor secundario en la concepción de un producto cinematográfico y delimitándolo a una perspectiva naturalista, es decir, encasillado a ser utilizado como referente de la realidad, sin considerar que es un recurso que forma parte esencial de la pieza audiovisual y que potencia a la imagen, concediendo a esta última características expresivas.

Una evidencia de esto la encontramos en el análisis audiovisual de obras de diferentes géneros, en el que se suelen emplear apenas unos pocos adjetivos al momento de verbalizar las cualidades sonoras. En lugar de describir el sonido en sí mismo, resulta más fácil mencionar la fuente que lo produce. Jorge Ruiz Cantero refuerza esta idea y precisa que esta dificultad no reside en la ausencia en nuestro idioma de vocablos y términos concretos que sirvan para nominar con exactitud cada tipo de sonido, la problemática recae en la falta de conocimiento y costumbre para emplearlos⁵. Es así que M. Chion propone ser rigurosos con la terminología que se utiliza en todo análisis:

¿Por qué decir un sonido cuando puede decirse un chisporroteo, un gruñido o un trémolo? El empleo de estas palabras más rigurosas y específicas permite confrontar las percepciones unas con otras y avanzar en su definición y su localización. El simple hecho de tener que buscar en la lengua aquello de lo que ya se dispone crea una actitud de espíritu que incita a interesarse más de cerca por los sonidos.⁶

⁴ Samuel Larson. *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. México: UNAM, 2010, 147.

⁵ Jorge Ruiz Cantero. «Pierre Schaeffer y la aventura de describir los sonidos». *Soundsthetics Reflexiones sobre cine y estética del sonido*, <http://soundsthetics.blogspot.com/2011/10/pierre-schaeffer-y-la-aventura-de.html>.

⁶ Michel Chion. *La Audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Barcelona: Paidós, 1993), 174.

Ante esta reflexión señala el grado de importancia de aprender a utilizar el vocabulario del que ya disponemos en nuestra lengua, para incorporar o fundar nuevos vocablos y criterios descriptivos para designar a los objetos, cualidades y percepciones sonoras. Esta es la razón por la que diferentes teóricos han insistido en desarrollar una nueva terminología para describir, analizar y teorizar sobre el sonido.

Las alusiones al sonido en el análisis de una obra audiovisual no siempre se acompañan de una reflexión sobre su verdadero valor desde la perspectiva del enriquecimiento estético de la obra. No obstante, pese a la escasez de estudios especializados, siempre han existido teóricos rigurosos que han defendido la importancia del sonido unido a la imagen, demostrando que se puede conducir al espectador hacia una experiencia audiovisual más completa y sugestiva a través del sonido. Para lograr esto es importante involucrar al sonido desde la escritura del guion, estableciendo así una relación dialéctica en conjunto con la imagen. Lo que significa que una participación temprana del sonido implica tomar decisiones artísticas que pueden hacer una gran diferencia en post producción, permitiendo que las posibilidades sonoras sean variadas, y que el diseño sonoro, a más de ser descriptivo, también intervenga en contrapunto con la imagen, induciendo el lado sensorial y como portador de matices emocionales. En este sentido la voz en el cine ofrece un campo enorme de observación y «la presencia de la voz jerarquiza la percepción en torno a ella».⁷

En correspondencia con todo lo antes planteado sobre la transcendencia del sonido en una obra audiovisual, el presente trabajo de titulación se enfoca en la voz de Annaliese Salvatierra, directora del proyecto documental y autorreferencial denominado *Nido Urbano*, siendo su voz el recurso narrativo y elemento esencial en la pieza audiovisual.

Raquel Schefer cataloga autobiografía, autorreferencialidad y autorretrato como términos que proceden en su raíz etimológica del griego “auto”, o lo que es lo mismo “propio”, o, mejor aún “sí-mismo”. Y en su texto menciona el término autorreferencialidad de la siguiente manera:

Aquí el sujeto de enunciación se inscribe en la imagen, refleja y explora cuestiones íntimas o, entonces, recupera y reconstruye narrativas familiares

⁷ Michel Chion. *La voz en el cine* (Madrid: Cátedra, 2004), 102.

y personales, muchas veces apropiándose material de archivo familiar o personal.⁸

Este trabajo enfatiza el universo reflexivo de la realizadora, y justamente para entrar en esa zona de introspección, es importante conocer las relaciones y motivaciones de la directora-narradora-protagonista con respecto al tema tratado. Cabe mencionar que la relación personal de la directora con el mundo de los animales es una cualidad heredada de sus progenitores, ya que desde su infancia ha estado involucrada con el bienestar de los animales. Otro aspecto a resaltar es que habitamos un territorio de alto nivel de flora y fauna, en donde las especies están expuestas al tráfico ilegal. De modo que se busca aportar una mirada personal a esta problemática, ya que nace con la intención de lograr un documental que aporte una mirada diferente, tanto en el tema que se aborda como el enfoque en su tratamiento.

La propuesta como sonidista es mostrar el viaje emocional de la realizadora contado desde su subjetividad. Es decir, mostrar su conflicto interno y generar empatía con el espectador por la autenticidad emocional que implica. El motivo responde a que la realizadora indaga en la etapa actual de su vida para reconstruir parte de su pasado, aludir a un presente y cuestionar un porvenir. Desde el ámbito sonoro, se pretende situar su voz de autora como elemento esencial para la concepción del universo personal a partir de la narración. De este modo lo que se quiere lograr es relatar una historia en la que el hilo conductor recae en su voz, elemento constitutivo de la banda sonora.

Las razones que me vinculan a este proyecto responden al interés profesional hacia el campo sonoro, sus potencialidades y la alta sensibilidad que demanda al sonidista. Considero que una propuesta sonora es a la vez la representación de una expresión artística ya que en ella se implican los sentidos, las emociones, la imaginación, el conocimiento, y como artista crear memoria es uno de los deberes que se tiene hoy en día. Por tanto, plasmar en nuestras obras diferentes realidades y distintos puntos de vista e ideas, ayuda a fomentar conciencia colectiva y mostrar las distintas facetas del mundo en el que vivimos a quienes no tienen la oportunidad de experimentar dichas realidades. Es así como el autor o editor del montaje sonoro llena de valor su producto artístico defendiéndolo desde su práctica en base a su sensibilidad y

⁸ Raquel Schefer. *El autorretrato en el documental* (https://ucine.edu.ar/ebooks/El_autorretrato_en_el_documental.pdf.) 2008

conocimiento, acudiendo a herramientas tecnológicas empleadas en postproducción para conseguir una representación propia como autor del tratamiento sonoro.

La importancia que debe otorgarse a la narratividad de la voz en este documental debe relacionarse con el tono reflexivo que desea imprimir la autora a su obra. Esta exploración de carácter personal para la creación de una obra artística tiene como intención primordial demostrar desde el sonido el valor de la voz en el documental *Nido Urbano*, lo que da lugar al problema de la presente investigación:

¿Cómo realizar un diseño sonoro que permita una articulación entre la voz de la autora como punto de vista desde el relato y la diégesis narrativa presentada en el documental subjetivo *Nido urbano*?

Para dar respuesta a esta interrogante se proponen los siguientes objetivos.

1.3.- Objetivos

General:

Realizar un diseño sonoro donde predomine la voz de la autora con un tono reflexivo y autorreferencial, que estimule el lado emocional del espectador contraponiendo en lo posible imagen y sonido.

Específicos:

1.-Mostrar el viaje emocional de la realizadora a partir de los distintos tipos de voces a los que recurre durante la narración del documental subjetivo *Nido urbano*.

2.-Diseñar atmósferas sonoras que aporten un tono emocional a la narración, en dependencia de los diferentes espacios en que transcurre la historia.

3.- Expandir el espacio fílmico que envuelva al receptor a una inmersión espacial provocando en él una serie de sensaciones, emociones e incluso expresiones comunicativas.

II.- PRESUPUESTOS TEÓRICOS

2.1.- Importancia del diseño sonoro

El concepto de diseño sonoro, cuya paternidad se atribuye al editor cinematográfico y diseñador de sonido Walter Murch, sintetiza la estrecha interrelación entre imagen y sonido, así como las posibilidades que ofrece el mundo sonoro para la

construcción de significados. Woodside amplía esta idea al referirse al diseño sonoro como:

[...] la intención implícita o explícita de prefigurar y configurar experiencias estéticas y expresivas a partir de la selección, creación, disposición y manipulación de objetos sonoros en un entorno acústico o soporte mediático específico⁹.

Las funciones que puede cumplir el diseño sonoro son múltiples, desde ubicar culturalmente al espectador y la obra, reforzar el proceso comunicativo en torno a determinadas ideas, y potenciar determinados estados de ánimo, sentimientos y emociones en el espectador, hasta funciones propiamente narrativas.

El diseño sonoro es un proceso creativo que pasa por una instancia investigativa desde el guion, partiendo de una concepción sonora que tenga la realizadora en su film. Si no sucede desde su escritura, debería realizarse mucho antes del proceso de producción, para lograr que las ideas sonoras puedan consolidarse, y a su vez sea correlativo con las ideas creativas de las demás áreas de producción. Esto permite que las posibilidades de intervención sonora sean más amplias y se obtenga como resultado una propuesta de sonido creativa en su tratamiento, y por supuesto se cristalice en la mezcla final. Además, el proceso de edición incorpora un tratamiento técnico, en el que intervienen factores como el discurso narrativo, la creatividad y las referencias históricas que se construyen gracias a la articulación de una serie de elementos formales. Hablamos de una serie de signos y códigos específicos, contruidos mediante procesos complejos por la cultura y el contexto. El conocimiento técnico es un requisito necesario, pero no suficiente, pues es muy importante poseer nociones de narrativa audiovisual.

Un punto esencial sobre el sonido en la producción audiovisual es su responsabilidad y potencialidad para proveer al espectador de nuevas experiencias auditivas, entendiéndose como aquel recurso que apela a nuestros sentimientos y al cual reaccionamos con emotividad, facilitando la comunicación entre la obra y el espectador. Los sonidos son además particulares, en correspondencia con la fuente de la que provengan. Emma Rodero (2018) profundiza en esta idea cuando sostiene que la voz

⁹ Jarret Julián Woodside Woods. «Textos sonoros: análisis de diseños sonoros cinematográficos». Imagofagia. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, no. 13, 2016, 2. www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/download/955/845

procedente del ser humano es única como tal, aporta información valiosa sobre la personalidad y estado anímico del individuo. La manera de hablar de cada persona es lo que se denomina prosodia, la cual ayuda a hacer el mensaje comprensible, a mostrar la intención que tiene el sujeto para comunicar y a expresar lo que siente. Los seres humanos utilizamos las combinaciones melódicas de la voz a través de la entonación, la acentuación, los cambios de velocidad y las pausas para dotar de sentido nuestras palabras, logrando incrementar la atención y mejorar la comprensión del oyente¹⁰.

Murray Schaefer y Michel Chion (1993, 1998, 2004, 2013) desarrollan en diversos textos un sustento teórico sólido que permite profundizar en el estudio del sonido, contribuyendo con relevantes propuestas que sitúan en un lugar primordial el espectro audible. De igual manera, autores como Samuel Larson (2010) y Walter Murch han aportado conocimientos y reflexiones de manera significativa defendiendo la importancia de la relación sonido e imagen, otorgando un sentido profundo y enormemente creativo al lenguaje cinematográfico.

Así mismo, se han tomado en cuenta las contribuciones del teórico Bill Nichols (1997, 2001, 2013) y las distintas modalidades de representación en el documental, en las que se matizan las formas de creación del discurso audiovisual personal y autoral. También han sido referentes teóricos importantes textos del compositor musical Denis Smalley (1997), quien profundiza en la «vinculación de fuentes»¹¹, para describir la asociación natural al relacionar los sonidos con sus supuestas fuentes y causas, y vincular los sonidos entre sí a través de orígenes compartidos o asociados. Otro autor consultado es Efrén Cuevas (2009), quien señala las mutaciones que el campo documental ha sufrido en las últimas décadas, en el que su cualidad principal es la referencialidad para tratar temas sobre hechos acontecidos en la realidad. Es así, que se han elegido varias obras en las que sus argumentos teórico-prácticos rodean el ámbito sonoro en el que se apoya este trabajo, principalmente de aquellas que contribuyen desde una perspectiva más enfocada en el documental.

Como se expresó anteriormente, la atención que se le ha prestado al sonido en muchas ocasiones ha sido, en gran parte, menos importante en comparación con la

¹⁰ Emma Rodero. «El peso creciente de la voz y el sonido para comunicar en la era digital: el protagonismo de la oralidad». *Anuario AC/E 2018 de Cultura Digital* (Acción Cultural Española), pp. 84-94.

<https://www.accioncultural.es/media/DefaultFiles/flipbook/Anuario2018/anuario2018.html#p=93>

¹¹ Denis Smalley. *La música en el cine* (Madrid: Cátedra, 1997), 407.

imagen. Tanto así, que cuando hablamos de la experiencia cinematográfica, del hecho de asistir a la proyección en una sala de cine, coloquialmente se recurre a la frase “ver una película”, dando por sentado que el acto de escucharla está implícito, evidenciándose de cierta forma un *autoritarismo de lo visual* en cuanto a la manera en cómo percibimos nuestro entorno. Esta tendencia en el lenguaje, que predispone el proceso de recepción de la obra por el espectador, refleja que el sonido no se estima desde su valor añadido, al contrario, queda supeditado al campo visual. En este sentido, Michel Chion, afirma:

Por valor añadido designamos el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada... hasta procurar la impresión, eminentemente injusta, de que el sonido es inútil, y que reduplica la función de un sentido que en realidad aporta y crea, sea íntegramente, sea por su diferencia misma con respecto a lo que se ve.¹²

A pesar de esta subvaloración, podemos encontrar en la historia del cine numerosas obras audiovisuales que han marcado una distinción, que han incluido otro tipo de exploración, potenciando al sonido y logrando nuevas lecturas en el lenguaje audiovisual. Chirs Marker es uno de los autores que se destacan cuando asociamos documental y sonido por su particularidad artística de comentar y reflexionar con y sobre las imágenes, desligando al montaje cinematográfico del sentido tradicional como el elemento dominante.

2.2.- El sonido en el documental

El papel fundamental que desempeña el componente sonoro en una producción documental, y la configuración que el género ha adquirido con el pasar de los años, ha sido un elemento motivador a lo largo de esta investigación. Entre muchas razones posibles, el documental se ha convertido en un género atractivo porque propone varios puntos de vista sobre procesos y acontecimientos con implicaciones políticas, socioculturales y estéticas. Actualmente, definirlo sería encasillar su valor en un solo territorio, rechazando su versatilidad para aludir el pasado, el presente y el futuro. De ahí que los códigos narrativos transmitan una mirada con la intervención primordial desde la subjetividad. Jean Luc Godard alguna vez afirmó que la fotografía es la verdad y el cine es una verdad 24 veces por segundo. Tal afirmación es doblemente válida en

¹² Chion. *La Audiovisión...* 16.

lo que al documental se refiere. Es decir, los documentalistas tratan de representar su experiencia en el medio que los rodea, construyendo así una realidad.

Bill Nichols, uno de los teóricos más citados y referente de numerosas investigaciones sobre el género que nos ocupa, profundiza respecto al documental performativo:

[...] como aquel que aborda el conocimiento de una determinada realidad, subraya la complejidad de nuestra comprensión del mundo y pone énfasis en sus dimensiones subjetivas y afectivas. «El documental performativo primordialmente se dirige a nosotros emocional y expresivamente más que señalarnos el mundo fáctico que tenemos en común».¹³

En otras palabras, el cine de no-ficción busca alterar y percutir la conciencia social a través de una historia que visibiliza algo en particular que pasa desapercibido para gran parte de la sociedad. El sonido en conjunto con la imagen actúa en el documental, asentando sus bases desde un pasado e incorporando personajes y escenarios reales. A la vez, ofrece la posibilidad de explorar la experiencia de acercamiento al otro, dado al proceso de autorreconocimiento que todo espectador experimenta frente a la obra. Esto responde a que el sujeto de enunciación o autor se inscribe en la imagen, refleja y explora cuestiones íntimas, personales, familiares o de un imaginario colectivo y genera en el espectador un interés especial al inmescuirlos como testigo de la historia.

En esta misma dirección, Efrén Cuevas¹⁴ considera que el documental comenzó a abrirse paso en el momento que acogió la expresión de la subjetividad como componente habitual dentro de sus prácticas. Dio lugar a una apreciación relativa de la vida como condición diegética y, como consecuencia, disolvió las fronteras que dividían al documental de la ficción, siendo precisamente la puesta en escena quien toma valor decisivo en la configuración de ambos géneros. En el documental se apela a una variedad de recursos como a materiales de archivo en audio y video, documentos, fotografías, testimonios, entre otros. El realizador prioriza el material con el que construirá su discurso audiovisual bajo el discernimiento del tema a abordar, logrando así precisar con cuál de ellos establecerá el tono emocional frente a su obra.

¹³ Bill Nichols. *Introducción al documental* (Indiana: University press, 2001)

¹⁴ Efrén Cuevas. *La narratología audiovisual como método de análisis*. Barcelona: 2009.

Uno de los conceptos más utilizados en el análisis de documentales autobiográficos es autorreferencialidad, al referirse directamente a la relación existente entre la autoría y la subjetividad. El sujeto de enunciación se proyecta en la imagen, refleja e indaga cuestiones íntimas para recuperar y reconstruir narrativas familiares y personales. En otras palabras, el autor está ligado a una puesta en escena en el que su voz, en el sentido de la construcción comunicativa del narrador, puede ser el elemento de expresión de dicha subjetividad como parte de un proceso de búsqueda introspectiva. Adicionalmente a lo ya mencionado, Michel Chi6n profundiza:

En el cine, la voz-yo no es s6lo la voz que dice «yo», como en una novela. Para provocar la identificaci6n por parte del espectador, es decir, para que 6ste en cierto modo se la apropie, ha de estar encuadrada y registrada de una determinada manera, que le permita funcionar como eje de la identificaci6n, resonar dentro de nosotros como si se tratase de nuestra propia voz, como una voz en primera persona.¹⁵

Con el transcurrir del tiempo hasta la actualidad, la voz es un recurso mucho m6s libre, m6s personal e íntimo. La voz del autor consigui6 un espacio cada vez m6s multifac6tico y figurativo; no solo se designa a la voz como el medio destinado para referirse a algo en particular a partir del montaje, de las im6genes o de la m6sica, tambi6n lo hace desde su propia interpretaci6n a partir de la experiencia del autor. «La voz est6 ah6 para que la olvidemos en su materialidad, y 6se es el precio que paga por desempe6ar su principal oficio».¹⁶

El documental autorreferencial desde el lugar de la manifestaci6n de la subjetividad del autor, supone el desarrollo hacia nuevas reflexiones entre la imagen y lo real por el tratamiento que se le da a la puesta en escena. Factores como la intervenci6n del realizador, la variaci6n del comportamiento de los personajes frente a la c6mara, las recreaciones y puestas en escena hacen imposible desligar realidad y ficci6n.¹⁷

Maureen Turim, citado en el texto de Laura Rascaroli, reconoce que la imagen posee huellas del sujeto que la filma, dado que el cineasta puede ligar su presencia en el acto de filmaci6n a trav6s de su ausencia, en el sentido que el realizador se identifica a

¹⁵ Michel Chion. *La voz en el cine* (Madrid: C6tedra, 2004), 59.

¹⁶ Chion. *La voz...*, 14.

¹⁷ Juan Arias. *Las Nuevas Fronteras del Cine Documental: la Producci6n de lo real en la 6poca de la imagen omnipresente* (Santiago de Chile, 2010), 51.

través de la cámara subjetiva en colateral a su conciencia¹⁸. De hecho, el realizador establece un proceso de selección donde inscribirse en la puesta en escena desde la auto representación figurativa o metafórica. De acuerdo con lo que señala Efrén Cuevas, el hecho de que la cámara figure dentro del espacio fílmico, disponer del o los sujetos protagonistas frente al dispositivo cinematográfico, las recreaciones y la puesta en escena, genera de por sí una variación de la realidad. Es entonces que dicha interacción lleva a cuestionarse bajo el criterio de verdad lo que se está presenciando, imposibilitando desligar si corresponde a una realidad o deducirla como ficción. Por esta razón, muchos autores han señalado la compleja relación entre el documental y la objetividad, dado que la intervención del realizador es irrevocable. En el propio acto de mirar el mundo por medio de un aparato filmográfico y delimitar en la óptica una composición, inevitablemente ya existe una intervención subjetiva, por consiguiente, la imagen documental consta de cierta ficción de lo real. Respecto a esta idea, el documentalista y artista Juan Downey refiere:

Con el relato del documental de creación, donde un sujeto se hace partícipe y responsable de la enunciación, la objetividad y la subjetividad encuentran un campo de intercambio, ya no son términos opuestos.¹⁹

Lo que se sugiere con la imagen sucede de igual manera en el ámbito sonoro. El direccionamiento del micrófono, la angulación, el tipo de micrófono, su polaridad y colocación, la interferencia del espacio en el que se graba, incluso la técnica de grabación y el formato de grabación, en sí ya están determinando una captura parcial y transformada de la realidad. Partiendo de esto es equivocado pensar en términos de realidad o fidelidad, ya que simplemente el propio proceso de creación y construcción audiovisual imposibilita una realidad objetiva. Tanto el documental como la ficción son el resultado de un proceso de fabricación, de recreación subjetiva, y el cine, como tecnología visual, brinda la posibilidad de explorar la experiencia de acercamiento al otro gracias a los recursos que permiten a todo espectador identificarse en el film.

«Pero sabemos que los sonidos no están en la banda, que hay que ponerlos luego, que ningún sonido de la banda es real, que en todo caso serán verosímiles, creíbles»²⁰.

¹⁸ Laura Rascaroli. *El cine subjetivo y el ojo de la cámara. Cine Documental*.

http://revista.cinedocumental.com.ar/el-cine-subjetivo-y-el-ojo-de-la-camara/#_ednref7.

¹⁹ Gabriel Jacobo Sucari Jabbaz. *El Documental expandido: pantalla y espacio* (Barcelona: 2009), 31.

²⁰ Carmelo Saitta. "La banda sonora, su unidad de sentido". *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación N°41. Facultad de Diseño y Comunicación* (Buenos Aires, 2012), 185.

Lo que implica una construcción de sentido concediendo al sonido de otras herramientas comunicativas, sean estos: informativos, expresivos, formales, etc. Atribuimos la importancia de la cualidad evocativa que tiene el sonido, la escucha causal como la llama Schaeffer, para referirse al reconocimiento del sonido en su mayoría a su causa, la que facilita narrar con el sonido sin presencia de la imagen, y a su vez esta ligada con el fuera de campo. De ahí que se concede particular importancia a la extensión del espacio fílmico, siguiendo a M. Chion, cuando dice:

La extensión sonora es mayor que el plano de la imagen, el espacio off se vislumbra a partir de esos sonidos, ya que la prolongación sonora ambiental, en principio, no tiene límites. La imagen, por el contrario, está reducida a una concepción espacial, lo que vemos en el plano, y al mismo tiempo temporal, lo que dura el plano. El sonido no tiene una concepción espacial concreta, tan solo la imagen es la que puede delimitarlo, no hay un marco sonoro de los sonidos.²¹

Ejemplificando lo citado, si observamos las imágenes sin sonido, la temporalidad de las mismas puede pasar desapercibida, pero cuando hay sonido se concibe una linealidad de la imagen, el corte de montaje se une por la melodía de una canción o por el sonido ambiente. A esto también debemos relacionar el concepto de acusmática, término desarrollado por Schaeffer y que Chion²² refiere como “ocultamiento” de la causa o no identificación de la fuente. Es decir, en la dimensión acusmática implica no relacionar al sonido con su fuente de causa. Es así cómo el sonido retoma su verdadero valor y sentido, es un sonido como tal por tanto no está condicionado a una materialidad visual que lo produzca y puede convertirse en lo que sea dependiendo de la subjetividad imaginaria de quien lo recepta.

En efecto, las tecnologías audiovisuales con las que se construye un discurso de lo real, a más de crear un relato verosímil se le atribuye la capacidad de recrear una realidad alterna acorde a los dispositivos técnicos. Precisar este contraste, nos permite deducir que las herramientas narrativas y formales también las adopta el cine documental, desde la presencia física del realizador hasta las formas más ensayísticas en las que el yo del autor se manifiesta en la obra; entre estas formas yace el uso de su voz narrativa o no diegética. En este punto, dado por los fenómenos que definen la

²¹ Michel Chion. *El sonido música, cine, literatura...*, ed. Por Enrique Folch González (Barcelona: Paidós, 1998), 280.

²² Chion. *La Audiovisión...* 39.

realización de documentales y la naturaleza de su propio lenguaje, es necesario establecer la multiplicidad de narradores existentes dentro del discurso cinematográfico documental.

2.3.- La voz del autor

La inclusión o no de la voz como un recurso sonoro que dispone una locución grabada posteriormente para narrar los sucesos o acontecimientos a abordar, es una de las decisiones que el cineasta debe definir al momento de realizar su producción audiovisual. Este recurso facilita al director esquematizar un discurso audiovisual sistemático, a su vez sitúa y orienta al espectador a lo largo del film. En el cine documental, el sonido está ligado al comentario del narrador, y su lugar de enunciación se construye por medio del uso de determinados recursos narrativos.

Pedro Poyato Sánchez, en su texto *La voz narrativa: modalidades de narrador en Los abrazos rotos*, acentúa que existen dos zonas en las que un narrador incurre en un texto fílmico. Una de ellas es el narrador cinemático, responsable de construir el mundo ficcional empleando el relato, y su intervención puede inferir anterior y exterior a ese entorno ficticio. Aquí su función es impersonal y extradiegética, por ende, se manifiesta a partir de la construcción con los distintos registros fílmicos o voces narradoras. La otra zona son los narradores intradieгéticos. A diferencia del anterior su intervención es desde un lugar participativo o como testigos del mundo ficcional, y se subdivide en dos modalidades: voz *over* y personaje-narrador. Este último puede ser homodieгético si relata a partir de sus experiencias, siendo el protagonista de su historia; y heterodieгético si su intervención es desde fuera del marco de la historia que narra.

Retomando la idea de la voz y su locución grabada en la etapa de post producción, Michel Chion puntualiza: «para provocar la identificación por parte del espectador, ha de estar encuadrada y registrada de una determinada manera».²³ En otras palabras, para causar resonancia en el interior del espectador y lograr un autoreconocimiento en dicha voz, es necesario considerar ciertos parámetros técnicos. Entre ellos, puntualiza que debe existir una *proximidad máxima* con respecto al micrófono para lograr la sensación de cercanía, de esta forma se limita el espacio de intimidad entre la voz y la escucha del espectador; dado por efecto de la presencia y definición de la voz. Consecuentemente, prima la atención hacia ese otro yo que es la

²³ Chion. *La voz ...*, 59.

voz de otra persona y que se denomina *vocicentrismo*, entendiéndose que, en cualquier espacio sonoro en el momento que conlleva una voz, nuestro interés se dirige naturalmente hacia ella en respuesta a la escucha humana; aislando la percepción de todo el entorno que no sea esa voz para así lograr su atención. Es decir, se trata de la preponderancia que se le otorga sobre todos lo demás a ese ser sonoro que es la voz, ya que al percibir el sonido automática e inconscientemente buscamos la causa que lo ha originado, de tal forma que todo concuerde en nuestra mente, y ambas informaciones, la sonora y la visual, se complementen.

El sonido es principalmente un fenómeno físico. Robert Boyle²⁴ demostró que el sonido requiere de un medio, de alguna sustancia a través de la cual se puedan transmitir las vibraciones. En otras palabras, lo que logró Boyle fue deducir que el sonido se mueve; y nosotros podemos sentir ese movimiento. Profundiza en esta idea Birlis hace una definición al sonido como «un estímulo que a través de nuestro mecanismo de audición interpretamos como una sensación»²⁵, mientras que Juan Asinsten contribuye «para que haya sonido es preciso que un cuerpo material vibre, que haya un soporte material que propague esas vibraciones y, por último, que las mismas sean capaces de impresionar los nervios auditivos del oído»²⁶.

Uno de los desafíos a enfrentar es la particularidad del discurso audiovisual acerca de la materialidad sensorial mediante los signos que lo componen, es así que la música, la comunicación gestual, los ángulos de cámara, los silencios que forman parte del lenguaje cinematográfico pueden comunicar con más precisión que las palabras. Es decir, dotar de diferentes perspectivas de sentido al ámbito audiovisual y no el de una sola significación. El discurso en sí contiene signos lingüísticos, visuales y sonoros, y estas combinaciones darían lugar al surgimiento de nuevas significaciones mediante la conjunción entre imagen y sonido. Las imágenes y los sonidos constituyen los elementos de la narración; la variedad dual entre visual y sonoro colaboran en una pluralidad de sentido, sean estos en correspondencia o contraposición. Por ende, la fusión integral de dichos elementos provoca una interpretación en conjunto que no podría significarse

²⁴ El soporte físico de las ondas sonoras es normalmente el aire. Esto lo demostró en el S. XVII el físico Robert Boyle. Colgó una campana dentro de una cámara de vidrio y extrajo todo el aire de esta; por más que agitara la campana, no oía ningún sonido. Dejó entrar algo de aire y la campana volvió a sonar, aunque débilmente, y la intensidad de su sonido iba aumentando cuanto más aire dejaba entrar.

²⁵ Adrián Birlis. *Sonido para audiovisuales*. (Buenos Aires: 2007),43-46.

²⁶ Juan Carlos Asinsten. *El sonido*. Educ.ar
<http://www.educ.ar/sitios/educar/recursos/ver?id=91094>)18.

desde una observación individual por cada componente. Para Michel Chion esta convergencia en el discurso narrativo y dada la experiencia perceptiva, implica referirse al espectador como *audiovidente*, y como tal es esencial en toda representación realista que el espectador tenga la sensación de que estando en la misma situación, actuaría de igual manera. «El cine es universal no en el sentido del "ocurre necesariamente a todos", sino en el de "podría ocurrirle a cualquiera"»²⁷.

La evolución de la era digital, en gran medida ha aportado a la transformación y la multiplicidad de información del mundo cinematográfico, al permitir estimular la experiencia sensorial, sin omitir que desde sus inicios ha formado parte de la misma, al contrario, el sonido y la imagen digital han potencializado este atributo en el cine. Michel Chion establece un término para referirse a esta simbiosis, denominado *audiovisiogénico*, que «consiste en sensaciones creadas por las combinaciones de sonidos e imágenes, combinaciones que sobrepasan estos dos campos».²⁸ De modo que, el diálogo entre lo audible y los demás componentes cinematográficos, genera una relación de interacción en la que cada componente influye en los procedimientos y estrategias de interpretación que aportan en la forma expresiva en un discurso narrativo.

Consecuentemente con todo lo mencionado, mi interés se enfoca en las estrategias comunicativas y en sus enunciadores como figuras que se ofrecen a sí mismas desde una auténtica representación de la voz-yo del autor.

III.- PROPUESTA ARTÍSTICA: DISEÑO SONORO DE *NIDO URBANO*

Los elementos audiovisuales que forman parte de este documental son fundamentales para la construcción de la propuesta discursiva, por tanto, se recurrió a la recopilación de material fotográfico, extractos de audio e imagen tanto de videos de archivo como de series de televisión, secuencias de animaciones, registro de conversaciones, entre otros.

Este cortometraje se apoya en la analogía que establece la autora entre su mundo y el de sus mascotas. Por medio del autorretrato, también se vinculan subtemas como la libertad - el cautiverio, la infancia - la adultez, el pasado - el presente y la ciudad - la naturaleza. El tema es tratado desde la subjetividad de la autora del relato, quien reflexiona sobre su vida a partir de decisiones que debe tomar respecto a la vida de sus aves (una

²⁷ Julio Cabrera. *Cine: 100 años de Filosofía* (Barcelona: 1999), 20.

²⁸ Chion . *Aspectos ...*, 14.

pareja de pericos), es decir, qué es estar en libertad y qué es estar cautivos en ambos ámbitos, establecer dos lugares de crecimiento: la ciudad y la naturaleza, y como último punto, la interpretación y la mirada desde la infancia hasta la adultez.

Se procedió a la filmación del documental bajo la concepción fotográfica de la realizadora, tomando como referencia la escaleta del guion inicial (Ver Anexo 2), donde se describen tres momentos narrativos para abordar la historia: la infancia, el cautiverio de animales y la visita a la Amazonía; planteados dentro de una primera versión como una estructura lineal. Al ser un documental en el que predomina la voz de la autora, es esencial utilizar este recurso como el hilo conductor para la historia. Además, a la voz *over* se le atribuye otras características como la de unificar los saltos temporales dentro del montaje, contribuir con el tono reflexivo de la obra y resaltar los contrastes en los distintos espacios donde interviene dicha voz.

Por consiguiente, se elaboró un sentido narrativo que consiste en construir narrativamente mediante el sonido la diégesis de la ya mencionada escaleta de guion y que se detalla a continuación.

El timbre de una llamada da inicio con la primera imagen del cortometraje. Este tono discontinuo se mantiene constante por unos segundos esperando recibir respuesta; en este lapso de tiempo, en una sucesión de fotografías, se identifica una pareja de pericos. Se escucha un contestador automático y antes de culminar su mensaje se da fin a la llamada. Se intenta llamar nuevamente, el tono digital ayuda a comprender que es desde un celular, pero esta vez la llamada es a otro número telefónico; la insistencia da resultado y se logra contactar a una organización que acoge aves silvestres. Entre la conversación existen varias interrogantes, entre estas se consulta si una especie de pericos tienen la posibilidad de ser liberados. El chillido agudo proveniente de unas aves fragmenta e interfiere inadvertidamente la continuidad del montaje permitiendo prolongar la respuesta a esta pregunta. Se presenta un fundido en negro y el sonido de estas aves se vuelve a escuchar mientras aparece el título del cortometraje *Nido Urbano*.

Varios planos describen el interior de la casa de la directora como un lugar acogedor. Un recorrido pausado dentro del hogar permite situar al espectador en los espacios por donde la cámara transita. El chillido en *off* de los pericos es cada vez más energético, siendo su intensidad la que facilita identificar la distancia a la que se encuentran. Así mismo, este sonido de las aves interactúa conforme a la imagen en el sentido que su direccionalidad varía entre los segmentos que conforma el espacio *off* o

fuera de cuadro. El nivel de ruido de este entorno es casi imperceptible y de esta forma el tratamiento a dicho espacio establece la atmósfera de un primer lugar, la casa.

Retomando la secuencialidad del montaje, transcurre el tiempo y se escucha una voz describiendo su niñez y su percepción del mundo en aquel entonces. Es la voz *over* de la directora que interviene por primera vez y reflexiona sobre los cambios que ha sufrido con el pasar de los años, los describe como momentos que no volverán a ser los mismos más que en su memoria. Estos recuerdos llevan consigo una o varias emociones asociadas a escenarios, siendo precisamente dichas emociones las que consiguen revivir experiencias, y estimula un estado emocional placentero a quien las recuerda. Por este motivo, dicho momento debe denotar la nostalgia del recuerdo y por ello se recurre a los fragmentos de una animación en siluetas. En esta adaptación se visualiza dos infantes jugando, precisamente porque la directora se identifica en estos personajes (ella junto a su hermano). La animación carece de audio, pero permite inmiscuir al espectador en la experiencia auditiva de una época distinta, más aún si predomina un *hiss* o ruido blanco en este extracto.

El espacio se presenta como un referente inicial para recordar mediante su voz una etapa de su vida, es decir, la imagen se pone a disposición como el soporte en el que la memoria de la directora acude para reconstruir mediante el sonido un recuerdo de aproximadamente 20 años atrás. Así lo demuestran los planos cerrados en los que se visualizan fotos que detallan la infancia de Anneliese. Dicho espacio se materializa sonoramente, predominando detalles sonoros que apelan a la memoria de la realizadora de lo que sería aquel entonces. Y es precisamente el chirrido de la primera página por la manipulación de las fotos, lo que da la pauta a identificar estos sonidos puntuales que recrean sonoramente la cotidianidad del personaje que se halla en dichas fotografías en su etapa de infancia: risas de una pequeña niña, ruedas de una bicicleta o pequeñas pisadas. También se emplea una yuxtaposición a la imagen, seleccionando únicamente el audio proveniente de otros materiales de archivos familiares en formato video a modo de apropiación; en el sentido que, a pesar de no pertenecer a un mismo tiempo, espacio y personajes, un extracto de audio de video cassette recrean dicho instante, y sobre todo mantienen esa atemporalidad deseada. Todos estos detalles sonoros se perciben en primer plano para contribuir al estado emotivo de la escena, evocando la memoria y su permanencia en el tiempo, como un recuerdo que se resiste al olvido.

Mediante una conversación apacible con sus padres, se realizan preguntas y rememoran anécdotas con cada uno y en un espacio distinto del hogar, siendo estos la habitación y la sala respectivamente. Cabe mencionar que todo este tiempo la realizadora es quien opera el dispositivo o cámara, por ende, solo se escucha su voz dentro del campo visual. Estos espacios también presentan una variante sonora en su entorno, en una de ellas resalta el chillido de los pericos en su jaula mientras la otra el murmullo de un televisor encendido. Se da paso a imágenes estáticas de fotografías que corresponden a sus padres en su juventud, libros de ciencias sobre animales y extractos de películas mientras se mantiene las conversaciones y se relacionan con lo que mencionan. Se disipa de a poco la tranquilidad a la que se sentía resguardada esta voz en estos espacios y se percibe un ambiente denso, saturado y plagado de ruidos del que predomina el caos por el tránsito vehicular. La búsqueda de respuestas, motiva a este personaje a indagar en otros espacios y con ella los sonidos ambientes se remarcan en este segundo momento, la ciudad.

Transitando por las calles de Guayaquil y accediendo con cierto sigilo a los lugares que comercializan ilegalmente aves exóticas, se aprecian sonidos abrumadores provenientes de las mismas aves enclaustradas. Un mutismo repentino se apropia de la imagen, y esta sensación de vacío se llena de sentido al escuchar la presencia de una voz acogedora: la voz *over* de la autora reflexiona qué tan libres somos en nuestros hogares y en la ciudad, a modo de metáfora, mientras se ve en imagen varias especies de aves en cautiverio. Se aprecia una diferencia sonora, y es la dualidad entre lo urbano y lo rural. Los ruidos de la ciudad en su mayoría son ensordecedores, la voz de la realizadora se encuentra enmascarada en ciertas ocasiones por el bullicio de este espacio, siendo una alusión a la saturación caótica de la localidad y una mirada crítica a las grandes urbes. Una clara comparación figura en imagen del encierro que viven tanto las aves del mercado como la pareja de pericos. Planos cerrados muestran a esta pareja de pericos separados en jaulas distintas y llevando a la autora a cuestionarse el porqué de esta condición en sus aves y lo expresa mediante su voz fuera del campo visual.

El repentino corte de montaje acaba con lo que sería el segundo momento, la ciudad, dando lugar a la resonancia del bosque que se percibe en progresión auditiva, aquí el sonido ocupa y protagoniza toda la escena al convertirse en el punto de atención. Nuevos sonidos de este espacio natural son apreciables; el rose del viento con la vegetación, el contacto de las gotas de lluvia con las hojas de los árboles o el curso de

un río en la lejanía; sonidos que conforme transcurre el día se combinan con extrañas sonoridades proveniente de animales. La presencia sonora de algunas especies reluce al caer la noche; este espacio húmedo da lugar al croar de ranas, el zumbido de mosquitos o el estridular de grillos y cigarras, estableciendo un entorno de misterio que caracteriza la noche en su plenitud. Todos los sonidos silvestres de insectos provenientes de los alrededores del bosque consiguen un coro pulsante remarcado en secuencialidad y en intermitencia. Además, existe una conversación con dos personas responsables de las reservas, una de ellas da a conocer las razones por las que estas aves no pueden ser liberadas.

En este último apartado se retoma la voz *off* reflexiva demarcada por la transición de imágenes paisajísticas de la Amazonía y de la ciudad, cuestiona si en realidad estos animales llegan a ser libres en su totalidad. Este espacio se conecta al primer momento narrativo, a ese lugar protector en la infancia de la realizadora, el hogar donde le proveían de alimento, resguardo y preparación hacia al mundo exterior. La voz se percibe favorecida en comparación con el resto de los sonidos. La imagen se adapta a lo contado y culmina con una reflexión que cierra la historia.

3.1.- Ambientes sonoros

Desde el ámbito sonoro se pretende reforzar la idea de dualidad tanto en espacios, momentos y situaciones tomando como base la estructura narrativa. Como primer momento se describe el hogar, como un lugar acogedor y de resguardo. Este espacio representa la formación de lo que es hoy en día la directora y su memoria la describe como una especie de refugio donde sentía absoluta protección. En este sentido la intención es construir una atmósfera emocional para apoyar la sensación de protección y refugio proveniente del hogar. Esto se refleja en las conversaciones con sus padres, momentos en los que es necesario enfatizar esta percepción de resguardo, aislando el ruido caótico de la urbe, como pitidos, arranques de autos, vendedores que deambulan en el sector o alaridos de gente que como en otras situaciones están en segundo plano sonoro. De modo que una especie de burbuja aislara todo el bullicio exterior y sonidos ajenos a los de su hogar o se sientan sofocados. El propósito es mantener ambientes sutiles pero constantes durante el desarrollo del corto, y en la medida en que se llegue a momentos claves, los sonidos ambientes empiecen a cobrar mucho más valor y relevancia para representar la dualidad de espacios, remarcar

situaciones específicas y establecer giros dramáticos. Por tanto, este tratamiento establece la atmósfera de un primer lugar, la casa.

Una clara oposición a nivel de percepción de ruido remarca un segundo espacio. Sonidos abrumadores provenientes por la aglomeración de voces, gritos de vendedores y roturas como consecuencia de construcciones se destacan en este lugar. El andar de la gente se combina con otros ruidos. Entendiéndose que la dinámica de las sociedades modernas genera como consecuencia una confusión en la percepción sonora, en el sentido que hay sonidos sobrepuestos que pueden ser difíciles de diferenciar. Por tanto, todo lo que se escucha se basa en un contexto actual y, desde esa perspectiva, se propone desde el sonido transmitir la contaminación auditiva de una ciudad fuera de balance por la saturación de sonidos en alta intensidad entre los que predomina el tráfico vehicular; dando lugar a marcas sonoras que se repiten constantemente y están en movimiento como motos y bocinas de autos. Por tanto, remarcamos sonidos agudos ya que estimulan más el sistema nervioso en relación a los graves, y se estimula una sensación de agobio escucharlos. Este fenómeno se presenta en las señales acústicas universales, como las alarmas, pitos, sirenas y más, que en general suelen ser muy intensas. Se expresa de esta forma que el ruido ambiental se ha convertido en un problema persistente en las ciudades contemporáneas, pero a su vez, permite construir imaginarios urbanos desde el ámbito sonoro a partir de las dinámicas que yacen en la relación de los habitantes con su entorno urbanístico.

El viaje hacia la Amazonía remarca un claro contraste en comparación con la ciudad; diferenciándose este tercer espacio por la polirritmia audible de la naturaleza. Es decir, el ruido proveniente de ciertos animales se armoniza con otros sonidos aleatorios procedentes de insectos. Bajo esta noción, para el tratamiento a este espacio se establece una diferenciación definida por la transición entre el día y la noche y el tiempo atmosférico. Sonidos particulares y propios de este nuevo espacio son perceptibles: el cantar de las aves, el viento rosando las hojas de los árboles o el cauce de un río apacible, mientras de fondo el chisporroteo de la lluvia está latente; sonidos que con el transcurrir del día se apaciguan para dar paso a que se acentúen nuevas sonoridades. Presencias acusmáticas procedentes de algunos animales que prefieren merodear entre ramas y hojas al caer la noche, permiten establecer un entorno de misterio y desconcierto, característico de la espesa vegetación en la penumbra. En esta localidad al oscurecer a plenitud, sonidos silvestres provenientes de sus alrededores

consiguen un ritmo a modo de repetición y en secuencialidad. Es decir, es un encadenamiento de sonidos asincrónicos de insectos que se van sumando progresivamente hasta conseguir un equilibrio armónico. Además, las frecuencias extremadamente graves, por debajo del rango audible de 20 Hz aproximadamente, están presentes en fenómenos naturales como las tormentas o los terremotos, y dependiendo de la cultura suelen asociarse con sensaciones de peligro, tristeza o melancolía. Posiblemente se puede transmitir estas sensaciones incluyendo sonidos graves de truenos en escenas durante la noche.

De este modo, mediante el sistema de reproducción multicanal 5.1, se crea un ambiente sonoro que envuelve al receptor provocando en él una serie de sensaciones, emociones e incluso expresiones comunicativas producto de la inmersión espacial. Por esta razón, es necesario considerar en la recepción sonora la capacidad que tiene el sonido de proporcionar información de espacialidad, es decir, cómo el cerebro interpreta la localización y dimensión de los sonidos. Esto se da por la capacidad de escucha binaural y como consecuencia los factores de diferenciación tanto en la intensidad como el tiempo de llegada de cada grupo de sonidos. Por ello, en los tres espacios ya mencionados (el hogar, la ciudad y la amazonia), se establece el desplazamiento de sonidos puntuales que dan cuenta de objetos o acciones dentro de la diégesis en los ejes derecha/izquierda y dependiendo del espacio son enriquecidos con ecos y reverberaciones artificiales para generar la ilusión de profundidad, consiguiendo así generar experiencias agradables en el espectador por la relación entre el oyente y el espacio.

El silencio en el cine a su vez puede ser considerado una atmósfera, por tanto, esta condición es relativa y depende de lo que se desee lograr en conjunto con la imagen. Por tal razón, se hace uso de momentos específicos de silencio para acentuar estados de emotividad de la voz del sujeto enunciador o voz in proveniente de la directora en la que su presencia física transita dentro y fuera de cuadro. De manera semejante dada a sus características expresivas, la música también contribuye de manera determinante a instaurar una atmósfera dentro del film ya que implica el factor emocional del receptor facilitando a este último su introducción en el contenido fílmico. Teniendo en cuenta las reacciones emocionales inherentes de la música, el uso de melodías para este documental tiene como intención no solo provocar una inmersión del espectador en la diégesis narrativa, también es la de presenciar una atemporalidad en los instantes que

duran ciertas secuencias que recrean un recuerdo, logrando en la mente del espectador la construcción de un supuesto espacio real, mientras que, desde la percepción de la realizadora, esto se convierte en un ambiente evocador de memorias. Es un tratamiento sonoro que se aleja de la percepción convencional de la realidad, rompe la linealidad y además le otorga un aura ininteligible a la imagen, hay una pérdida de la realidad y una incursión en lo onírico, contribuyendo a la articulación entre el espacio físico y el espacio mental en el espectador. Es una mirada al pasado, anclada fuertemente a un presente y conlleva la reflexión sobre la identidad de la directora, pues retrata su niñez, su crianza y cómo ésta ha forjado actualmente su interés hacia el bienestar de los animales desde el contexto y bajo la influencia de su entorno familiar.

Otro aspecto a considerar es la extensión sonora; esta es mayor que la duración del plano de la imagen, el espacio *off* se comprende a partir de la prolongación audible del sonido ambiente, ya que una de las particularidades que integra el sonido es que no tiene delimitación temporal. La imagen, por el contrario, está reducida a una apreciación espacial y a la vez temporal, es decir, el tiempo en que visualiza en el plano y la duración del plano respectivamente. Bajo esta noción, los sonidos que remiten al espacio rural se extienden entre los cortes de secuencias por montaje, logrando retardar el tiempo del plano. De tal forma se genera una sensación de prolongación temporal de lo que se está apreciando en imagen, consiguiendo establecer un contraste de un espacio tranquilo y apacible a diferencia del ritmo acelerado de la ciudad. Es entonces que en el espacio urbano no existe una prolongación del sonido ambiente entre secuencias, para evitar una linealidad entre imágenes.

3.2.- La voz de la narradora

A continuación, se mencionarán las modalidades de voces en las que interviene la directora en el producto fílmico, donde cada una posee un enfoque y rasgos característicos.

La exclusión de la imagen tiene el mismo peso que la del sonido. Así como el lenguaje cinematográfico habilita la ausencia de la imagen en cuadro, también lo hace con el sonido, pero desde una perspectiva particular. El sonido se considera *in* cuando se identifica la fuente sonora de la cual provienen; *off*, cuando dicha fuente no es identificable momentáneamente, y *over* cuando no es posible a lo largo de todo el relato dicha identificación. En el caso de este documental, estamos en presencia del relato

donde el cuerpo está ausente o parcialmente ausente, pero la voz se mantiene constante y el espectador no tiene dificultades en asociar la voz narradora con la protagonista-narradora-realizadora del documental.

El narrador puede emplear formas diversas para contar lo sucedido; claro está lo hace desde el punto de vista narrativo. La primera es la voz *in* o voz del personaje narrador visibilizado en imagen, y su intervención narrativa se define por su grado de conocimiento de la realidad representada. Es decir, interviene conforme se presentan los distintos acontecimientos.

La segunda es la voz *off* o voz sin cuerpo, esta yace fuera de cuadro y su direccionalidad varía entre los segmentos que conforman el espacio *off*. Su intervención involucra conversaciones con personas de su entorno e indaga en temas que conlleven respuestas. Primordialmente la de sus padres, quienes relatan los distintos acontecimientos que de algún modo influenciaron desde pequeña el interés hacia el tema o el mundo de los animales, lo que la directora interpreta como una herencia genética. De la misma manera existe un diálogo con el director de la Reserva Yanacocha sobre la significación de la palabra libertad en los animales que son destinados a permanecer en cautiverio.

La tercera es la voz *over*, que se refiere a un narrador homodiegético que da lugar al relato en primera persona. Está fuertemente asociada a la memoria y por instantes segmenta la secuencialidad del montaje para relatar un recuerdo del pasado. Estas anécdotas quizás no son en su totalidad ciertas, más bien se toman como interpretaciones desde el presente en las que la palabra construye memorias. En ciertos momentos está acompañada de fotografías o de la apropiación de materiales cinematográficos, entre estos consta un fragmento de la animación en blanco y negro de *Hansel and Gretel* de Lotte Reiniger (1955), y parte del material audiovisual *Paulie* de John Roberts (1998) así mismo de programas de televisión de los 90's. En una primera lectura de la escaleta del guion se visualizó crear una atmósfera para estos momentos, tomando como referente el film *Blissfully Yours* de Sud Sanaeda (2002), quien mediante la amplificación sonora del agua en movimiento induce al espectador a un estado de tranquilidad o apacibilidad. De igual manera Tarkovski recurre a este elemento para incitar el recuerdo mediante imagen y sonido, pero con una evocación con atributos poéticos. Se pretendió así generar la impresión de detención de la temporalidad con el sumergimiento de un micrófono debajo del agua. Pero debido a las condiciones caóticas

a causa del ruido de la ciudad que tuvimos que enfrentar durante el rodaje, se hizo imposible obtener un registro de sonido utilizable y acorde a lo propuesto, por tanto, se descartó esta idea.

Retomando el tema de la voz *over*, entre sus características cuenta su desplazamiento continuo del presente al pasado, creando progresivamente una perspectiva de los acontecimientos con el fin de destacar datos relevantes de aquel entonces y que han marcado un antes y un después en su niñez. La voz *over* permanece fuera de campo como mecanismo de reinterpretación del recuerdo. Su intervención narrativa la ejecuta desde su propia experiencia a partir de los registros visuales consolidados en montaje, es decir, desde una postura externa a la diégesis presentada. Por tanto, no se encuentra condicionado por conocer todo lo que acontece de principio a fin en la historia, más bien esto permite esquematizar qué comentar y cómo expresarlo mediante su voz. Esto supone ser un narrador insertado en la etapa de post producción, que posee una perspectiva general y sobre todo reflexiva. De esta forma, el punto de vista subjetivo permite un acercamiento a los pensamientos y sentimientos de la protagonista-directora.

Es entonces que estas tres modalidades de voces definen la estructura narrativa del documental. Por consiguiente, la voz de la autora prima sobre el resto de los elementos que integran la banda sonora, para lograr la identificación por parte del espectador y que asuma como propia dicha voz. Como lo plantearía Michel Chion, es importante establecer formas de conexión. Por esto, técnicamente al momento de grabar la voz en *Nido Urbano*, se busca una aproximación entre el micrófono y la boca de la narradora para lograr una sensación de cercanía entre la voz y la escucha del espectador dado al efecto de presencia y definición en la voz.

3.3.- Retos al diseño sonoro en el documental *Nido Urbano*

Es necesario mencionar que lo indicado anteriormente está planteado desde la etapa de producción del cortometraje. Dadas las características del género documental esta realización tuvo variaciones, es así que el diseño sonoro propuesto desde una primera instancia se vio sujeto a cambios y sus modificaciones dependieron del uso de la imagen en el proceso de montaje.

En las fechas estipuladas para el rodaje, estuvimos condicionados por la disponibilidad del equipo técnico de grabación. El motivo principal estaba arraigado a

la prestación del equipo de sonido por parte de la Universidad. Esta limitación se debe a que otras materias de la carrera de cine también requerían de su uso, y al no contar con el número suficiente, se debió prescindir de cierto equipo necesario para nuestro proyecto, por lo que tuvimos que ingeniarnos para ejecutar todo lo previsto para el rodaje y proseguir a grabar en las fechas ya establecidas.

Uno de los principales inconvenientes que afectó el flujo de trabajo y la grabación del sonido en el transcurso del rodaje fueron las condiciones climáticas. En nuestra visita al Tena, constantemente la lluvia retrasaba el proceso de filmación como también el registro del sonido. Estaba pautado documentar las conversaciones y actividades del voluntariado en sus labores diarias y de los animales que habitan este espacio, pero la repentina y constante lluvia dilataba y postergaba nuestra intervención durante los días de estadía en la Reserva Tamandúa. De la misma forma, en los interiores de las cabañas de la reserva, el ruido del zinc provocado por el contacto con la lluvia fue uno más de los desafíos especialmente para el sonido, puesto que afectaba gran parte de los diálogos grabados.

En la ciudad de Guayaquil también existieron inconvenientes en las distintas locaciones y sus alrededores. Había muchos sonidos indeseables captados por el micrófono, los cuales no tenían relación con el plano a grabar. Y al estar próximos a elecciones seccionales en el país, la música proveniente de campañas políticas congestionaba nuestro registro sonoro. El sonido directo, precisamente las conversaciones con los vendedores de aves exóticas, fueron afectadas por el enmascaramiento a causa de la música, siendo este el motivo por el que se decidió prescindir de estas grabaciones. De forma similar, el día de rodaje en el hogar de la directora dos equipos populares de fútbol se disputaban los puntos para una clasificatoria en el campeonato nacional. Como consecuencia, gritos y chiflidos de las casas cercanas, como también los pitidos de autos alentando y apoyando a su equipo favorito, interfirieron en los momentos emotivos de grabación que requerían silencio.

Debido a todas estas situaciones imposibles de predecir, se prosiguió a grabar nuevamente sonidos ambientes en un fin de semana en Guayaquil, considerando que los comerciantes no dan apertura a sus puestos de trabajo y existe menos afluencia de personas en el sector de la Bahía y alrededores, permitiendo así tener un mejor control en el registro sonoro.

Otro suceso impredecible, incontrolable y de suma importancia en nuestra historia, que exigió del equipo de trabajo soluciones alternativas y creativas, estuvo asociado al comportamiento de las aves. Dentro de la narrativa del cortometraje se puntualiza la confrontación de las aves como el punto de inflexión dentro de la historia. Por lo cual se decidió juntar a la pareja de pericos los días de grabación, pero por razones desconocidas no se lograba registrar una disputa de tal magnitud como las que llevaron a decidir su separación en jaulas individuales. Se podría señalar este instante como desalentador por las razones que representaban en la narrativa del documental, y no se pudo registrar audiovisualmente este momento, a pesar de los reiterados intentos. Esta situación nos llevó a una revisión minuciosa de varias tomas para obtener sonidos particulares de estas aves, de tal forma que permitieran construir ese conflicto y que aportara el momento dramático de la secuencia. En efecto, sonidos de aleteos, alaridos y fricciones entre sus picos permitieron recrear este instante a pesar de pertenecer a un momento y espacio distinto. De manera semejante, existieron varias escenas en las que se presentaba esta pareja de aves y que se tuvieron que sonorizar con posterioridad debido a que carecían de audio.

Por otro lado, se incluyeron melodías a modo de leitmotiv para los distintos momentos en que las aves aparecen en sus jaulas. Estas melodías demarcan sobre la imagen el encierro a las que se encuentra sometida esta pareja de pericos de por vida, condicionadas precisamente por su origen, ya que no son especies endémicas y su liberación representaría un riesgo para las aves nativas del país.

Este motivo melódico está presente en los momentos importantes de la historia para expresar de forma indirecta el tema del documental. Se recurre al mismo en la primera parte del film y sus variaciones persisten en el desarrollo de la historia, y de igual manera se escucha antes de culminar el documental, es decir, sigue la estructura narrativa convencional: planteamiento inicial, incidente desencadenante, clímax y punto final. Dado a esto, dichas melodías se escuchan con menor o mayor intensidad y están asociadas a ciertas circunstancias del relato. Es decir, existe una variación tímbrica en la estructura melódica conforme se desee aportar sensibilidad a la escena. Para ejemplificar esto último, retomaremos nuevamente la secuencia en donde las aves yacen en una misma jaula; aquí la melodía aumenta acorde a la tensión entre las dos aves. De fondo se añadió un sonido ambiente del ladrido de un perro, el mismo que se percibe pausado y constante, pero a medida que pasan los segundos se torna en gruñidos, además

inferen ladridos de otros perros que intensifican el bullicio ayudando a remarcar la violencia entre las aves y a su vez acentuar dicha confrontación. Seguido a esto un momento de silencio resalta la reflexión de la voz *over* sobre la condición de sus aves y la opción de ser acogidas en un hábitat natural.

De cierta manera, la historia se direccionó con un final distinto al planteado por la directora en la etapa de pre producción. La búsqueda de un entorno natural para la liberación de sus pericos conllevó a una llamada telefónica hacia una reserva. Esta conversación grabada con el equipo de sonido, puntualiza que estas aves pueden ser acogidas en la reserva mas no liberadas por la problemática que conlleva. Por tanto, en la etapa de montaje estaba previsto incluir esta llamada desde un inicio, ya que es el motor incitador de la narrativa en el documental, pero era necesario prescindir de cierta información para no develar el desenlace de la historia, ya que en la plática grabada inicialmente se revela que estas especies permanecerán en cautiverio. Por este motivo se falseó una nueva conversación otorgando información que generara expectativas en el espectador.

Aclarado esto y ampliando la idea del leitmotiv; como ya se había afirmado, estas aves aparecen delimitadas perennemente por rejas que interfieren en su libertad. Por consiguiente, en representación a esta connotación, esta melodía a finales del documental se relaciona con las anteriores con el fin de subrayar que a pesar de habitar en un nuevo espacio más agradable, permanecerán cautivas de por vida.

En el estudio de grabación se prosiguió a grabar la voz de la directora, en correspondencia con el tono previsto en la propuesta sonora, siendo este el mayor desafío en el sentido de que para la grabación de la voz se debía precisar su intervención en conjunto con la imagen, y para ello había transcurrido cierto tiempo. Es entonces, como medida de acercamiento al corto documental en la etapa de montaje se decidió grabar la voz de la directora con un dispositivo telefónico para establecer un referente base de lo que sería la voz *over* a posterior, tomando en cuenta las características ya mencionadas. Además, esto permitió establecer un tiempo aproximado de duración para cada secuencia de imagen en la que intervendría dicha voz.

Bajo parámetros técnicos en el que primaba la cercanía del micrófono se grabó la voz *over* en el estudio de grabación. Como resultado, se obtuvo una textura que se ajustaba a la propuesta de sonido. No ocurrió lo mismo con la entonación, es decir, la modulación de la voz que acompaña a la secuencia de sonidos del habla no logró

expresar matices, tanto en sentido de intencionalidad como de emotividad. Debido a esto último se optó por volver a grabar en una segunda ocasión, pero esta vez la ubicación del micrófono estuvo más distante. Se toma esta decisión dado que deducíamos que la cercanía del micrófono de alguna manera limitaba la espontaneidad con la que la autora se expresaba.

Si bien en este segundo intento su voz proyectaba intencionalidad en comparación con la grabación anterior, la textura no fue la misma. En vista de los resultados obtenidos en las dos grabaciones, se decidió grabar una tercera vez, ahora considerando lo favorable de cada registro de voz en el estudio. Es así que se puso mayor énfasis en la intencionalidad, ya que contribuye a momentos emotivos en la narrativa del cortometraje. También se tomó en cuenta proximidad del micrófono dado a la definición que lograda en la voz. Además, se hizo una reescritura en el esquema narrativo con la finalidad de suprimir palabras y dar espacio entre los diálogos de la voz *over*, ya que por momentos se sentía aglomeración entre sus líneas y dificultaba el entendimiento en ciertas secuencias.

Otra decisión tomada en el proceso de postproducción de sonido fue reemplazar las intervenciones del propietario de la reserva que acogió la pareja de aves. Esto se debió al enmascaramiento de frecuencias a causa del nivel de graznido de los pericos en sus diálogos, imposibilitando la limpieza desde los programas de edición, ya que al hacerlo inevitablemente existía distorsión en la voz. Debido a esto y al estar próximos a entrar a mezcla, la opción más conveniente fue buscar a otra persona con una edad similar y que se ajustara al tono y timbre de la voz del propietario de la reserva para proceder con la grabación del ADR.

La búsqueda de esta persona en el transcurso de una semana no resultó fácil. No obstante, fueron dos personas de edad adulta a quienes se les planteó en qué consistía esta dinámica y así lograr sustituir los diálogos registrados en rodaje. Finalmente se tomó en cuenta para la grabación de la voz el mismo micrófono utilizado en los días de rodaje para conseguir un color de voz similar al sonido en directo. De este modo, el día de la grabación se repitieron varias veces los diálogos teniendo en cuenta la intensidad y manera de hablar de la persona a la que se le reemplazaría la voz. Acorde a esto, los diálogos seleccionados fueron los de la segunda persona, ya que sus líneas se acercaban mucho a la sincronización deseada.

También en el estudio de grabación se aprovechó para recrear sonidos puntuales mediante foley, los cuales eran necesarios grabar para reforzar momentos de aquellas escenas que carecían de audio, como materiales de archivo, secuencias de fotografías y de video, con la finalidad de crear una historia en segundo plano. Esto se puede apreciar en una foto que da inicio al documental y se escuchan sonidos extradiegéticos que simulan un juego entre dos pequeños, el paneo de una bicicleta con ruedas traseras de aprendizaje, el rebotar de un balón, el revoloteo de palomas que huyen amedrentadas por el acercamiento de pequeños pasos, que entre risas claramente detallan una interacción entre dos niños. Asimismo, se siente esta recreación entre secuencias hasta llegar a conocer de quién proviene la voz en *off* que hasta el momento solo describía recuerdos de su infancia. Así, por ejemplo, sonidos fuera del campo visual en el que se interpreta a alguien manipulando un cuaderno, abriendo una cajonera en busca de algo y tomando nota son acciones que detallan y cuentan un correlato mediante el sonido.

Nido Urbano es un documental que experimenta en las formas narrativas con la finalidad de indagar en el tema de la libertad mediante el autorretrato. Está abordado desde la mirada del propio autor, relacionando la libertad del ser humano en la ciudad con el de un animal en cautiverio. Bajo esta interpretación, se construye una de las escenas apoyadas en fotografías fijas que muestran en secuencialidad a uno de los pericos que revolotea libre en el interior de la habitación. Si bien es cierto que en un inicio se pensó contraponer imagen – sonido y simular una atmósfera sonora semejante a cualquier ave en su entorno natural, posteriormente se quiso abordar desde otro punto de vista, y que además propiciara otra lectura. Es así que se reemplazaron ciertos sonidos en función de construir el sentimiento de agobio, desconcierto y ruido ambiental que caracteriza y describe la directora como parte del espacio urbano en Guayaquil. En este momento del cortometraje la directora expresa su conflicto interno; se ve representada en el ave como un ser inofensivo que debe adaptarse a un espacio y sobrellevar las limitaciones que este implica. De allí surge el tratamiento sonoro para este extracto del documental, que tiene básicamente como objetivo transmitir sentimientos relacionados con la incomodidad, asfixia, desesperación, inquietud e impaciencia.

Es por ello que en un inicio se van identificando fuentes de ruido provenientes del tránsito vehicular como alarmas, pitidos, sirenas, entre otros sonidos agudos que de manera progresiva van apareciendo a medida que se desvanece el sonido anterior. Por momentos se escucha el estruendo no diegético de las rejillas de la jaula en los ejes

izquierda y derecha del espacio fílmico, enfatizando los golpes que se propicia el perico al intentar desesperadamente salir de aquel encierro y del que no tiene escape. Esta sonoridad se escucha en simultáneo con quejidos de la misma ave, precisamente en los fotogramas en los que se aprecia desplegando sus alas direccionándose de un lado a otro. Se sienten murmullos provenientes de un cúmulo de personas y de a poco se tornan en voces de vendedores ambulantes que asedian el espacio; gritos, silbidos y chiflidos, recalcan un entorno de agobio dado al caos provocado por la combinación de intensidades en estos sonidos. Al modificar la intensidad de un sonido logramos que este se sienta cercano o lejano y dependiendo de la recepción en la escucha del espectador causamos el efecto llamado estereofonía, que consiste en distinguir el origen y la dirección de un sonido, el cual llega con más intensidad a un oído que al otro logrando así la sensación de movimiento. Asimismo, estos sonidos están condicionados para escucharlos de manera aleatoria y circular por la configuración física de los altavoces en la sala para el sistema multicanal 5.1. La combinación de estos sonidos y sus variadas duraciones ayudan a crear ritmos y polirritmias. El mundo natural es polirrítmico por naturaleza; es entonces que estas voces se combinan de manera caótica entre ellas y con otros ruidos registrados de la ciudad, al igual que en la selva, como se había mencionado anteriormente. En general, el tiempo de estos sonidos es rápido e irregular para enfatizar agitación, nerviosismo y perturbación en un sitio en el que no se siente a gusto.

En definitiva, el tema de la libertad, el amor hacia los animales como herencia genética y la dualidad de espacios se constituyen como motivaciones de búsquedas personales y subjetivas, es decir, se pone a disposición la propia vida de la autora como componente diegético. Dando lugar a un documental de carácter autorreferencial y preformativo, que en su esencia implica una construcción narrativa tanto en imagen y sonido que nace desde una percepción interna y reflexiva.

3.4.- Proyecto de distribución y exhibición

El objetivo del cortometraje documental *Nido Urbano*, es que logre difundirse en diferentes medios a través de proyecciones en festivales nacionales e internacionales, por medio de distribuidoras locales cinematográficas mediante una estrategia de tipos de festivales a los que podría postular para su exhibición.

Como punto de partida para la distribución y exhibición, es necesario contar con una proyección local para su estreno y posteriormente expandir su visualización a través de distintos festivales, priorizando las características del corto documental como lo es el género y la temática.

En la ciudad de Guayaquil, dentro de las instalaciones de la Universidad de las Artes, se realizó una primera proyección abierta al público, en conjunto con otro corto



documental. Ambos trabajos cinematográficos tuvieron buena aceptación por parte de los espectadores presentes. Las apreciaciones de los asistentes enfatizaron que las dos realizaciones, a pesar de ser distintas en su temática, compartían la forma de abordar la historia, en donde la voz de autor/director figuran y se presentan a sí mismas como un personaje más dentro de la narrativa. Se pretendía propiciar al oyente de experiencias e impresiones que involucren su inmersión en el universo imaginario mediante la composición sonora, que únicamente se percibe mediante la reproducción multicanal 5.1, pero dado a las condiciones del lugar de proyección la reproducción del sonido estuvo condicionada a ser escuchada en estéreo. Con esto no se intenta decir que el sonido estuvo empañado por la condición del espacio, al contrario, esto nos permitió precisar posteriores modificaciones que dependerán del modo de reproducción a proyectar. Al asumir la postura como espectador y tomar un distanciamiento de la obra, ya no como el diseñador sonoro sino desde el punto de vista observacional, se puede precisar el peso que recae en la voz y su importancia dentro de la enunciación fílmica. Por ende, siendo el hilo conductor del relato, le corresponde conceder matices que permitan establecer vínculos emocionales con el espectador, los mismos que en momentos recaen en su intención. Por consiguiente, tener conocimiento de estas observaciones de gran validez, y dado que aún hay tiempo para hacer modificaciones son tomadas en cuentas para su corrección.

Retomando el proyecto de exhibición, luego de esta primera muestra al público se tiene planeado enviar *Nido urbano* a las siguientes salas de cine alternativas o no convencionales que se disponen como distribuidoras locales:

VAIVEM

Compañía que se encarga de producir, co-producir, programar y recomendar arte. Es una empresa productora y distribuidora, con el objetivo de poner en circulación y dar visibilidad a obras independientes ajenas a las lógicas de distribución del cine comercial.

TROPICO CINE

Igualmente se maneja como una empresa de distribución de cine independiente como alternativa para el cine de autor. Su objetivo es distribuir y exhibir cine nacional e internacional en el Ecuador. También cuenta con el apoyo de *La Red*, colectivo internacional de distribuidores ubicados en Latinoamérica con quienes se trabaja en conjunto para la adquisición de derechos de nuevas películas.

A partir de este momento se empezaría a enviar a distintos festivales tomando en cuenta que es un cortometraje documental autorreferencial, con un target dirigido a jóvenes y adultos con una edad promedio entre los 18 a 50 años, que involucra de cierta manera un tema ecológico-ambiental.

Se iniciará la participación del cortometraje documental *Nido Urbano* en los festivales a partir del presente año. Los tipos de festivales a postular se han separado por las categorías B, C a la que pertenece cada festival y por las fechas de aplicación. A esto último cabe aclarar, a pesar que en ciertos festivales ya no será posible participar transcurrida la fecha de aplicación, serán considerados para el próximo año, por lo que es conveniente mencionarlos como posteriores opciones.

Festivales tipo C

Festival Internacional de Cine del Medio Ambiente (España)

Selección a aplicar: Miradas. Cortometrajes de ficción, documental, animación menos de 20 min. Fecha de aplicación: hasta el 25 de Julio 2019. Fecha del Festival: noviembre 2019.

Planet in Focus (Canadá)

Cortometraje documental. Fecha de aplicación: hasta mayo 17 del 2019. Fecha del Festival: octubre 15- 20 del 2019.

EFFA (Australia)

Cortometraje documental menos de 40 minutos. Fecha de aplicación: hasta el 31 de mayo del 2019. Fecha del festival: 10-18 de octubre del 2019.

Festivales tipo B

DOCSmx (México)

Esta dirigido a filmes de todos los subgéneros de documental y de cualquier temática. Selección a aplicar: Cortometraje internacional. Fecha de aplicación: hasta 31 mayo del 2019. Fecha de festival: del 10 al 19 de octubre del 2019.

Aguilar Film Festival (España)

Fecha del festival: 04-08 de diciembre del 2019. No más de 35 minutos. Géneros de ficción, documental, animación, experimental. Fecha de aplicación: 1 de febrero hasta el 15 de septiembre 2019.

PÖFF Shorts

Fecha del festival: 19-27 de noviembre. Fecha de aplicación: hasta el 18 de agosto del 2019. Sección a aplicar: Cortometrajes internacionales.

Dok Leipzig

Fecha del festival: 28 de octubre hasta 03 de noviembre del 2019. Fecha de aplicación: hasta el 07 de julio del 2019. Sección a aplicar: Documental.

Porto Post Doc

Fecha del festival: desde el 23 de noviembre hasta el 01 de diciembre del 2019. Fecha de aplicación: hasta el 15 de septiembre del 2019. Sección a aplicar: Cinema Novo Competition. Menos de 40 minutos.

Festival Internacional de Cine de Guayaquil

Fecha del festival: 14 al 21 de septiembre del 2019. Fecha de aplicación: del 04 de marzo al 03 de junio del 2019. Sección a aplicar: Cortometrajes nacionales universitarios.

Festival de Cine Kunturñawi

Fecha del festival: desde el 05 de noviembre hasta el 29 de noviembre del 2019. Fecha de aplicación: desde el 30 de junio hasta el 16 de agosto del 2019. Sección a aplicar: Cortometraje Documental.

CONCLUSIONES

En este proyecto teórico-práctico analiza y experimenta con las diversas formas narrativas y estéticas usadas dentro del documental autorreferencial *Nido Urbano*. Por tal, incluir entrevistas, imágenes fotográficas, apropiación de material fílmico como de archivo y la voz del autor son fundamentales para la construcción de un discurso personal.

La propuesta sonora se apoya en cómo todos estos elementos contribuyen en el desarrollo de una mirada personal que caracteriza al documental en el marco de la representación de lo real y, es precisamente aquí donde la voz del autor adquiere versatilidad dado que es el dispositivo de enlace cuando se presenta cada uno de estos recursos en la narrativa.

Tomando en consideración cómo la directora-narradora-protagonista emplea y dota de valor su mirada autoral y subjetiva en un trabajo audiovisual, se destina a la voz como el elemento primordial en la estructura narrativa del documental. Por esta razón el uso de la voz adquiere suma importancia, ya que es el medio de expresión de dicha subjetividad y donde la presencia del autor implica íntimamente la manifestación del yo. Por tanto, la voz del autor en sus distintas modalidades: voz in, voz off y voz over aparecen en una instancia jerárquica tanto en la diégesis narrativa como en la escucha del receptor dado que esta es su verdadera intención, prevalecer como enfoque enunciativo en los instantes que comparte con el resto de elementos que conforman la banda sonora.

Con la inclusión de la voz y sus modalidades en la puesta en escena, el autor/protagonista forma parte de la diégesis y logra variantes debido al juego temporal que establece entre la voz que yace dentro, fuera o está incorporada en cuadro. Las particulares de la voz es tratar desde un punto reflexivo, descriptivo e incluso metafórico en los instantes que interviene. Es entonces, la voz over, aunque se base de interpretaciones y plantee reflexiones de la mirada del autor, se presenta descriptiva al instante de representar mediante imagen recuerdos de una infancia. En cambio, la voz in y la voz off son voces definidas por el presente, de ese momento en particular que sucede en pantalla. De esta manera, se complementa lo que se propone construir mediante la voz, reflexiones que hace un yo del presente haciendo referencia a un yo del pasado.

La relación intimista que el autor establece al referirse a sus recuerdos permite un acercamiento hacia un espectador que se ofrece atento y sensible a la obra. Recuerdos que son abordados en base a la apropiación de materiales visuales y se refieren a un determinado momento real de su vida, más allá de no ser completamente ciertos debido a que los recuerdos son maleables, se presentan como si fuesen verdaderos y en la comprensión del espectador lo recepta como tal dado a los matices expresivos que comprende voz. Por tanto, una voz grave tiende a ser atrayente porque consigue transmitir calidez, proximidad y cercanía al oyente. He aquí la importancia de la técnica de registro de la voz en un estudio de grabación donde se dispuso del micrófono a una distancia cerca a la boca para complementar y brindar a la voz de claridad y presencia, características fundamentales para la construcción narrativa en la obra documental.

Todo lo expuesto hasta este momento parece confirmar que se logró otorgar a la voz del autor de herramientas funcionales para la construcción del mundo introspectivo del autor. Sin embargo, si bien se consigue introducir en su relato atributos subjetivos y afectivos, ser el evocador de recuerdos que resulten creíbles y como unificador en los saltos temporales, la voz no logra matices sólidos en los que el espectador pueda involucrarse para sentirse identificado en su totalidad, puesto que establece líneas divisorias y cierto distanciamiento. Este alejamiento puede corresponder a los momentos de grabación cuando se intentaba registrar una correcta modulación de sus diálogos y para lograrlo se tuvo que grabar en repetidas ocasiones. En este ejercicio de lectura y repetición del texto el autor perdía la naturalidad que en los primeros intentos se encontraba presente, a esto cabe mencionar es su primer ejercicio con este rol por eso la dificultad de mostrarse vulnerable. Entre otros factores de este distanciamiento podemos deducir que quizás como en otras realizaciones el propio autor no siempre es el más idóneo para ser la voz de su propia historia.

Según se ha explicado anteriormente, los sentidos son el vínculo de respuestas íntimas denominadas percepciones, que constituyen la sensibilidad de quien las recepta en este caso, el espectador. Por ende, al mencionar la expansión del espacio fílmico nos referimos a la imagen cinematográfica proyectada en pantalla que induce una respuesta de involucramiento sensible con el oyente.

En este documental se planteó desde un inicio caracterizar el universo diegético, de ahí surge el propósito de establecer contrastes en los distintos espacios y momentos bajo la idea de presentar dualidades (¿qué definen a estos lugares?, ¿qué ocurre en estos

lugares?, ¿qué queremos transmitir con estos lugares?). Luego de profundizar cómo la imagen fílmica conformaba dicho universo, es decir, a través de la composición de planos o encuadres se construía la diégesis narrativa, dando lugar a la intervención del sonido para atribuir de otra lectura a la imagen. Es entonces que se comprende que la figura del diseñador de sonido es primordial para la creación de la dimensión sonora en un producto cinematográfico, puesto que, como expresión artística es un proceso de creación de sentido en el que combina aspectos estéticos, culturales y semánticos orientados a modificar una unívoca significación.

La creación de entornos inmersivos tuvo como finalidad situar al espectador en un espacio delimitado, proporcionando así la experiencia de un espacio ficticio representado. En otras palabras, en el corto documental *Nido Urbano*, mediante el sistema de reproducción sonora multicanal 5.1, se diseñó para brindar una mayor recepción comunicativa entre el entorno ficticio y la escucha del espectador, concediendo intrínsecamente una mejor recepción de información y establecer vínculos emocionales con el espectador.

En conclusión, se apunta a un espectador que no sea influenciado por uno u otro lado de la realidad, sino sea él mismo quien valore y llegue a sus propias conclusiones en relación con el tema tratado. De esta manera toda persona que visualice este trabajo audiovisual, tendrá la posibilidad de ser libre en su interpretación, además podrá juzgar si los problemas y factores desencadenantes de los mismos, tratados en el cortometraje, están apegados en gran medida a la verdad.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias, Juan. *Las Nuevas Fronteras del Cine Documental: la Producción de lo real en la época de la imagen omnipresente*. Santiago de Chile, 2010.
- Asisnten, Carlos. El sonido. Educ.ar
<http://www.educ.ar/sitios/educar/recursos/ver?id=91094>, 2008.
- Barriga, Andrés. *Pensar el documental. Escritos sobre cine documental*. Quito: Cinememoria, 2008.
- Birlis, Adrián. *Sonido para audiovisuales*. Buenos Aires: Ugerman Editor, 2007.
- Boyle, Robert. *Atlas de Psicología 1*. Madrid, 2009.
- Cabrera, Julio. *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona: 1999.
- Celis, Santiago. «El cine documental ecuatoriano contemporáneo. Tradiciones, horizontes y rupturas». Universidad Técnica de Ambato, Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales, Carrera Comunicación Social, Ecuador, 2014. En Doc On-line, n. 16, septiembre 2014, www.doc.ubi.pt, 32-44.
http://doc.ubi.pt/16/dossier16_2.pdf.
- Coronado Jaramillo, María. *Narradores de la memoria: la función de la voz en tres documentales ecuatorianos 2010-2013*, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Área de Letras y Estudios Culturales, Quito, 2018.
- Chatman, S. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, 1990.
- Chion, Michel. *Aspectos de lo sensorial en el cine actual*. París, 2013.
- _____ *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, 2004.
- _____ *El sonido música, cine, literatura...*, Editado por Enrique Folch González. Barcelona: Paidós, 1998.
- _____ *La Audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Cuevas, Efrén. *La narratología audiovisual como método de análisis*. Barcelona: 2009.
https://www.researchgate.net/publication/282671882_La_narratologia_audiovisual_como_metodo_de_analisis

- Martín Cueva, Juan. «El uso de la primera persona en el documental ecuatoriano». En Hacer con los ojos. Estado del cine documental. Christian León y Cristina Burneo, ed. Corporación Cine Memoria. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, 2015, 142-156.
<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5549/1/Leon%2C%20C.-CON-004-Hacer.pdf>
- Gaudreault, André. El relato cinematográfico. Buenos Aires, 1995.
- Larson, Samuel. Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico. México: UNAM, 2010.
- León, Christian, ed. El documental en la era de la complejidad. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Cinememoria, 2014.
<http://hdl.handle.net/10644/4257>
- Miño, María. La muerte de Jaime Roldós y Con mi corazón en Yambo. La reafirmación del imaginario colectivo en función de nuevos procesos de construcción social y política en Ecuador. Escuela Superior Politécnica del Litoral, Ecuador, ÑAWI. Arte, Diseño, Comunicación. Vol 1, N° 1 (2017): Enero, 13-28.
<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/98/150>
- Nichols, Bill. Introducción al documental. México: UNAM, 2013.
- _____. Introducción al documental. Indiana: University press, 2001.
<https://www.aacademica.org/000-027/694.pdf>
- _____. La representación de la realidad. España: Paidós, 1997.
- Olatz Estefanía. «Estudio sobre la escucha de la voz del locutor con y sin su imagen: Análisis del proceso perceptivo y cognitivo del oyente». Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2014. 61.
<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/292736/tole.pdf?sequence=1>
- Poyato Sánchez, Pedro. «La voz narrativa: modalidades de narrador en Los abrazos rotos». Revista Comunicación, N° 11, Vol. 1, año 2013, 99-110.
http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n11/Articulos/A7_Poyato_%20La-voz-narrativa.pdf
- Rascaroli, Laura. «El cine subjetivo y el ojo de la cámara». Revista Cine Documental. Número 10 - Año 2014. http://revista.cinedocumental.com.ar/el-cine-subjetivo-y-el-ojo-de-la-camara/#_ednref7.

- Rodero, Emma. «El peso creciente de la voz y el sonido para comunicar en la era digital: el protagonismo de la oralidad». Anuario AC/E 2018 de Cultura Digital: Acción Cultural Española, 84-94.
<https://www.accioncultural.es/media/DefaultFiles/flipbook/Anuario2018/anuario2018.html#p=93>

- Ruiz Cantero, Jorge. «Pierre Schaeffer y la aventura de describir los sonidos». Soundsthetics Reflexiones sobre cine y estética del sonido.
<http://soundsthetics.blogspot.com/2011/10/pierre-schaeffer-y-la-aventura-de.html>

- Saitta, Carmelo. «La banda sonora, su unidad de sentido». Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, N°41. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires (junio, 2012), Argentina, 183-200.
https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=8199&id_libro=377

- Schefer, El autorretrato en el documental. Buenos Aires: Editorial Catálogos, 2008.
https://ucine.edu.ar/ebooks/El_autorretrato_en_el_documental.pdf

- Sánchez, Noriega. De la literatura al cine. Barcelona: Paidós, 2000

- Serrano, Jorge Luis. Memoria de una primavera audiovisual. El Telégrafo, Guayaquil: 2016. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/34/memoria-de-una-primavera-audiovisual>.

- Smalley Denis. La música en el cine (Madrid: Cátedra, 1997), 407.

- Sucari Jabbaz, Gabriel Jacobo. El Documental expandido: pantalla y espacio. Departamento de Diseño e Imagen de la Universidad de Barcelona, 2009.

- Vallejo, Aida. «Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación». Revista Cine Documental, Número 7-Año 2013.
<http://revista.cinedocumental.com.ar/narrativas-documentales/>

- Woodside Woods, Jarret Julián. «Textos sonoros: análisis de diseños sonoros cinematográficos». Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, no. 13, 2016, 2.
www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/download/955/845

- Zunzunegui, Santos. Pensar la imagen. Madrid: 1992.

FILMOGRAFÍA:

- El grill de César. Darío Aguirre. Ecuador,
- El lugar donde se juntan los polos. Juan Martín Cueva. Ecuador/Francia/Bélgica:
Ardèche Images Production, 2002, 53 min.
- Abuelos. Carla Valencia Dávila. Ecuador, 2010, 93 min.
- Con mi corazón en Yambo. María Fernanda Restrepo. Ecuador, 2011, 137 min.
- La muerte de Jaime Roldós. Manolo Sarmiento y Lisandra I. Rivera. Ecuador, La
Maquinita / M&S Films, 2013, 125 min.
- Blissfully Yours. (Sud Sanaeda). Apichatpong Weerasethakul, Tailandia, Anna
Sanders Films, 2002, 125 min.

Anexo 1

Ficha técnica

Título: Nido Urbano

Año: 2019

Género: Cortometraje documental

Duración: 19 minutos

País: Ecuador

Dirección: Anneliese Salvatierra Chung Sang

Producción: Milena Contreras

Guion: Anneliese Salvatierra

Sonido directo: Gabriel Barreno

Fotografía: Anneliese Salvatierra

Montaje: Jhon Vinces

Música: Mishell Culqui

Colorización: Anneliese Salvatierra

Mezcla: Gabriel Barreno

Sinopsis

Nido Urbano es un autorretrato y relato en primera persona, que, a través de la experimentación de estrategias formativas, trata el tema de la relación entre lo humano y lo animal, exponiendo dicotomías como la ciudad-naturaleza, libertad-cautiverio, basados en la historia de dos aves de la propia directora. Las aves son el punto de partida del cortometraje al no saber si tendrán una libertad o que es lo que sucederá con ellas.

Este cortometraje documental es un viaje en busca de esas respuestas, a través de los recuerdos de infancia basados en su círculo familiar, y las reflexiones que tiene la directora ahora en el presente.

Anexo 2

Escaleta de guion

1.- INTERIOR/CASA/DIA

Serie de fotos de los pericos. El tono del timbre de espera del teléfono se mantiene por unos segundos. Llamada telefónica al refugio animal. Esta conversación trata de la acogida de una pareja de pericos. Se corta imagen y sonido antes de que se sepa una respuesta.

ES POSIBLEMENTE EL NOMBRE DEL CORTO ‘NIDO URBANO’

2.- INTERIOR/CASA/TARDE

Se visualizan varios planos del interior de la casa y en conjunto con la imagen se escucha por primera vez la voz en off:

Cuando se es niño los días no tienen tiempo, los segundos se sienten como minutos y los minutos como horas.

Así se sentían mis tardes luego de la escuela, cuando mi hermano y yo las pasábamos jugando y observando los animales que transitaban en el patio de mi casa. Pero un día, todo eso cambia.

Se presenta fragmentos de la animación en blanco y negro de Lotte Reiniger de Hansel y Gretel. La voz se mantiene en lo que dura este fragmento.

El día anterior eras una persona rodeada de una cotidianidad aparentemente inalterable y de repente, sin darte cuenta, ya no está esa manada de gatos que solían pasearse por los muros, ni los animales que salían antes del anochecer, las aves con sus nidos en cualquier espacio de la casa, o las iguanas que podíamos verlas a manera de siluetas, porque detrás de ella se ocultaba el sol. Lo único que queda de eso, son los recuerdos al merodear estos lugares.

3.- USO DE FOTO ARCHIVO

Fotografía del patio de mi casa compartiendo momentos con mi hermano y mi papá. Esta fotografía ocupa gran parte de la pantalla y es mostrada en su totalidad, a medida que la voz en off narra, se hace un acercamiento en una parte de esta foto.

Era un sábado de mañana, cuando mi madre tomo esta foto, yo tenía 4 años. El de al lado es mi hermano y el quien corta las plantas es mi padre.

Este jardín era el lugar favorito de nosotros tres, ahí pasábamos la mayor parte del tiempo los fines de semanas.

Las dos palmeras junto a mi padre, siempre me recordaban al World Trade Center por ser una más alta que la otra.

Qué casualidad que mi padre se haya tomado una foto con ellas. Quizás de ahí hice aquella relación. (Se muestra una foto de mi papá con las torres)

A demás, era el lugar donde las palomas hacían sus nidos, y una vez nacidas sus crías mi padre solía treparme en sus hombros y decirme: “que las mire, pero sin tocarlas, ya que mi olor podría confundir a su madre y los abandonaría.”

4.- FOTOS DE MIS PADRES JOVENES

*Dicen que la vida no son los pasos que damos, si no las huellas que dejamos.
Y de cierta forma, fui creciendo con la idea de que este interés por los animales era la huella que me habían dejado mis padres.*

FOTOS TOMADAS POR MÍ Y MI PAPÁ

Pude encontrarme a mí misma en mi padre, ya que, revisando las fotografías que el había tomado de joven y de igual manera las que yo había tomado de pequeña. Siempre apuntábamos a sacarle fotos a cualquier animal que se nos cruzara por nuestros ojos.

5.-FRAGMENTOS DE LAS CONVERSACIONES CON MIS PADRES

6.-SERIE DE IMÁGENES SACADAS DE LOS LIBROS DE CIENCIAS

1-Los libros que en algún momento les sirvieron a mis padres para sus estudios, se habían convertido en una especie de comic, en los cuales pasaba días y noches viendo una y otra vez las repetidas imágenes de aquellos libros, aún sin entender su contenido.

2-De todos los libros que se encontraban en mi casa, estos son mis favoritos. Los cuales un día me sirvieron como comic, porque cada imagen me contaba una historia.

Hoy, luego de varios años los vuelvo a abrir y sigo recordando cada fotografía como si la noche anterior las hubiese observado.

(UNA DE ESOS DOS OPCIONES)

7.-MATERIAL DE TV

En mi infancia crecí con dos historias que siempre me contaban mis padres.

1.-Lassie

Mi padre había crecido con una perrita Collie, la cual...

2-Paulie

Mientras que mi madre, siempre me hablaba de su animal de infancia, un perico que al liberarlo luego de llegar de la escuela, siempre la acompañaba a todos lados.

8.- MÁS FRAGMENTOS DE ENTREVISTAS

9.- PERICOS EN JAULA—LLAMADA TELEFONICA NADIE RESPONDE

Esto es toda la parte de la introducción, pero básicamente quería terminar esta parte con un plano de los pericos para que tenga una conexión con los pericos grabados en la bahía. Y pasar de esta forma a lo que es la ciudad etc.

10.- PLANOS DE PERICOS

PLANOS DE GUAYAQUIL/CIUDAD CON SUS AMBIENTES ETC

Me parecía una casualidad que creciera en un tiempo distinto, pero en un espacio similar a la ciudad de donde venía mi bisabuelo.

FOTOS DE GUANGZHOU

Él había venido desde Guangzhou, en China. Una ciudad bastante parecida a Guayaquil. Ciudades metrópolis, de comercio, cercanas al río, cálidas y transitadas.

Guangzhou al ser una ciudad con ubicación a mares y ríos, se había convertido en la casa económica de este lugar con mercados clandestinos.

De tal forma que la comercialización de animales exóticos, traídos de otros continentes, se convirtieron en objetos de gran demanda.

-Planos de animales en el centro-

A pesar de que mi preocupación por los animales siempre había estado presente, yo fui cómplice de esta venta ilegal.

Donde había comprado en Guayaquil, una pareja de pericos en uno de estos lugares parecidos a los de Guangzhou.

11.- PLANOS DE MIS PERICOS, CADA UNO EN SU JAULA

Me parecía irónico que estas aves sean llamadas las inseparables, cuando mi pareja de pericos debía permanecer separadas en jaulas distintas.

Había considerado que quizás mis aves se encontraban en una especie de estrés y necesitaban volver a su hábitat natural.

12.- AVES/JAULA/Mama. (CUANDO INTENTABAMOS COGERLOS)

13- LLAMADAS A LAS RESERVAS

Donde me entero que no se pueden reinsertadas

--plano de silueta con perico—

AMAZONIA

14.- PLANOS DEL TRAYECTO DE VIAJE (QUIZA AQUÍ INCLUYA MUSICA)

15- PLANOS DE LA RESERVA CUANDO LLUEVE – PERICOS EN SU JAULA.

16.- ENTREVISTA CON JORGE

Mientras habla se ven planos de los animales de la reserva, voluntariado etc., combinar la entrevista con estas imágenes.

Jorge flores/ Sebastián/ y cóndor el señor desconocido que se acercó a explicarnos de los animales de la reserva.

17.- PLANOS DEL ANOCHECER- SONIDOS DE ANIMALES.

18.- FRAGMENTO DE PELI DE LOTTE REIGNER

19.- LO POCO QUE TENGO CON EL SEÑOR WILFRIDO

Liberación de aves y en su nueva jaula.

20.- ATARDECER MISAHUALLI.

CASA NUEVAMENTE

21.- COTIANO DE PADRES

Como llegar a la sensación de ser libre, cuando no puedes escoger lo que vives, estar con quien quieres o decidir donde nacer.

De cierta forma las aves y yo habíamos compartido ese nido urbano, destinados al cuidado de alguien, mientras permanecíamos encerrados en nuestras casas enrejadas.

Los padres, son los que nos preparan para irnos algún día de ese nido, pero en el caso de estos animales, están limitados a dos posibilidades:

Los cuales se adaptan y regresan a ser libres y los que quedan totalmente privados de una libertad que ellos no escogieron.

Anexo 3

Fotografías del rodaje

