



## **UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

### **Escuela de Cine**

Producto artístico: Función individual dentro de una realización cinematográfica grupal.

**Diseño sonoro del cortometraje Chigualo. Creación del universo sonoro desde las diferentes etapas de escritura.**

Previo la obtención del Título de:

**Licenciada en Cine**

Autora:

Elizabeth Marie Sig-Tu Rodríguez

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2019





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

Yo, Elizabeth Marie Sig Tu Rodríguez, 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. 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**

Arsenio Cadena Espinel  
Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Raymi Morales-Brès  
Miembro del tribunal de defensa

Fernando Mieles Peña  
Miembro del tribunal de defensa

## **Agradecimientos:**

Este trabajo es en gran parte fruto de mi experiencia como alumna de la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes. Agradezco especialmente a mi maestro Arsenio Cadena Espinel, quien ha sido el primero en orientarme a pensar en el sonido como elemento esencial de la práctica cinematográfica.

A Christian por escuchar cada nueva idea y por el cariño e incentivo con el que me acompañó durante esta etapa.

A mis compañeros, amigos y futuros colegas con quienes compartí dentro y fuera de las aulas por haber hecho más divertido este proceso.

Y por último a quienes leen este apartado y el resto de mi tesis por permitir que mis ideas, experiencias y conocimientos incentiven su curiosidad con respecto al creación del sonido cinematográfico.

## **Dedicatoria:**

Esta tesis está dedicada a mi familia por su apoyo incondicional, en especial a mi madre Fátima Rodríguez Calderón por el amor y la paciencia que me ha brindado durante todos los años de mi vida y en cada decisión tomada.



## Resumen

El presente trabajo pretende analizar cómo se construyen los universos sonoros desde las diferentes etapas de desarrollo de un proyecto cinematográfico de cortometraje de ficción y cómo el pensar en elementos sonoros significativos desde etapas tempranas de escritura, pueden dotar al guión y por ende a la historia, de elementos expresivos y narrativos que construyan universos sonoros más complejos.

Esta investigación se llevará a cabo en mi práctica artística como diseñadora de sonido del cortometraje *Chigualo*, en la que pretendo tener un acercamiento al diseño sonoro desde una etapa inicial de escritura del guión y posteriormente un involucramiento en las diferentes etapas de producción.

Adicionalmente, esta investigación analiza la teoría en cuanto a la escritura sonora y repasa algunos detalles importantes desde la práctica artística y teórica de quienes la han trabajado.

Palabras clave: Escritura sonora, guión cinematográfico, procesos creativos, diseño sonoro

## **Abstract**

The following study pretends to analyse how the sound universe is constructed from all the different stages of development on a fiction short film and how the thinking of a significant sound elements from early writing stages, can endow the script and the story itself, with expressive and narrative elements in order to create complexes sound universes.

This research will take place through my artistic practice as sound designer of the short film *Chigualo* in which I pretend to get closer to the sound design from an early stage of script writing and then get involved in all of the different production stages.

Additionally, this research analyses the theory concerning sound writing and go through some important details from the artistic practice and theory of those who have worked on it.

Keywords: Sound writing, movie script, creative process, sound design

## ÍNDICE GENERAL

1. Introducción:	11
2. Pertinencia del proyecto:	11
3. Antecedentes:	13
3. Objetivos:	18
3.1. Objetivo General:	18
3.2. Objetivos Específicos:	18
5. Genealogía:	19
5.1. La influencia del sonido en las otras artes:	19
5.2. Historia del cine sonoro:	21
5.3. El sonido en la teoría:	24
5.4. Relación imagen-sonido:	25
5.5. El sonido en los manuales de guión:	26
8. Propuesta sonora:	30
9. El proceso creativo del sonido durante las diferentes etapas:	33
9.1. Escritura del guión:	33
9.1.1. Versión 4:	33
9.1.2. Versión 5:	36
9.1.3. Versión 6:	41
9.2. Rodaje:	41
9.3. Post-producción montaje:	42
9.4. Diseño sonoro: Post-producción y mezcla:	44
10. Conclusiones:	47
11. Bibliografía:	51
12. Filmografía:	52
13. Anexos:	52

## **Introducción**

Este proyecto de investigación parte del guión cinematográfico *Chigualo* escrito por Christian Rojas en el cual voy a desarrollar la función de sonidista (sonido directo y diseño sonoro).

## **Sinopsis**

En la última noche de los Chigualos, una fiesta religiosa en la que todo está permitido por unas horas mientras los ojos del niño Jesús están vendados, Manu un niño de 13 años que se ha travestido descubre que se le ha caído la venda y que la imagen de Jesús lo ha visto todo. Este acontecimiento le da el impulso necesario para decidir ser una mujer.

Tomando como punto de partida la cuarta versión del guión en el cual luego de hacer una lectura crítica del mismo no he encontrado elementos sonoros significativos que aporten en la construcción del universo sonoro de este cortometraje.

Mi proyecto se basará en la situación actual del guión como punto de partida para desarrollar en primer lugar una propuesta sonora que empiece desde el guión y se vea reflejada en el cortometraje terminado y en segundo lugar en la investigación sobre el aporte narrativo-dramático-expresivo del sonido en las diferentes etapas de escritura para determinar el grado de influencia que tiene este involucramiento en las etapas de escritura, rodaje y montaje sobre el resultado final.

## **Pertinencia del proyecto**

Creo que el problema central de la creatividad en la banda sonora radica en los hábitos y formas de producción, instaurados por la gran industria del cine mundial, que contaminan todo intento de hacer una película por independiente y creativa que sea la propuesta. Me refiero al hecho de que el sonido no forma parte del planteamiento narrativo desde sus fases iniciales. De ello se desprende, para todos los procesos posteriores, un

tratamiento más o menos similar. Sólo al finalizar el montaje de la imagen, el director se vira en su silla y pregunta: *Ahora, ¿qué sonido ponemos?*<sup>1</sup>

El involucramiento del diseñador de sonido debería de empezar en la fase de escritura del guión o en su defecto el guionista y el director, en caso de que participe en la escritura, deberían pensar el sonido como una herramienta expresiva y narrativa-estética que pueda ayudar a construir un universo dramático mucho más coherente e interesante. Este involucramiento debería de mantenerse o acentuarse en las siguientes dos etapas de escritura tras el cierre del guión; el rodaje y montaje.

Durante mi paso por la universidad, el diseño sonoro de varios cortometrajes ha estado bajo mi responsabilidad, y en cada ocasión el involucramiento del sonidista ha llegado solamente con aquella versión final del guión que se mantiene íntegra hasta el cierre del montaje, por lo que el proceso creativo del sonido se ha visto apartado para la etapa de post-producción. Así es común trabajar con guiones carentes de una propuesta sonora involucrada directamente en la narrativa de la historia.

En el caso de mi proyecto, el guión del cortometraje *Chigualo* de Christian Rojas que he recibido como insumo para la elaboración de mi propuesta sonora no contiene elementos sonoros significativos que sean un aporte para la historia. Si bien hay descripciones sonoras aisladas y ambiguas, estas todavía no alcanzan para construir sonoramente la historia y mucho menos al personaje, su conflicto interno y su estado emocional. Además, ciertos elementos sonoros y la música podrían tener un carácter simbólico y expresivo mucho más evidente.

Mi intención con este trabajo es definir la incidencia que tiene la intervención o la ausencia de una propuesta sonora durante las etapas de creación previas a la post-producción sobre la banda sonora del proyecto.

---

<sup>1</sup> Jerónimo Labrada. *El sentido del sonido. Expresión sonora en el medio audiovisual*. (Barcelona: Alba Editorial, 2009)

## Antecedentes

En la escritura de un guión cinematográfico los principales intereses radican en la historia, creación del universo, personajes, conflicto, puntos de giro, clímax, todo en función de una estructura dramática. Syd Field define el guión como:

...un nombre: trata de una persona o personas en un lugar o lugares, haciendo una «cosa». Todos los guiones cumplen esta premisa básica. Una película de cine es un medio visual para dramatizar un argumento básico. Y como en todas las historias, se divide claramente en principio, medio y fin.<sup>2</sup>

Los manuales de escritura de guión enseñan a hacer descripciones, la mayoría de estas visuales en detrimento de las descripciones sonoras. Son pocos los guiones que contienen descripciones concernientes al universo sonoro de la película sin tomar en cuenta la capacidad expresiva y narrativa que el sonido puede aportar tanto en la creación de las atmósferas, el tono, las emociones y sensaciones.

A manera de ejemplo adjunto extractos de guiones como *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006) y *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) para hacer evidente el grado de tratamiento sonoro desde la escritura del guión y su impacto tanto narrativo como sensorial.

---

<sup>2</sup> Syd Field. *El libro del guión: Fundamentos de la escritura de guiones*. (Madrid: Plot Ediciones, 1999.)

En PRIMER PLANO, el rostro de OFELIA: 10 años, ojos enormes y húmedos, pelo negro como el ala de un cuervo.

Yace en el suelo musgoso. De su nariz mana un grueso hilo de sangre.

Pero- la sangre fluye *hacia atrás*, hacia la nariz.

Gota a gota, la sangre desaparece y su piel absorbe la mancha, quedando impoluta.

VOZ NARRADOR

Cuentan que hace mucho, mucho tiempo, en el mundo subterráneo, donde no existe la mentira ni el dolor...

Cerca de ella, tirado en el suelo, está un libro de cuentos de hadas. El aire mueve sus hojas. Cada vez más rápidamente.

Nos damos cuenta que las hojas del libro se mueven también *hacia atrás* hasta que sus tapas se cierran.

Las pupilas de Ofelia se dilatan.

CAMARA entra en una de ellas.

3

En este extracto de la segunda escena del guión *El laberinto del fauno* es posible notar que las capacidades narrativas del guión se limitan a la descripción situacional (respondiendo a las preguntas dónde, cuándo, y qué ocurre) y visual de la historia, incluyendo en este caso pautas correspondientes únicamente a la cámara, su posición, sus movimientos, sus tiempos, haciendo invisible el interés por proponer la construcción del universo sonoro aportando a este último sólo mediante insinuaciones provenientes de la situación, en tal caso se podría hablar de un sonido que en primera instancia es pensado (pero no escrito) como el indiscutible compañero de la imagen. Siendo esta una de las escenas introductorias de la película, trabajar en el tratamiento sonoro desde la etapa de escritura del guión podría contribuir en la construcción de la atmósfera, la definición del tono, el espacio, las emociones, entre otras cosas.

Al ser el guión la materia prima en el desarrollo de una película este debería de contener información que permita a todas las personas involucradas en el trabajo creativo

<sup>3</sup> Guillermo del Toro, *El laberinto del fauno*, Extracto del guión original, Esc 2.

contar con insumos que permitan desarrollar propuestas mucho más complejas e interesantes.

#### FINCA LA MANDRÁGORA

Tarde todavía soleada. Cielo de tormenta que avanza. Cerros muy verdes con quebradas más oscuras. Alboroto de pájaros que buscan refugio. A lo lejos ya se ve la cortina gris de agua que avanza. Se escucha un disparo que viene de los cerros. Los pájaros se callan. Silencio.

Sonido áspero de algo que se arrastra.

En la falda de los cerros hay unos galpones de adobe y un caserón antiguo. Entre los galpones un grupo de peones juntan los pimientos rojos que estaban secándose al sol y los arrastran en arpilleras al galpón.

Otro sonido áspero de cosas que se arrastran.

Junto al caserón un grupo de mujeres y hombres cincuentones tratan de arrastrar con ridícula lentitud unas reposeras blancas hacia la parte de la pileta donde todavía hay sol. Los cuerpos bronceados, sudorosos, delgados y largos como si pertenecieran a una misma familia de hombres-pimientos. Si uno se fija un poco, es obvio que están completamente borrachos. Se mueven con cuidado haciendo casi imperceptible el tambaleo, en una especie de ralenti vergonzoso.

Tintineo de cristales.

4

Este es un extracto de la primera escena del guión de *La ciénaga* en donde los aportes descriptivos engloban aspectos de las diferentes áreas creativas del proceso de la película, estas descripciones no se detienen a profundizar en aspectos técnicos, pero sí en pequeños detalles que van hilando un entramado de emociones, sensaciones y sentimientos, construyendo con los elementos suministrados una atmósfera de tensión que acompaña al espectador durante toda la película pero que ha sido sembrada a partir de las primeras descripciones escritas en el guión.

En el caso de la cinematografía ecuatoriana si bien en los últimos años el diseño sonoro de la mayoría de las películas estrenadas cuenta con buenas propuestas y una óptima calidad técnica, los testimonios de quienes se dedican a este oficio dan cuenta de que son escasas las películas en donde el sonido es pensado desde la fase de escritura del guión. Además por cuestiones relacionadas al presupuesto en la producción de películas, el departamento de sonido es involucrado a pocas semanas de rodar cuando el guión está en su versión final.

---

<sup>4</sup> Lucrecia Martel, *La Ciénaga*, Extracto del guión original, Esc1.



En proyectos dentro de un marco académico en la universidad en los cuales he sido la encargada del diseño sonoro, es posible ver cómo se repite esta situación. Aunque se trate de proyectos muy diferentes, entre ellos concuerdan en la carencia de interés por la creación del universo sonoro de la historia ya sea mediante descripciones más completas sobre los sonidos que la componen o pensando el sonido como un elemento narrativo, y la intervención del sonidista se limita al rodaje y la post-producción y no a la etapa temprana de creación perdiendo así la oportunidad de contar con elementos que ayuden a crear una obra mucho más completa, con un *punto de escucha*<sup>5</sup>, entendiéndose a la obra como la suma de muchos procesos creativos, en la cual el sonido tiene una incidencia bastante importante.

Ningún elemento cinematográfico puede tener significado si lo tomamos aisladamente: es la película tomada en su conjunto lo que es una obra de arte, y si podemos hablar de los elementos que la componen, lo hacemos un tanto arbitrariamente, separándolos artificialmente para poder discutirlos a nivel teórico.<sup>6</sup>

La carencia de aportes sonoros en el guión se da por muchos factores, entre ellos el desconocimiento de las distintas formas de expresión sonora, puesto que nos encontramos sumergidos en una cultura netamente visual en donde nuestras expresiones cotidianas se ven saturadas por el *ojocentrismo*, como analiza Samuel Larson en su libro *Pensar el sonido*; en nuestro día a día utilizamos la palabra **imaginar** como sinónimo de fantasear o idear, es necesario **ver** para creer, **ver** es igual a entender y hacerse de la **vista** gorda es no saber. Este problema está presente también en el campo cinematográfico en donde tanto los guionistas y directores escriben sus proyectos con una fuerte carga visual, mucho de esto debido a que el sonido suele ser asumido como un elemento agregado a la imagen, como aquello que nace junto a ella, subordinado a la misma.

---

<sup>5</sup> No existe un término que defina específicamente la experiencia de escucha como en lo visual está el punto de vista. Hablo de punto de escucha refiriéndome a cómo el espectador vivirá la película a través del sonido.

<sup>6</sup> Andrei Tarkovsky. *Esculpir en el tiempo*. (Madrid: RIALP, 1996.)

Históricamente el sonido fue agregado a la imagen; ergo (por lo tanto) en el análisis del sonido cinematográfico podemos tratar al sonido como una idea de último momento, un suplemento que la imagen es libre de tomar o dejar según le plazca.<sup>7</sup>

Dentro de la profesión cinematográfica el descuido por el área de creación sonora está presente incluso en los términos y conceptos que utilizamos para referirnos al sonido, como por ejemplo para describirlos hablamos de sonidos altos o bajos, brillantes u opacos, sonidos limpios o sucios, de su color, la manera de referirnos a él también se encuentra supeditada a la situación de la imagen, decidimos su intensidad o sus silencios en relación a ella, su presencia en relación a los valores de planos, hablamos de un sonido en off solo porque su fuente sonora no es parte del cuadro, del campo visual del espectador, pero esta definición resulta un poco contradictoria ya que el sonido se mantiene presente en los 360 grados alrededor del espectador.

El lenguaje usado por los técnicos y los estudios, sin darse cuenta, conceptualiza al sonido de una manera que sólo tiene sentido para la imagen. Estamos claros de que hablamos sobre sonido, pero en realidad estamos pensando en la imagen visual de la fuente sonora.<sup>8</sup>

Esta situación de desigualdad entre el sonido y el ámbito visual atraviesa tanto al oficio cinematográfico como a gran parte de los medios audiovisuales, pero es posible también encontrar rastros de esto en aspectos socio-culturales mucho más globales siendo parte de una cultura visual donde hemos construido una jerarquización de los sentidos en donde la vista ocupa la cima. Ni la teoría ni la crítica cinematográfica han conseguido desarrollar la terminología adecuada para el análisis del sonido, podríamos considerar a la teoría del sonido cinematográfico entonces como un área relativamente joven y en proceso de creación.

Por otra parte, es común la desvinculación entre la propuesta de sonido y la historia ya que este se piensa solamente desde la versión final del guión, con lo cual se pierde la oportunidad de darle un carácter narrativo dentro de la historia. El sonido podría incluso

---

<sup>7</sup> Rick Altman, *The evolution of sound technology*, (New York: Columbia University Press, 1980, p.51)

<sup>8</sup> Russel Lack, *Twenty-Four Frames Under: A Buried History of Film Music*, (p.67)

escribirse como un personaje más. Como dice Samuel Larson en su libro *Pensar el sonido* cuando hace referencia a la colaboración del sonido en el guión bajo el ejemplo de *Azul* (Kieślowski, 1993) el diseño sonoro de esta película pasa a ser un elemento importante en la narrativa, se involucra directamente en la historia, llegando incluso a ser un elemento simbólico, representativo del universo psicológico y emocional del personaje. En el caso de *Azul* esto no hubiera sido posible si Kieślowski no hubiera pensado el sonido desde la escritura del guión.

En cuanto al sonido, y aquí me refiero básicamente a los llamados sonidos incidentales y ambientales, también desde el guión se plantean acciones y situaciones cuyas consecuencias sonoras colaboran fuertemente de manera eficaz, poderosa y orgánica con la narrativa y la expresión. Aquí podemos constatar cómo el diseño sonoro es algo que se concibe y prepara desde el guión, incluso en películas que no tienen el crédito correspondiente.<sup>9</sup>

## **Objetivos**

### **Objetivo general**

Determinar la incidencia del aporte sonoro durante diferentes etapas de escritura del cortometraje Chigualo.

### **Objetivos específicos**

- Evaluar si es posible y hasta qué punto la colaboración del diseñador del sonido y el guionista en la etapa de escritura de guión del proyecto Chigualo.
- Proponer las posibilidades narrativas y expresivas que aporten a la propuesta sonora del guión Chigualo.
- Definir los medios técnicos y tecnológicos más adecuados para llevar a cabo la propuesta sonora del proyecto Chigualo.

---

<sup>9</sup> Samuel Larson. *Pensar el sonido*. (México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.)

## Genealogía

### La influencia del sonido en las otras artes

Antes de la aparición del cine, el sonido ya estaba presente en los espectáculos masivos como el teatro, el circo, la ópera donde muchas veces la música era el acompañante dramático de los mismos e incluso hacía las veces de hilo conductor, llevando al espectador desde el inicio de la historia hasta el final.

Si bien la literatura no utiliza al sonido desde su naturaleza física, lleva cientos de años valiéndose de la escritura sonora para llevar a cabo la creación literaria. En el libro de Michel Chion titulado *El Sonido* es posible encontrar algunos ejemplos de la importancia y el lugar que puede ocupar el sonido desde la escritura, como es el caso de un poema de Victor Hugo que está presente en el primer capítulo de este libro donde Chion hace un análisis formal exhaustivo y a la vez repara en la idea de cómo los sonidos descritos son capaces de construir el universo tanto interno como externo de lo narrado por aquel Victor Hugo que con los ojos cerrados interpreta todo lo que llega a él a través de la audición.

Oigo unas voces. Luces a través de mi párpado.  
Una campana dobla en la iglesia de san Pedro.  
Gritos de los bañistas. ¡Más cerca!, ¡más lejos!, ¡no, por aquí!,  
¡no, por allá! Los pájaros gorjean; Jeanne también.  
Georges la llama. Canto de los gallos. Una llana  
raspa un tejado. Unos caballos pasan por el callejón.  
Chirrido de una guadaña que corta la hierba.  
Choques. Rumores. Unos retejadores andan sobre la casa.  
Ruidos del puerto. Silbido de las máquinas recalentadas.  
Música militar que llega a bocanadas.  
Guirigay en el muelle. Voces francesas. Merci.  
Bonjour. Adieu. Sin duda es tarde, pues ya

se acerca mi petirrojo a cantar justo a mi vera.  
Estrépitos de martillos lejanos en una fragua.  
El agua chapotea. Se oye el jadeo de un vapor.  
Entra una mosca. Aliento inmenso de la mar.<sup>10</sup>

Pero fue sin duda en esta época previa al cine en donde las posibilidades narrativas-expresivas del sonido fueron aprovechadas por formatos radiofónicos como la radionovela y/o el radioteatro, que tuvieron un impacto muy grande en los radioescuchas debido a que el sonido era el único responsable en la creación del universo, personajes y situaciones de las historias que eran narradas.

Un buen ejemplo para reconocer el impacto que tuvo la radio fue el acontecimiento ocurrido en 1938, la emisión radiofónica de la novela *La guerra de los mundos* (H.G. Wells, 1898) narrada por Orson Welles y adaptada a un contexto más local (Estados Unidos) consiguió que los oyentes de la radio entraran en histeria colectiva pese a que al inicio de la emisión y en otros dos momentos se aclarara que se trataba de una dramatización de la novela de H.G. Wells, este acontecimiento sacudió a las masas, el éxito de las interpretaciones y de los efectos de sonido fue tanto que el pánico de los ciudadanos les llevó a hacer acopio de provisiones, movilizar fuerzas militares, armar barricadas en las calles, entre otras cosas.

Un ejemplo mucho más cercano tuvo lugar a partir del mismo acontecimiento, en Quito-Ecuador con una nueva adaptación local de *La guerra de los mundos* que se llevó a cabo en 1949 por Radio Quito, la reacción de los oyentes no varió mucho a la que obtuvo la primera adaptación radiofónica de esta novela. No fue sino hasta el minuto 20 de la transmisión que la gente descubrió la verdad y el pánico se transformó en enojo, lo que llevó a una multitud indignada a manifestar su furia hasta las instalaciones de la radio lanzando piedras, ladrillos y encendiendo fuego que, a causa de los aceites de la imprenta, se tornó a mayores provocando un incendio que dejó inhabilitada a la radio durante dos años.

---

<sup>10</sup> Victor Hugo. *Ventanas Abiertas: El arte de ser abuelo*. La lucerna. Madrid (2017)

Con la llegada del cine estos avances narrativos del sonido fueron opacados debido a las nuevas formas expresivas que ofrecía la imagen y pronto el sonido fue relegado a ser un mero acompañamiento musical subordinado a ella.

## **Historia del cine sonoro**

“El sonido en el cine es lo inevitable.”<sup>11</sup>

A lo largo de la historia, si bien el sonido en el cine tardó en pertenecer a la diégesis de la película, desde el inicio estuvo presente y tomando varias formas, a mi parecer esas formas sonoras eran una necesidad tanto para la narrativa como para el espectador.

El cine a partir de su nacimiento en 1895 atravesó por una primera etapa definida por la historia del cine como cine mudo, aunque la necesidad de este por tener una voz forzó a los primeros realizadores de cine a experimentar una forma narrativa que reemplace la carencia técnica en el registro y la reproducción sonora. Es en este contexto en que aparecen los intertítulos.<sup>12</sup>

Estos textos fueron un primer intento de representación sonora y funcionaron en varios niveles, desde un nivel más sencillo en el que tenían una forma más bien descriptiva, ayudándonos a entender ciertas acciones y situaciones que no hubieran sido posibles únicamente mediante la imagen.

En un segundo nivel, los intertítulos fueron pensados para darle voz a los personajes mudos en las películas de esta época. A diferencia del ejemplo anterior los carteles ya no tienen un carácter tan descriptivo sino más bien expresivo, funcionando como una

---

<sup>11</sup> Lucrecia Martel: *El sonido en la escritura y la puesta en escena*. Festival VivAmérica 2009.

<sup>12</sup> Los intertítulos son el texto escrito entre escenas que aparece en películas mudas, casi ya desde el principio del cine. Izard (1992:21) define intertítulos como una o más palabras escritas (normalmente una sola frase) impresa sobre un fondo determinado entre dos escenas de una película. En cuanto a la forma los intertítulos típicos consisten en caracteres blancos sobre un fondo negro (...) Respecto del contenido, solían ser frases sencillas y cartas que añadían información espacio-temporal a las imágenes y facilitaban así la comprensión integral de la película. Bartoll Teixidor, Eduard: *Introducción a la traducción audiovisual*. Editorial UOC. 2015

extensión dramática del personaje. En este punto parecería que las películas gritaban enmudecidas a través de los textos buscando ser escuchadas.

Paralelamente a los intertítulos, en las películas de la época “muda” había otro elemento que hacía las veces de banda sonora y aportaba dramáticamente a la experiencia de la película, este elemento era la música. Durante las proyecciones de las películas de esta época en general había algún tipo de acompañamiento musical, muchas veces una orquesta, un piano, un violín o un órgano, estos acompañaban las situaciones dramáticas enfatizando con la partitura musical los puntos más altos de estas, aportando tensión, suspenso, momentos de calma o cómicos.

El desarrollo del cine silente fue acompañado básicamente por el acompañamiento musical; es decir, se trasladó la idea de que la música acompañaba a los espectáculos de feria, al circo, incluso al teatro; apareció en algún momento la ópera como una expresión artística en la que hay un drama que se cuenta y una música muy ligada al acompañamiento del desarrollo de ese drama: había una inmensa cantidad de expresiones artísticas en las que la música había logrado incorporarse con gran coherencia. En el caso del sonido acompañante del cine pasó lo mismo.<sup>13</sup>

La banda sonora de este cine mudo sirvió como guía para la visión de los espectadores que se enfrentaban cada vez más a películas de temáticas diferentes pero con escenas de acciones similares, en donde fue la música quien dió el tono general de la escena en cada película, por ejemplo podríamos ver la escena de una chica corriendo en tres películas diferentes pero el contexto cambiará de acuerdo a su acompañamiento musical, un violín de tonos dulces y románticos nos proponen un apresurado encuentro amoroso, una melodía donde predominan los sonidos graves nos puede sugerir suspenso o que algo malo está por suceder y un piano melancólico puede evidenciar el estado de ánimo del personaje. El cine desde sus inicios trasladó estos clichés musicales desde un arte más adulto, en este caso la ópera.

---

<sup>13</sup> Jerónimo Labrada. *Las películas siguen siendo mudas en una era sonora*. Revista: Pausa 31. 2009

No es porque la música por sí sola sea capaz de decir algo, sino que hay todo un código que se va creando a lo largo de los años en los que uno oye determinado fragmento musical y es capaz de sentir la sensación de tristeza, de alegría, amorosa, tierna...<sup>14</sup>

Tras haber alcanzado este nivel de sentido durante las primeras décadas de proyección, a la llegada del sonido sincrónico con los cortos de Warner Bros y Vitaphone de gente cantando o contando chistes, y la película de ficción *Don Juan* (Alan Crosland, 1926), pero sobre todo, oficializado con el estreno de la película *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), la música habría de ser el elemento inaugural de esta nueva época, denominada cine sonoro por la historia del cine oficial.

Hasta este momento la música que acompañaba a las películas mudas había conseguido ocupar un papel muy importante durante las proyecciones debido a su capacidad de acompañar e incluso acentuar dramáticamente las escenas, por lo tanto su importancia para la industria se vio reflejada en gran parte de las películas de esta nueva era sonora del cine. Muchas de las películas que incursionaron en el nuevo formato abusaron del uso de la música como principal elemento de la banda sonora, olvidando en un segundo plano otros elementos como los diálogos, efectos y ambientes asumiéndolos como uno con la imagen y las posibilidades de ampliar el universo fuera del cuadro de la película fueron vagamente exploradas.

En una entrevista Jerónimo Labrada habla sobre las películas con un exagerado uso de la música en esta época como «el cine que vieron nuestros padres, la gente a la que le dio por hacer cine en nuestros países; ese cine formó un gusto, formó generaciones de espectadores, creó un estándar que ha tenido un peso fundamental en la formación del público y de la gente que aspiró a usar esta forma de expresión.», refiriéndose a los cánones de musicalización en el cine contemporáneo y sobre todo a las grandes películas de la industria.

Paralelas a estas películas musicales en los albores del cine sonoro se filmaron películas y se escribieron textos al respecto de la utilización de este nuevo formato como

---

<sup>14</sup> Jerónimo Labrada. *Las películas siguen siendo mudas en una era sonora*. Revista: Pausa 31. 2009



una nueva herramienta de expresión narrativa, donde el sonido como un nuevo elemento sería capaz de trascender su situación como mero acompañante de la imagen y ser parte de la película con un aporte expresivo-narrativo.

Como ejemplo en 1931 Charles Chaplin estrena *Luces de la ciudad* convirtiéndose así en su primera película en donde la utilización del sonido se aleja de la idea de acompañante de la imagen y se piensa como una nueva herramienta con la que acentúa el género que mejor maneja: la comedia. Es posible notar desde la primera escena la posición que toma Chaplin frente a la introducción de la palabra hablada en el cine, puesto a que los personajes que componen esta escena, exceptuando a Chaplin, quien mantiene el silencio de la pantomima que lo caracteriza, emiten sonidos muy alejados de ser concebidos como voces, llegando incluso a ridiculizar el elemento del diálogo. A Chaplin lo que le interesa no es la palabra hablada del sonido sincrónico sino el efecto que pueden causar ciertos sonidos en la construcción de esta farsa.

Otro ejemplo es la película *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931) en donde el sonido forma parte activa en la narrativa pues la resolución de la película se da gracias a que un ciego vendedor de globos es capaz de identificar al asesino en serie de Düsseldorf gracias a una canción que este último acostumbra a silbar, el elemento del silbido permite incluso que a lo largo de toda la película el espectador consiga identificar al asesino aún cuando no es posible verlo.

### **El sonido en la teoría**

En cuanto a textos que proponen una utilización más activa del sonido se encuentra el *Manifiesto del contrapunto sonoro* en donde Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov temen al incorrecto uso del sonido como un mero espectáculo y a la voz sincrónica redundante con la imagen, en este texto proponen una participación más provechosa por parte del sonido a manera de contrapunto.

El «método del contrapunto» aplicado a la construcción del film sonoro y hablado, no solamente no alterará el carácter internacional del cine, sino que realzará su significado y su fuerza cultural hasta un punto desconocido por el momento.<sup>15</sup>

Béla Balázs en su texto *Teoría del cine* publicado en 1930 también se refiere a la llegada del sonido sincrónico como una catástrofe por razones similares descritas en el *Manifiesto del contrapunto sonoro* pero no descarta las posibilidades de que este nuevo elemento se reivindique y no trabaje únicamente como acompañamiento de la imagen sino como detonador de esta, explotando su carácter creativo. Para Balázs el cine sonoro «debe acercarse a la realidad de la vida desde un ángulo totalmente diferente y abrir un nuevo tesoro»<sup>16</sup>.

Si bien estos últimos textos se refieren al sonido como un elemento vagamente explorado durante esta época, no dudan sobre las posibilidades narrativas-expresivas que tiene para ofrecer en la construcción de la película y el posterior desarrollo del cine de la modernidad.

### **Relación imagen-sonido**

Los primeros años tras la llegada del sonido sincrónico fue la época dorada en cuanto a captación del sonido, pero para muchos también fue considerado como un retroceso para los avances artísticos y técnicos que había alcanzado el cine mudo. La dinámica del rodaje se vio muy afectada puesto a que el interés que se encontraba hasta este momento sobre las imágenes en movimiento se transfirió a los diálogos.

La introducción de esta nueva área significó cambios para todos los departamentos creativos en el proceso de realización de las películas: se redujo la movilidad de la cámara ya que fue necesario aislarla para reducir los ruidos que esta producía, la actuación se vio afectada debido a la necesidad de mantener las voces a una distancia prudente del

---

<sup>15</sup> Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Grigori Alexandrov. *Manifiesto del contrapunto sonoro*. (1928)

<sup>16</sup> Béla Balázs. *Theory of the film: character and growth of a new art*. Arno Press. Ed. Erica Carter. Trad. (New York, 1972)

micrófono, que solía estar escondido también dentro de algún objeto extrañamente posicionado, y fue común en esta época que quien decidiera cuándo una toma era buena fuera el sonidista.

La subordinación del sonido bajo la imagen podría deberse a varios factores como el mismo desarrollo tecnológico que se encargó de eliminar el carácter único e irrepetible que mantuvo al sonido por encima de la pirámide por algunos años. O que la llegada de las técnicas de grabación y reproducción sincrónica del sonido llegara más tarde que la imagen, cuando para esta última ya se habían desarrollado planteamientos, terminologías y teorías.

El carácter invisible del trabajo sonoro en las películas también es un factor a considerar en la relación imagen-sonido pues desde el guión los planteamientos sonoros son “sobrentendidos” y no escritos, en la edición y mezcla, la estética de la invisibilidad predomina en el trabajo, tanto así que cada elemento de la banda sonora al ser trabajado con tal naturalidad pareciera simplemente emanar de la imagen.

Pero acabar con la subordinación imagen-sonido no implica invertirla, no se trata de desarrollar tanto técnica como teóricamente el sonido cinematográfico para que supere a la imagen sino que las dos funcionen a un nivel de complementariedad narrativa.

### **El sonido en los manuales de guión.**

La modernidad trajo consigo un gran desarrollo para el cine, no solo en los aspectos técnicos del oficio sino también en el lenguaje, nuevas formas narrativas y la expansión del cine como una forma de arte universal, más gente se interesa en los diferentes procesos de creación de las películas y las escuelas de cine están llenas de estudiantes que ven al cine como un medio de comunicación, experimentación, investigación y expresión universal. La efervescencia del cine devino en innumerables publicaciones acerca del proceso de creación de películas, manuales, diccionarios, compendios, fórmulas, etc.

Los manuales de guiones se popularizan, llegando incluso a proponer recetas, sugiriendo al cine como una materia invariable. Muchos de estos manuales proponen un

trabajo orientado mayormente desde y hacia lo visual y tanto Syd Field como Robert McKee, quienes pertenecen a esta corriente, han sido dos de los autores de manuales que mayor impacto han tenido a nivel mundial.

Syd Field es sin duda alguna uno de los autores más leídos, su célebre libro *El manual del guionista* es una guía para una escritura formal y estructurada del guión cinematográfico, usado ampliamente en la industria y en las escuelas de cine como texto de enseñanza sobre escritura de guión. La idea central de este texto que sirve como base para la propuesta que desarrolla Syd Field es precisamente que «un guión es una historia contada en imágenes» sugiriendo prescindir de los elementos sonoros como punto de partida durante la escritura al afirmar «La escena es donde ocurre todo – donde cuenta su historia en imágenes en movimiento.»<sup>17</sup>

Robert McKee sigue esta línea refiriéndose a la importancia de la imagen durante puntos claves del guión, en su tesis de masterado Iana Cossoy identifica:

Robert McKee, por su parte, destaca la importancia imagética en otro momento de la estructura narrativa, el clímax, que “debe ser escrito para los ojos”, y no para los oídos” (McKee, 2002, p.295). Eso no significa que tales imágenes no estén acompañadas de un sonido - diegético o no - que las refuerce, complemente o resignifique. Pero llamamos la atención al hecho de que los elementos referentes al universo sonoro están implícitos o camuflados en las recomendaciones de los manuales.<sup>18</sup>

Terry Rossio, guionista norteamericano conocido por escribir los guiones de películas como Aladdin, Shrek y todas las partes de Piratas del Caribe entre muchas otras, publicó un ensayo al respecto de los estilos de escritura como parte de su manual, en donde cita una frase de Lawrence Kasdan como la forma más elocuente, simple y práctica de definir el estilo de escritura: «usted escribe lo que ve» desarrollando con esto la idea de que al momento de la escritura, la película terminada esta siendo reproducida en la cabeza del guionista y este debe procurar de la forma más precisa, transcribir estos eventos al papel.

---

<sup>17</sup> Syd Field. *El libro del guión: Fundamentos de la escritura de guiones*. (Madrid: Plot Ediciones, 1999.)

<sup>18</sup> Iana Cossoy. *Escrever o som: busca pelo espaço do sonoro em roteiros audiovisuais*. Universidade de São Paulo Escola de Comunicações e Artes. (São Paulo, 2016, p. 20)

La preocupación de Rossio de la imagen por sobre el sonido es descrita también bajo otras ideas en su manual donde subestima las capacidades cinematográficas del sonido, como en la resolución del conflicto de la historia, donde él considera que:

La resolución, como una acción física, se convierte en una imagen fílmica poderosa para la película. Usted podría literalmente apagar el sonido, y ver la historia acontecer hasta su culminación. Rocky Balboa yendo a la distancia, E.T. volando a través de la luna llena para encontrarse con la nave espacial, Luke Skywalker disparando a la Estrella de la muerte.<sup>19</sup>

En general los manuales de escritura de guión no reparan en el potencial cinematográfico de todos los elementos que componen la banda sonora, sino más bien los elementos que suelen ser recordados al momento de la escritura y evitados a la vez como son el diálogo y la música.

Los guionistas deben de ser conscientes de las capacidades narrativas del sonido, no recortar la historia del cine, evadiendo el momento decisivo que se vivió con la llegada del sonido sincrónico y únicamente recordando con temor aquellas películas que abusaron del uso redundante de la palabra y de la espectacularidad de la música, intentando en la actualidad alejarse de estos males criticados tanto en textos del siglo pasado como de este, decidiendo que la voz y los demás elementos de la banda sonora serán parte de la experiencia cinematográfica cuando por la imagen se haya resuelto todo.

La gente se acostumbra a escribir guiones mudos, a narrar historias que no suenan, y eso es clásico en el cine norteamericano, en el europeo, en el latinoamericano; el único sonido en los guiones son los diálogos.<sup>20</sup>

En otra línea se encuentran también autores que se han preocupado por la inserción de los elementos de la banda sonora como componente activo desde la etapa de escritura del guión. Michel Chion en su libro *Cómo se escribe un guión* propone una estrategia de escritura que consiste en dividir el guión en dos columnas, una con la información

---

<sup>19</sup> Terry Rossio. *Screenwriting Column 30: The Task*. (Disponible en: <http://www.wordplayer.com/columns/wp30.The.Task.html>)

<sup>20</sup> Jerónimo Labrada. *Las películas siguen siendo mudas en una era sonora*. Revista: Pausa 31. 2009

concerniente a la imagen y la otra al sonido, dando lugar a la posibilidad de que por un lado el guión ya contenga información relevante no solo a la imagen subrayando el carácter audiovisual del mismo y por otro lado también se piensa en la forma, haciendo que el guión desde la escritura se piense como un texto cinematográfico y no solo literario.

En América del Sur también se ha escrito sobre la necesidad de pensar el sonido desde la concepción del guión, como es el caso de Flavio Campos quien hablando sobre los sonidos pertenecientes a la película, que forman parte de ella desde la temprana etapa de escritura los define como aquellos sonidos que cumplen con una función narrativa dentro de la historia.

Un sonido pertenece al guión si transmite información importante sobre un elemento de la historia, expresa una subjetividad o motiva la reacción de un personaje. Si no posee ninguna de estas funciones, el sonido no pertenece al guión y debe de ser ignorado. Si describe un recorrido dentro de la narrativa, el sonido traza una pista.<sup>21</sup>

Es importante señalar que no todas las películas pueden ser concebidas de la misma manera, dependerá del tipo de película que se piensa realizar y cuál será la finalidad de esta para que el sonido sea pensado como un elemento narrativo-expresivo en mayor o menor grado. Si se tiene pensado realizar una película en donde el entretenimiento es el objetivo principal, el carácter efectista y musical de la banda sonora podría funcionar en este caso, como en la mayoría de las películas de Hollywood, donde se producen películas con un carácter más industrial. En el caso de Bollywood el género musical se ha desarrollado en su filmografía, donde el 80% de una película podría estar compuesta por música, definiendo a este elemento como el principal en su banda sonora, el uso del sonido en estas películas está limitado de una manera bastante eficiente para este cine, al uso de la música.

En el cine llamado de “autor” el uso del sonido tiene una importancia más evidente ya que los elementos de la banda sonora tienen una participación más activa en el desarrollo dramático de la película. Se podría decir que el trabajo práctico del presente proyecto se acerca más a este tipo de cine debido a que el director pretende contar una

---

<sup>21</sup> Flavio Campos. *Roteiro de Cinema e Televisão: A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Zahar 2007

historia acerca de su mirada personal sobre un tema en particular, el sonido por ende tendrá la responsabilidad de acompañar en la búsqueda personal del director.

### **Propuesta sonora**

Chigualo es un historia que puede ser entendida dentro del género drama interno o íntimo, debido a que el personaje de Manu tiene un propósito fuerte y su conflicto se construye a base de trabas que impiden que este se realice, Manu quiere ser reconocido como mujer pero su madre, que es la representación de una sociedad intolerante e incomprensiva, se opone a que su hijo pueda expresarse libremente como la persona que quiere ser. El viaje de Manu en esta historia es emocional, introspectivo, silencioso y solitario, y está construido desde su punto de vista; no necesariamente desde su subjetividad, aunque por momentos la historia nos permite estar muy cerca de él.

En una lectura más profunda, la sociedad con sus complejos de alguna forma está presente, esto se hace un poco evidente y es el detonante del conflicto. Si bien el guión no es explícito en mostrar a la sociedad, los indicios de su presencia son temas muy interesantes para el trabajo sensorial.

La historia se construye en el marco de una fiesta religiosa y permite definir dos espacios, el exterior de la casa donde tiene lugar la fiesta y el interior de la misma, el interior es un espacio que representa lo místico, en este caso hay un altar, hay un dios que está dormido, y hay unos niños que conservan el respeto hacia el ritual, por otro lado, en el exterior hay una fiesta a la que los vecinos asisten que está distanciada de lo formal del ritual. Estos dos elementos son importantes porque una vez más nos aportan lugares conceptuales desde donde abordar. Otro espacio importante es la cuarto de Manu que en el guión representa su zona de seguridad, es un espacio donde Manu puede ser lo que quiere ser, sin que hayan miradas que lo juzguen, este espacio nos da la oportunidad de realizar un trabajo sensorial muy importante para describir emocionalmente al personaje.

La historia de Chigualo sucede en un poblado costero, no hay referencias geográficas exactas de la ubicación de este lugar y tampoco existen referencias temporales. Es la ambigüedad espacio-temporal de esta historia la que permitirá tener cierta flexibilidad para construirla sonoramente.

Una vez identificados conceptualmente estos elementos dentro de la historia, a continuación describiré cómo serán abordados sonoramente.

### **Situando geográficamente la historia.**

Al ser una historia que transcurre en la playa y al ser esta la única referencia espacial, el ambiente sonoro de este lugar va a ser trabajado desde la ambigüedad, no habrá referencias directas sonoras que nos ubiquen en un país específico más que solo algunas que nos permitan situarnos espacialmente en un pequeño pueblo costero, lo que nos permitirá a la vez dar indicios de la idiosincrasia de sus habitantes, yo me imagino a este pueblo marginal, en el sentido de que éste se encuentra alejado de los centros poblados, en la periferia de la sociedad.

En el universo de esta historia, este pueblo al estar alejado de las grandes ciudades no tiene mucho contacto con las ideas y los cambios sociales que ha producido la modernidad y/o la posmodernidad, mi propuesta sonora al respecto es borrar todos los rastros que nos indiquen la proximidad a la modernidad, no se escucharán muchos autos, ni aviones, ni maquinarias, ni mucha tecnología, el sonido será tratado desde lo orgánico y con elementos que ayuden a construir la idea de un pueblo “vacío” y alejado.

### **La fiesta de los chigualos.**

La fiesta que tiene lugar en esta historia se trata de una fiesta religiosa y a la vez pagana, que celebra desde lo hermético de la religión mediante el alcohol, el baile, la liberación, dibujando un quiebre en la principal idea instaurada desde el dogma; cumplir los mandamientos, ser obediente, alejarse del pecado, esto estará presente en mi propuesta en el momento de iniciación, donde los cantos, emitidos tanto por algunos presentes como por el



dúo principal son disonantes, ruidosos, inarmónicos, alejados del carácter angelical de los coros (representando así esta ruptura).

Desde la propuesta central en todos los ámbitos creativos en la realización del cortometraje se planteó una distinción entre los espacios donde ocurre la fiesta, exterior e interior, en el caso del sonido el exterior acogerá la idea de lo pagano, lo nocivo, lo intolerante (de la sociedad) y en el interior lo sagrado, o celestial de la religión puesto que es donde se posiciona el altar.

Es importante referirnos al tema religioso porque es justamente esta fiesta el pretexto para que Manu se libere y se enfrente a la sociedad, en este sentido el interior de esta casa funciona como un lugar sagrado de recogimiento, por ende el tratamiento sonoro de este espacio se preocupará por reforzar este concepto, se generará una dualidad entre lo sagrado y lo mundano debido a que lo pagano de la fiesta y de las voces constantemente invadirá este espacio.

Si bien esta historia ocurre cerca al mar, su presencia no es muy significativa durante la fiesta porque este elemento tiene una connotación de seguridad y calma con Manu.

### **El universo sonoro de Manu.**

Partiendo desde el conflicto del personaje me parece oportuno también ligar la situación emocional interna de Manu a elementos y lugares específicos. La fiesta será el espacio de caos donde habita una sociedad que mediante murmullos, miradas y risas acosa al personaje mientras que en la soledad de su cuarto acompañado del arrullo del mar es donde consigue sus momentos de tranquilidad, introspección y decisión.

El cuarto de Manu funciona como su espacio de seguridad, donde él puede ser quien quiere ser sin los prejuicios de su familia y de la sociedad. El mar tendrá una presencia sonora significativa, al inicio del cortometraje, durante los primeros minutos mientras se escucha la canción que susurra Manu, esta irá acompañada del sonido del mar, pero con un carácter más interno e introspectivo, el sonido del agua desde la profundidad del mar. Cuando esta música acaba, el sonido del mar sale desde lo profundo hacia la superficie y

escuchamos las olas y la brisa, con esto pretendo generar una sensación de calma y el inicio de su liberación.

El sonido del mar formará parte de la banda sonora del cortometraje con una participación progresiva, siendo este un reflejo de la situación emocional de Manu.

### **El fuera de campo y los complejos de la sociedad.**

Las voces que acosan y juzgan a Manu no tendrán presencia física en el campo visual de la película, serán en gran parte voces diegéticas que provienen del exterior, porque de alguna manera la idea con esto es retratar la hipocresía de la sociedad que habla a las espaldas y es esto lo que ocasiona la inseguridad en los padres de Manu y acaba siendo el detonante del conflicto.

### **El proceso creativo del sonido durante las diferentes etapas**

#### **Escritura de guión**

##### **Versión 4**

Mi intervención en el proyecto Chigualo tiene lugar desde la escritura del guión, en una versión ya avanzada del mismo. Durante este primer momento pude notar que la manera en que había sido abordado el proyecto por parte del guionista correspondía únicamente a la resolución narrativa de la historia sin dar lugar a aportes sonoros que podrían servir de pauta para el posterior desarrollo de una propuesta sonora más compleja y coherente con la historia, que sea parte de la misma, que no se encuentre por encima de ella, ni por debajo, sino que coexistan en el mismo universo.

Durante la primera lectura del guión en la que participé, todos los elementos que componían la trama de la historia estaban definidos y no era posible hablar de un sonido que funcione para la historia de manera narrativa. El lugar que ocupaba el sonido en esta etapa era netamente el de un elemento redundante con la imagen. No había sido explorada

la posibilidad de plantar elementos sonoros que a la par de la imagen y demás elementos cinematográficos construyan y aporten al crecimiento narrativo de la historia.

Al evidenciar el estado del guión carente de una propuesta sonora ya en una cuarta versión del mismo y casi cerrada la etapa de escritura, coordiné algunas reuniones con el guionista/director Christian Rojas, con quien ya había compartido la dupla dirección/sonido anteriormente en el cortometraje *Invierno* (2018), proyecto donde nació una primera idea de Chigualo.

Es muy común, como ya lo he planteado antes, que el guión como materia prima del film a realizar se preocupe en primera instancia de plantear y resolver la trama del mismo, siempre y cuando no sea olvidada la capacidad interdisciplinaria del cine, donde cada elemento trabaja en función a la historia que se va a contar y estos pueden ser explotados desde el momento de la concepción de la idea. Pero esto no sucede con mucha frecuencia en los proyectos donde he venido desempeñando el trabajo del diseño sonoro y esta no es la excepción.

Durante la primera reunión pude plantear esta situación, pese a que como lo describí antes, la historia y los elementos que la componían ya estaban establecidos, junto al guionista comenzamos por determinar aquellos elementos sonoros que podrían acompañar la historia, elementos que podrían envolverla en lugar de atravesarla, que ayuden a construir el universo del personaje a manera de reflejo de su interior, que contribuyan estableciendo una tonalidad o que pudieran trabajar como respuesta a la situación del protagonista.

SOBRE FONDO NEGRO:

Créditos iniciales.

Se escucha el sonido de olas rompiendo y el viento.

MANU:

(V.O. - cantando)

anclo la embarcación de tu  
tristeza, en  
mares y aguas saladas  
de llantos, esperando  
el tiempo libre para los encantos  
y tristezas, llorando la  
perdida de tu hijo  
santo que  
nos viene a liberar del llanto

FADE IN

ESCENA 1. INT. CASA MANU - HABITACIÓN. ATARDECER.

La cortina floreada, rojo con azul, se mueve de un lado al otro por el viento, que entra por la falta de vidrio en la ventana, dejando entrever el mar al fondo.

En la pared amarilla se encuentra, engarzado en un clavo, un armador conchevino donde se encuentra colgado un vestido blanco con azules y verdes que tiene muchos

En el espejo hay varias fotos recortadas de diferentes procesiones de los Chigualos, con reinas de bellezas de la provincia.

MANU:  
(cantando)  
Anda y limpia los caminos, la gloria te está llamando  
para cuando vaya ya  
ya, la gloria te está llamando

En el reflejo del espejo se encuentra Manu (13 años) de espaldas con su torso desnudo y una licra a medio muslo.

Manu lentamente toma el vestido de la pared y se lo coloca.

22

Un buen punto de partida para introducir estos elementos que ayudarían a determinar la tonalidad de la película son los primeros segundos de la misma, en este extracto se muestra cómo fueron planteadas las escenas introductorias, en donde los elementos sonoros que sobresalen son los detalles escritos en la primera línea sobre el mar y el viento, y la voz de Manu cantando sobre fondo negro que pueden funcionar como primera información para entender que la película que acontecerá a partir de este momento retrata una situación íntima de este personaje. A continuación la primera escena no contiene información que contribuya al aporte sonoro en la historia, además de los sonidos naturales a lo que acontece como el canto sincrónico del personaje y el sonido del mar dado por el lugar donde se lleva a cabo la acción.

Dado a que la primera información a la que se enfrentará el espectador es netamente sonora, me parecía importante que durante este análisis que realizamos con el fin de enriquecer la propuesta sonora del cortometraje, este momento fuera tratado desde la escritura con un nivel más profundo de detalle sobre la atmósfera, las sensaciones, el tratamiento de la voz, etc, y el desarrollo dramático a lo largo de la película de los elementos planteados en la primera línea; el mar y el viento.

Estas fueron las indicaciones que surgieron de la primera reunión a trabajar para la siguiente versión del guión.

---

<sup>22</sup> Extracto del guión *Chigualo* versión 4, pág. 1-2

## Versión 5

El área del sonido en el cine ha sido levemente explorado en el tiempo que lleva siendo parte de él, y por lo tanto, como fue mencionado anteriormente, uno de los espacios donde es posible evidenciar este problema es en la carencia de terminologías al momento de enfrentarnos a la descripción ya sea de un sonido o de lo que queremos transmitir mediante el mismo.

SOBRE FONDO NEGRO:

Créditos iniciales.

Se escucha el sonido de olas rompiendo de manera introspectivas, con tonos graves y el viento suena con tonos agudos, como en una playa desierta. La voz de Manu se escucha cerca.

MANU:

(V.O. - cantando)

anclo la embarcación de tu  
tristeza, en  
mares y aguas saladas  
de llantos, esperando  
el tiempo libre para los encantos  
y tristezas, llorando la  
perdida de tu hijo  
santo que  
nos viene a liberar del llanto

Las olas se van opacando poco a poco, el viento deja sonar, solo se escucha la voz de Manú.

Todo se queda en silencio.

FADE IN

ESCENA 1. INT. CASA MANU - HABITACIÓN. ATARDECER.

Se escucha el romper de las olas cercano.

Un ventilador metalico suena de manera estridente de color turquesa gira de un lado al otro, tiene la malla de protección descubierta.

El soplo del viento del ventilador evoca que la cortina floreada, rojo con azul, se mueve de un lado al otro, dejando entrever el mar al fondo.

En la pared amarilla se encuentra, engarzado en un clavo, un armador conchevino donde se encuentra colgado un vestido blanco con encajes turquesa que tiene muchos detalles.

MANU:  
(cantando)  
Adiós niño la gloria te está  
llamando, adiós  
niño la gloria te está llamando

En una mesa celeste desgastada de madera hay algunos labiales, pinta uñas, bases en polvo desgastados y un espejo sobre la mesa, arrimado a la pared.

MANU.  
(cantando)  
Adiós niño la gloria te está  
llamando,  
súbete al cielo, la gloria te  
está llamando

En el espejo hay varias fotos recortadas de diferentes procesiones de los Chigualos, con reinas de bellezas de la provincia.

MANU:  
(cantando)  
Anda y limpia los caminos, la  
gloria te está llamando  
para cuando vaya ya  
ya, la gloria te está  
llamando

En el reflejo del espejo se encuentra Manu (13 años) de espaldas con su torso desnudo y una licra a medio muslo.

Entre las elices del ventilador, se ve que Manu camina hacia el mismo, aplasta el botón y lo apaga.

Manu lentamente toma el vestido de la pared y se lo coloca.

23

En esta versión del guión es posible ver un cambio en relación a los elementos planteados previamente pero de manera dogmática, es decir, durante la última conversación se analizó la situación del guión respecto al sonido y se ejemplificó mediante elementos específicos que servirían de pauta para la implementación de un aporte sonoro al guión pero estos ejemplos fueron aplicados de manera exacta sin brindar aportes originales que podrían engrandecer el universo sonoro del guión.

---

<sup>23</sup> Extracto del guión *Chigualo* versión 5, pág 1-2.

En cuanto a los primeros segundos que se detallan en el guión el cambio es notorio y pese a la ausencia de terminologías y nociones que alimentarían la descripción sonora de este momento, la manera de abordar todos los elementos que envuelven a la voz del personaje logra transmitir una idea un poco más concreta sobre cuál es la sensación que se espera transmitir en este momento.

Por otra parte el tratamiento de la voz queda totalmente olvidado, únicamente se agrega el valor de la cercanía, sin aun dejar claro ¿cómo es esta voz?, ¿qué se transmite con esta voz?, ¿cuál es su intencionalidad, ¿tiene mucha fuerza?, ¿es un susurro?, ¿cómo es este momento?, ¿es una voz diegética, extradiegética, *metadiegética*?<sup>24</sup>, y al carecer de casi todas estas características junto a una descripción un poco más profunda de los otros elementos sonoros, la voz de este primer momento desde el guión ha perdido gran parte del valor que le corresponde.

En la primera escena es posible notar aquello que señalaba antes sobre los ejemplos reproducidos de forma exacta en varios momentos del guión, el elemento del mar ocupa la primera línea de esta escena y parece no estar conectado expresivamente a la demás información, no existe una descripción más amplia sobre la importancia o el lugar que ocupa este sonido, de la manera en que está escrito puede ser entendido únicamente como un dato geográfico, se escuchan las olas y las vemos por la ventana, entonces entendemos que estamos situados en algún lugar en la costa.

ESCENA 2. EXT. CASA PROCESION. ATARDECER

Se escucha el mar lejano.

El Cura Ponce (44 años, tez blanca y una barba frondosa) se encuentra parado junto a la puerta de entrada de una casa de la procesión. El viento sopla y mueve su túnica de un lado al otro. El sonido de la tela de la túnica se mezcla con el viento, muy levemente.

Hay varias sillas blancas de plástico, polvosas, sobre las paredes celestes desgastadas de la casa. Personas de pie escuchan al cura.

25

---

<sup>24</sup> El sonido metadiegético, también denominado interno, es aquel sonido que, pese a estar situado en la acción narrativa, se origina en el interior del personaje, ya sea físico (gemidos, latidos del corazón, sonido de la respiración) o mental (voces mentales, recuerdos).

<sup>25</sup> Extracto del guión *Chigualo*, pág. 2.

Este es un extracto de la segunda escena donde nuevamente se hace mención sobre el elemento del mar pero se mantiene vacío de otro valor, continua en un estado más descriptivo de la situación/lugar.

ESCENA 10. INT. HABITACIÓN MANU. DIA.

Manu se queda parado en el umbral de la puerta, se mira en el espejo de la cómoda desde allí.

Manu empieza a tocarse el cuello tratando de hundirse la "manzana de Adán".

Manu se mira la entrepierna y también empieza a hundirse el pene, presionando con ambas manos, lo hace constantemente, su respiración es más agitada y se mezcla con el sonido del viento y el mar.

Manu grita, se queda un momento pensando, mira sobre la cama un vestido.

26

En la escena 10 también es posible encontrar una vez más los elementos del mar y el viento, en esta ocasión se les ha dotado de una característica y es el cruce del sonido de una respiración con estos otros, y aunque nuevamente estos sonidos carecen de un carácter, en este caso es posible entender debido al punto dramático en que se encuentra la historia que estos sonidos podrían jugar un papel importante acompañando emocionalmente al personaje o reflejando su interior.

ESCENA 11. EXT. CARRETERA PLAYA. DIA.

Manu tiene puesto un vestido blanco largo de encajes, en el cabello tiene una gran rosa roja en lado derecho. En sus manos carga en una funda transparente el vestido roto.

Empieza a caminar lentamente, el sonido de la playa y el viento se mezcla con el de los carros pasando por la carretera.

Manu se detiene, mira en el fondo una camioneta Chevrolet Luv del 88, con personas en el balde, viniendo. Alza la mano para que pare, la camioneta se estaciona.

Manu camina hacia el balde para subirse, el conductor, un joven de 25 años se baja.

---

<sup>26</sup> Extracto del guión *Chigualo*, pág. 9-10.



CONDUCTOR CAMIONETA  
¡Hey! niña, venga acá delante que  
hay un puesto, para que no se  
ensucie el vestido.

Manu abre la puerta, mira a una señora con sus compras  
sentada junto al conductor. Se sube.

CONDUCTOR CAMIONETA  
¿Viene de la procesión?

Manu cierra la puerta, el conductor se acomoda, prende la  
radio y enciende el carro.

Suena en la radio "Jinsop - estrellita solitaria"

Manu va viendo por la ventana de la camioneta.

El sonido del mar se aleja poco a poco y la música ocupa  
su lugar.

27

En esta última escena vuelven a aparecer dos veces los elementos del mar y el viento, en la primera ocasión “mezclándose con los sonidos de los carros” y en la segunda “alejándose poco a poco mientras la música ocupa su lugar”, estas descripciones no ayudan a entender estos sonidos como elementos expresivos dentro del desarrollo de la historia, hacen una rápida aparición de poca importancia en el guión ya que no conocemos mucho más de estos sonidos.

Los elementos del mar y el viento fueron añadidos en esta versión del guión gracias a las indicaciones realizadas en la conversación previa. Cabe señalar que aunque estos elementos fueran vagamente descritos silenciando su potencial, gracias a los momentos en que estos fueron pensados es posible dar cuenta del planteamiento de una progresión dramática mediante ellos. Una vez más, es posible notar que el intento de introducir elementos de valor sonoro se ve interrumpido por la falta de conocimiento, términos, nociones sobre el ámbito del sonido que aún nos atañe.

Las opiniones expuestas sobre esta versión del guión corresponden a lo conversado en la reunión previa que fue posible para mejorar la situación sonora del guión en su siguiente versión.

---

<sup>27</sup> Extracto del guión *Chigualo*, pág. 10-11.

## **Versión 6**

En la sexta versión del guión fue casi imposible encontrar cambios realizados a partir de las sugerencias conversadas anteriormente, los cambios que se llevaron a cabo previo al cierre del guión fueron únicamente realizados sobre diálogos y temas concernientes a la dirección actuaral. Los elementos señalados en la versión anterior permanecieron en su lugar y bajo la misma función.

Esta versión corresponde a la versión final del guión previo a la etapa de producción.

Durante el proceso de escritura del que fui parte pude reunirme con el guionista y conversar sobre el estado del proyecto en varias ocasiones pero solo fue posible evidenciar cambios por parte de esta unión en una sola ocasión, lo que no permitió que los elementos planteados consigan desarrollarse de una manera un poco más compleja y ligada dramática y expresivamente a la historia.

## **Rodaje**

El proceso de rodaje se llevó a cabo durante 4 días en 4 locaciones diferentes.

Durante la preproducción fui parte de varios scoutings en donde las locaciones preseleccionadas por la producción y dirección convenían al proyecto en cuanto a lo visual pero no estaban en buen estado para el registro sonoro, pese a esto siempre fue posible evaluar la situación y proponer soluciones para que al momento de la captación ocurran la menor cantidad de inconvenientes posible, pero no existió el apoyo necesario por parte de la producción del cortometraje.

Algunas de las locaciones no fueron conocidas para el equipo hasta el día del rodaje, lo que dificultó definir cuáles serían los problemas más grandes a los que se enfrentarían cada departamento y complicó el anticipar soluciones.

Otro inconveniente durante la etapa de producción fue la imposibilidad de conseguir el equipo humano que yo consideraba necesario para esta etapa; operador de boom y asistente

de sonido, en mi caso durante toda la pre, incluso llegado el momento del rodaje, por cuestiones de logística no se me fue permitido incorporar a más equipo que un operador de boom, señalando de innecesaria la colaboración de más gente en el equipo de sonido en esta etapa. Esta situación cambió al tercer día de rodaje debido a la evidente necesidad de incorporar a este tercer elemento.

La situación general del rodaje fue un poco caótica en relación a los rodajes en los que he participado anteriormente, sobre todo en cuanto a tiempos y colaboración, los tiempos de rodaje siempre estuvieron justos para la grabación de aquello que correspondía a lo establecido en el guión técnico, quedando completamente olvidado el registro de wild tracks, wallas, roomtones, ambientes, pese a que la importancia de los mismos fuese discutida con anterioridad.

La planeación y organización fueron elementos que también jugaron en mi contra, el barrio en donde se llevó a cabo la mitad del rodaje era uno de constante actividad, con una locación ubicada cerca de una calle principal, constantes buses, carros y taximotos con música a altos niveles, varias fiestas ocurriendo en los alrededores de la locación y la falta de colaboración por parte del equipo de producción y el poco interés por el registro contaminado del directo por parte de la dirección llevaron a tener un material con con muchas dificultades y en algunos casos inutilizable.

El rol de la dirección durante esta etapa mantuvo su interés en todo aquello que acontecía dentro del cuadro filmado, dónde y cómo trabajaría la imagen, qué elementos la componían y el trabajo actoral, quedando completamente olvidada la posibilidad de tomar decisiones o resoluciones a partir del sonido, ignorando casi por completo que este pertenece también al universo de esta historia.

### **Post producción: Montaje**

Entendiendo al montaje como una tercera instancia de escritura del guión, es importante también considerar todos los elementos que tenemos a disposición para enriquecer la historia, incluyendo al sonido. En primera instancia considero muy importante

el socializar y plantear los esbozos de una propuesta sonora en esta etapa, ya que al igual que en las etapas de escritura pasadas, la idea es que los elementos sonoros sean parte activa y coherente de todo el conjunto, intentando evitar llegar a una etapa de postproducción en donde el diseño sonoro planteado se encuentre muy desconectado del corte editado, no pertenezca a sus tiempos o que aquellos sonidos nuevos no contribuyan a la construcción de los momentos ya definidos.

El editor y el director deben ser capaces de intuir cuándo será útil hacer durar un plano después de que el diálogo haya terminado, o antes de que comience. Quedarnos dando vueltas después de que la “acción” obvia ha terminado, para que podamos escuchar. Por supuesto que ayuda bastante si la escena se ha rodado con estas útiles pausas en mente. En estas pequeñas pausas el sonido puede deslizarse furtivamente sobre los dedos sus pies, o hacer sonar sus tremendas botas, para decirnos algo acerca de dónde hemos estado y hacia dónde vamos.<sup>28</sup>

Me parece importante acabar con la idea común sobre que al momento de finalizar la etapa de montaje la historia ha sido cerrada por medio de las imágenes, más apropiado me parece pensar el montaje como un momento de organización de imágenes y sonidos, ambos trabajando en conjunto para construir la historia en la sala de edición, como un momento en donde nacen las primeras ideas sobre la propuesta de sonido. Esto permitiría incluso que se viva el proceso de edición como una experiencia completa, que al armar una secuencia se logre establecer tanto la situación como la sensación que transmite la misma gracias al trabajo colaborativo entre lo visual y lo sonoro.

Proponer o experimentar con elementos sonoros desde el montaje puede aclarar el camino que tome la película durante esta etapa, ayudará a construir el ritmo de la misma y establecerá un balance entre la imagen y la banda sonora.

En el caso de Chigualo el primer corte trabajado en la sala de edición correspondió a ordenar lo filmado según lo planteado en la última versión del guión, las versiones posteriores a esta no experimentaron grandes cambios. Los problemas que surgieron

---

<sup>28</sup> Randy Thom, *Designing a movie for sound*, Traducción al español por Juan José Luzuriaga. Disponible en: <randythomblog.wordpress.com>, Randy Thom Blog: Thoughts on film sound design. 2007.

durante esta etapa tuvieron lugar, según mi criterio, debido a varias situaciones: en primer lugar el proceso de edición quedó bajo encargo único del guionista y director, quien hasta el corte final no supo desprenderse de la historia que había escrito en papel, de cierto modo dejando a un lado las posibilidades de experimentación con el material rodado o con nuevos elementos. Por otra parte la escasez del trabajo sonoro en esta etapa dejó en el olvido incluso algunos de los elementos planteados en el guión, destinando su incorporación para la etapa de postproducción, lo que ocasionó que muchos momentos contruidos “mudos” en la sala de edición rechacen varias de las ideas planteadas con anterioridad, no dejen espacio para el desarrollo dramático/expresivo del sonido o simplemente no congeniaron con la propuesta sonora.

### **Diseño sonoro: Post-producción y mezcla**

La etapa de post producción empezó una vez dada por culminada la fase de montaje, en la versión número cinco del mismo y llevada a cabo por quien también había hecho las veces de guionista y director.

El corte final carecía de un trabajo sonoro, y fue posible evidenciarlo con aun más claridad al momento de encontrarme con que aquellas escenas en donde no fue posible conseguir un registro en buen estado, habían sido abordadas desde el montaje como escenas mudas y por consiguiente, como una situación a resolver desde cero en el proceso de postproducción lo que me permitió cuestionarme cómo habrían sido concebidos estos momentos en la sala de edición, sin trabajar ni siquiera con una esbozo de propuesta sonora sobre esta sucesión de imágenes. Una vez entregado este corte y todos los materiales necesarios se dio inicio al proceso de postproducción.

Durante el proceso de limpieza y edición de los directos me enfrente a varias dificultades como resultado de los problemas que atravesó el registro sonoro en la etapa de rodaje, en esta primera instancia el trabajo consistió sobre todo en eliminar sonidos indeseados e innecesarios que se filtraron al directo de manera accidental y emparejar las

pistas procurando mantener una continuidad espacio-temporal. Hacia el final de esta etapa se definió aquellos sonidos del directo que serían necesarios de regrabar.

En un segundo momento empezó la etapa de regrabación o doblaje ya sea de sonidos incidentales, efectos, ambientes y de ciertos diálogos de los personajes que requerían de mayor claridad o en algunos casos de una intencionalidad diferente.

La propuesta sonora que me había planteado y conversado mucho antes con el director atravesó por un proceso cambios y adaptación a aquella película que había resultado del montaje, donde los tiempos en los que se había editado la película no correspondían con los tiempos necesarios para que sea posible desarrollar esta propuesta. Varios momentos mudos que erróneamente fueron pensados para resolver en la postproducción fueron editados de una manera en que la inclusión de la propuesta sonora no calzaba, como si se tratara de una pieza ajena a la película montada.

Uno de los elementos que fue evidente de identificar desde que el proyecto se encontraba en la etapa de escritura del guión con una fuerte carga expresiva y se planteó incluso desde la propuesta sonora; fue el elemento del mar. Este sonido que en primera instancia funcionaría para identificar espacialmente la historia también fue concebido a manera de reflejo del conflicto del personaje de Manu, por lo tanto se tomó la decisión de trabajarlo en este sentido como respuesta a su lucha interna entre aquello que reprime y lo que desea ser.

La decisión entonces fue de trabajar con el sonido del mar alterado a manera de estar bajo el mismo, con la idea de acompañar al personaje en el encierro o represión que el desaprovecho de los demás y la contención de sus deseos le causa, así como al momento de tomar la decisión de ser quien quiere ser, el mar lo complementaría evidenciándose con más vida y libre.

El proceso final que compone el diseño sonoro ocurre en la sala de mezcla en donde se definirá como sonará todo aquello planteado durante la postproducción, la intensidad y la ubicación espacial de estos sonidos. Este es el último momento de tomar decisiones creativas previo al cierre definitivo de la película en cuanto al trabajo del sonido. En el caso de Chigualo este proceso llevó más tiempo de lo que se tenía planteado desde el inicio,

debido sobre todo a razones externas al proyecto como la disponibilidad funcional de la sala de mezcla, pero también considero que la ausencia del director en esta etapa con gran importancia en la toma de decisiones y mi poca experiencia llevando a cabo la labor del diseño sonoro influyeron para que este proceso fuera más difícil y que cada decisión tomada se convirtiera en una interrogante sobre si aquello propuesto congeniaría con la *visión* del director.

Aunque el cine se trate de un trabajo colectivo, el elemento capaz de realizar la tarea unificadora para que todas las áreas construyan de manera armónica el todo de la película es el director, aquella persona capaz que ayudará a determinar qué elementos serán los que contribuyan al crecimiento del proyecto o los que aporten para que la historia sea narrada desde la perspectiva y con la intencionalidad con la que había sido concebida. Al carecer de esta fuerza el proyecto estudiado en esta tesis perdió en gran medida la vinculación activa del diseño sonoro como parte esencial en la construcción tanto narrativa como expresiva de la historia planteada.

El atravesar las diversas etapas de post-producción sonora de manera individual también resultó ser un gran momento de aprendizaje, en primera instancia me ayudó a comprender que muchas veces el desarrollo de una propuesta fluye de una manera mucho más ligera al momento de plantearla como una idea que al momento de llevarla a cabo, ya que al plasmar una idea esta debe de pasar antes por una serie de procesos técnicos, una serie innumerable de pruebas y errores, dedicarle tiempo a intentos que no tendrán un buen resultado y serán desechados. Este proceso también me sirvió para entender la importancia del acompañamiento del director ya que es en este momento en el que nacen nuevas propuestas, se realizan pruebas y finalmente se toman decisiones, sobre todo en la sala de mezcla en donde para todo esto se requiere inmediatez debido a las limitaciones del tiempo. Atravesar esta etapa también significó entre otras cosas un gran desarrollo en cuanto a conceptos y habilidades técnicas que sin duda ampliarán las posibilidades creativas en mi futuro profesional, pero sobre todo me permitió comprender que la capacidad expresiva, sensible y narrativa del sonido dependerá en gran medida de la importancia que este elemento reciba desde el momento de la concepción del proyecto hasta su finalización.

## Conclusiones

Sólo cuando cada oficio influye en todos los demás oficios la película comienza a cobrar vida propia.<sup>29</sup>

El proceso de realización de una película es sin duda alguna un proceso grupal, en donde cada área y/o elemento trabaja en relación al siguiente para alcanzar un nivel de sentido más completo en función a la perspectiva o intención que incentiva a narrar cierta historia, que nace del director y de cada uno de los colaboradores.

Considero sobre todo importante, como es el caso expuesto en esta tesis, que el trabajo de creación sonora debe de nacer de la mano de la idea, crecer en el guión, desarrollarse durante el rodaje, establecerse en la etapa de edición y alcanzar la madurez suficiente en la post-producción sonora y mezcla de la misma, para que la banda sonora vaya más allá de un buen sonido técnico y se distancie de la idea de ser un mero acompañamiento visual y así alcance un rol más apropiado como jugador activo en el proceso.

La colaboración activa del director sobre la propuesta sonora desde etapas tempranas de producción, tal como ocurre en el caso de la imagen, brindará el soporte necesario para que las posibilidades creativas del sonido crezcan considerablemente mediante un trabajo colaborativo casi coautorial y no queden relegadas a última instancia, adaptándose a los elementos ya establecidos que muchas veces imposibilitan el desarrollo de una propuesta sonora. Esta colaboración nos permitiría incluso hablar de un término más completo para lo que ahora nos referimos a *punto de vista*, que haría referencia a la manera en que el director aborda y expone los acontecimientos al espectador pero no solo bajo una connotación visual sino pensar en términos que no olviden el carácter interdisciplinario del cine.

En el caso concreto expuesto en esta tesis, a partir de mi participación en el cortometraje Chigualo puedo concluir que si bien desde una primera instancia me propuse

---

<sup>29</sup> Randy Thom, *Designing a movie for sound*, Traducción al español por Juan José Luzuriaga. Disponible en: <randythomblog.wordpress.com>, Randy Thom Blog: Thoughts on film sound design. pág. 2. 2007.



trabajar colaborativamente las descripciones sonoras partiendo de la etapa de escritura de guión, esto no se pudo dar como lo había planteado porque el director y guionista no estuvo abierto a experimentar desde la escritura sonora debido entre otras razones al escaso conocimiento que se tiene al momento de escribir o siquiera pensar en descripciones de sonidos, o diferentes maneras en que este pueda ejercer un rol activo tanto narrativa como expresivamente.

En comparación con el flujo de contribuciones centradas en la imagen, el silencio de los académicos sobre el sonido en los medios audiovisuales a menudo era ensordecedor. Este énfasis visual en los estudios cinematográficos puede ser un producto del sesgo visual de la cultura occidental. La primacía de la imagen en el medio audiovisual también puede deberse al desenfoque del sonido como objeto. Aparentemente faltan herramientas para los aspectos de sonido de películas que no son de música, y aún más para describir el sonido en sí. Por su naturaleza difícil (en la vida cotidiana a menudo usamos metáforas visuales o táctiles para describir el sonido), el sonido generalmente se considera por lo que significa o lo que representa para sí mismo.<sup>30</sup>

También considero que otra de las razones por las que mi idea de tener una participación más activa en el proyecto no llegó a concretarse, debido en gran medida a que la poca experiencia que había adquirido hasta entonces no me brindó las herramientas necesarias para interpretar dramáticamente el guión y poder hacer aportes narrativos potentes desde el sonido. Respecto a esto último, me parece importante profundizar en el estudio de los diferentes tipos de estructuras dramáticas, ya que si yo como sonidista, entiendo la historia, el conflicto del personaje, los puntos de giro, el clímax, la resolución, etc., mis aportes desde la escritura sonora serán mucho más acertados y vinculados a las necesidades del guión.

---

<sup>30</sup> Anaïs Le Fèvre- Berthelot. *Audio-visual: disembodied voices in theory*. InMedia [Online], n. 4, 2013. Disponible en: < <http://inmedia.revues.org/697>>

Otra de las falencias que experimenté durante el proceso fue en la etapa de post-producción y específicamente en el trabajo actoral durante el doblaje, si bien esta es una tarea concreta del director, el sonidista puede ayudarle a encontrar medios con los cuales sea posible alcanzar la intencionalidad o resolver otras complicaciones del momento.

Pienso que las escuelas de cine deberían de incluir en su formación para futuros guionistas, directores y productores espacios en donde se reflexione sobre las posibilidades tanto expresivas como narrativas que pueden ofrecer las diferentes áreas de creación desde una etapa temprana en el desarrollo de los proyectos cinematográficos. Así también considero importante que los sonidistas estén familiarizados con conocimientos o técnicas correspondientes al resto de áreas creativas como por ejemplo el trabajo actoral, ya que podría hacer mucho más efectiva la comunicación con el director tanto en ensayos, en el rodaje y en la post-producción. De igual manera sería oportuno que los sonidistas manejen nociones básicas de dramaturgia, puesta en escena, así como también de música, lo que facilitaría el diálogo entre director y compositor haciendo las veces de mediador o traductor entre ambos.

Desde mi experiencia personal considero que es muy poco lo que se puede lograr cuando el involucramiento creativo de las diferentes áreas no han sido pensadas o tomadas en cuenta desde el inicio. En el caso de Chigualo, el trabajo sonoro no aporta significativamente en la construcción dramática de la historia ni del personaje y para mi, desde un lado creativo, resulta frustrante ya que este guión tenía muchas posibilidades de explorar sensiblemente desde lugares tan diversos como la fotografía, la dirección de arte y sin duda alguna desde el sonido.

Como reflexión final puedo decir que este proceso me ha dejado varios aprendizajes; por un lado entender que a las cabezas creativas les interesa muy poco el trabajo sonoro durante el desarrollo de proyecto, esto se debe en gran medida a la jerarquización de otros aspectos de la producción que son considerados más relevantes y por otro los responsables del sonido en las diferentes etapas de producción deberíamos presionar para que nuestros criterios sean tomados en cuenta y se logre cambiar la idea de

que el sonido termine siendo el último recurso empleado para solucionar todo aquello no resuelto en las etapas previas a la postproducción.

Muchos directores de cine tienden a oscilar entre dos estados muy diferentes de conciencia sobre el sonido en sus películas. Por un lado, tienden a ignorar cualquier consideración seria de sonido (incluyendo la música) durante la planificación, el rodaje y el comienzo de la edición. Luego, de repente muestran una dosis temporal de religión cuando se dan cuenta de que hay huecos en la historia, escenas débiles y malos cortes por disimular. En este momento desarrollan una fe enorme y efímera en el poder y el valor del sonido para hacer que su película se deje ver. Por desgracia, es generalmente demasiado tarde, y después de algunos intentos vanos para detener una hemorragia con una curita, la cabeza del director cae, y el cinismo con relación al sonido vuelve a ser la regla hasta llegar a la post-producción del próximo proyecto.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Randy Thom, *Designing a movie for sound*, Traducción al español por Juan José Luzuriaga. Disponible en: <randythomblog.wordpress.com>, Randy Thom Blog: Thoughts on film sound design. pág 2-3. 2007.

## Bibliografía

- Altman, Altman, *The evolution of sound technology*, New York: Columbia University Press, 1980
- Balázs, Béla. *Theory of the film: character and growth of a new art*. Arno Press. Ed. Erica Carter. Trad. (New York, 1972)
- Campos, Flavio. *Roteiro de Cinema e Televisão: A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Zahar 2007
- Chion, Michel. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.
- Chion, Michel. *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 1992.
- Chion, Michel. *Cómo se escribe un guión*. Barcelona: Catedra, 1989.
- Chion, Michel. *Le son*. Barcelona: Catedra, 1991.
- Cossoy, Iana. *Escrever o som: busca pelo espaço do sonoro em roteiros audiovisuais*. Universidade de São Paulo Escola de Comunicações e Artes. (São Paulo, 2016, p. 20)
- Eisenstein, Sergei. Pudovkin, Vsevolod. Alexandrov, Grigori. *Manifiesto del contrapunto sonoro*. (1928)
- Labrada, Jerónimo. *El sentido del sonido. Expresión sonora en el medio audiovisual*. Barcelona: Alba Editorial, 2009.
- Lack, Russel, *Twenty-Four Frames Under: A Buried History of Film Music*.
- Larson, Samuel. *Pensar el sonido*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Le Fèvre- Berthelot, Anaïs. *Audio-visual: disembodied voices in theory*. InMedia [Online], n. 4, 2013. Disponible en: < <http://inmedia.revues.org/697>>
- Schaeffer, Pierre. Le Contrepoint du son et de l'image. Cahiers du Cinéma n. 108, p. 7-22, jun. 1960.

Syd, Field. *El libro del guión: Fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot Ediciones, 1999.

Tarkovsky, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: RIALP, 1996.

Viers, Rick. *The sound effects bible: how to create and record Hollywood style sound effects*. California: Michael Wiese Productions, 2008.

### **Filmografía**

- *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001)
- *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006)
- *Azul* (Krzysztof Kieślowski, 1993)
- *El nacimiento de una nación* (D.W. Griffith, 1915)
- *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925 )
- *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927)
- *Luces de la ciudad* (Charles Chaplin, 1931)
- *M, El vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931 )
- *Un condenado a muerte se ha escapado* (Robert Bresson, 1956)

# Anexos

