



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Cine

Producto artístico: realización cinematográfica individual

**El papel evocador y sensorial del sonido en el documental
observacional *Mi carpa roja*.**

Previo a la obtención del Título de:

Licenciada en Cine

Autor:

Noemí Maritza Cedeño Reyes

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Noemí Maritza Cedeño Reyes, 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 Comité de defensa

Nombre del Tutor

Arsenio Eduardo Cadena Espinel

Nombre de miembro del Comité

Julie Tome

Miembro del Comité de defensa

Marco Machado

Agradecimientos:

Mi más sincero agradecimiento a las personas que confiaron en mí, a Nantu por permitirme ser parte de este proyecto, a mi motor, Mauro. Y a mi tutor por su paciencia.

A quienes han aceptado ser parte de esta recta final, mi jurado, Marco y Julie.

A mis compañeros a lo largo de todo este proceso.

Dedicatoria:

El presente proyecto lo dedico a la memoria mi hermano Manuel.

A quien ha estado a lo largo de este viaje mi Mau. A quienes no confiaron en mí y, y también a quienes me apoyaron, mi familia.

Resumen

El presente proyecto de titulación consiste en la realización del diseño sonoro del cortometraje *Mi carpa roja*, el cual intenta potenciar la expresividad de los sonidos cotidianos del circo a través de la recreación del entorno del ambiente circense para fortalecer el papel evocador del sonido en el espectador y percibir con más realismo el ambiente del circo. Se recurrirá al fuera de campo visual y se enfatizará la recreación de los ambientes que se producen en los espacios sonoros ubicados en las zonas no visualizadas del cortometraje para adentrar al espectador en la cotidianidad del circo.

Palabras claves: circo, diseño sonoro, sonido, fuera de campo, evocar.

Abstract

The present degree project consists of the realization of the sound design of the short film *Mi carpa roja*, which tries to enhance the expressiveness of the daily sounds of the circus through the recreation of the environment of the circus environment to strengthen the evocative role of sound in the spectator and perceive with more realism the atmosphere of the circus. The out of visual field will be used and the recreation of the environments that occur in the sound spaces located in the non-visualized areas of the short film will be emphasized to take the viewer into the daily life of the circus.

Keywords: circus, sound design, sound, off-field, evoke.

Contenido

Contenido	8
1. Introducción	9
1.1 Antecedentes.....	9
1.2 Pertinencia.....	18
1.3 Objetivos.....	20
2. Genealogía	21
2.1 El trabajo del sonido más allá de los límites de la imagen.....	21
2.2 El valor expresivo del sonido en el documental.....	26
3. El papel evocador del sonido	28
3.1 Paisaje sonoro	30
3.2 Los ambientes	30
4. Propuesta artística	31
4.1 Descripción del cortometraje.....	31
4.2 Concepción de la propuesta artística.....	34
5. Conclusión	37
6. Bibliografía	40
6.1 Filmografía.....	42
7. Anexos	43

1. Introducción

1.1 Antecedentes

“El documental ocupa una zona compleja de representación en la que el arte de observar, responder y escuchar debe combinarse con el arte de dar forma, interpretar o argumentar.”¹

El cine podía ser un registro de la realidad superficial de los documentales de Lumière son una experiencia de observación de lo real, se trataba de atrapar todas las acciones, conocida en sus grandes líneas, previsible casi al minuto, pero aleatoria en todos sus detalles, todas estas características, contribuyeron a darle a Lumière la reputación de primer documentalista, de primer campeón de un cine de testimonio directo.²

En las primeras películas de los hermanos Lumière, representaron el cine de una manera simple mostrando acciones rutinarias de la vida cotidiana. Luego aparece Georges Méliès, quien dotó de contenido y convirtió el cine en un espectáculo. “Méliès abrió las puertas del sueño, la magia y la ficción combinando los universos de Robert-Houdin con la cronofotografía y la cinematografía de los hermanos Lumière”.³

Tomando en cuenta la brecha que eso produjo, se pudo apreciar la carencia de las divisiones taxonómicas que ahora podemos considerar naturales o inevitables.

El cine temprano mezcló casualmente lo escenificado y lo no escenificado, actores y no actores, realidad y ficción. Sólo cuando los largometrajes de ficción ganaron una posición dominante -considerando que la ficción es cada vez más estrecha- todas las demás

1 Bill Nichols *Documental y la llegada del sonido* <http://www.filmsound.org/film-sound-history/documentary.htm> (Ultimo acceso: 01 de mayo del 2021)

2 Eric Barnow, *El documental. Historia y Estilo*, (Gedisa-Barcelona,1996),25

3 Georges Méliès, *El mago que convirtió el cine en arte, fantasía y espectáculo*, *El País*, 4 de mayo de 2018, acceso el 1 de mayo de 2021,

https://elpais.com/cultura/2018/05/03/actualidad/1525328820_070614.html

formas quedaron relegadas a un estado subordinado o marginal que todavía no diferenciaba necesariamente con cuidado entre estas formas alternativas.⁴

Durante el final de la década de 1920, el cine comenzó a experimentar lo que podría llamarse “la mayor transición” de su historia. El lenguaje cinematográfico establecido hasta ese momento estaba fundamentado en lo visual. La parte sonora en una película eran piezas musicales compuestas con el fin de acompañar las imágenes. Además se recurrió al uso de carteles para interpretar los diálogos. La llegada del sonido indiscutiblemente marcó un hito en la historia del cine, ya que por primera vez se unió de forma mecánica imágenes en movimiento y sonido sincronizado, siendo el diálogo el elemento con mayor preponderancia, pues en los inicios del cine sonoro este tenía total subordinación a la imagen. Condicionó la forma en la que se montaba una película; puesto que la decisión de dejar una toma en el montaje final dependía de una buena captación de los diálogos, marcando una tendencia en los estándares de la producción cinematográfica predominante, que en esa época era la industria norteamericana.

Estas decisiones tomadas entre estas alternativas son parte de una historia más amplia de la naturaleza y función del cine documental en el período que va desde finales de la década de 1920 hasta finales de la de 1930, cuando un modo dominante de documental expositivo se afianzó y se convirtió en el equivalente del modo clásico de la producción de Hollywood,⁵ donde se lograba producciones de narraciones poéticas hasta llegar a retratos evocadores, con discursos producidos en un estudio, comentarios e incluso discursos donde se mostraba la realidad de la cotidianidad.

De la cantidad de recopilaciones archivadas que lograron destacarse en la historia del cine de forma documental, la mayoría fue durante el periodo de 1920. Ellis, cita solo 26 títulos en América, Europa y la Unión Soviética como obras importantes, mientras que Jacobs enumera 22 títulos significativos. Algunas de ellas, como *Rien que les heures* de

4 Bill Nichols, *Documental y la llegada del sonido* <http://www.filmsound.org/film-sound-history/documentary.htm>

5Bill Nichols, *Documental y la llegada del sonido* <http://www.filmsound.org/film-sound-history/documentary.htm>

(Ultimo acceso: 01 de Mayo del 2021)

Alberto Cavalcanti (1926), se podría decir que la experimentación del cine temprano como lo tradicional de un documental, vagamente existía la ficción y tampoco la utilización de sonido.

En los años de 1930 se proyectó en Berlín *Weekend* (Fin de semana) la primera película sin imágenes, de Walter Ruttmann. Esta película pretende representar la cotidianidad en un fin de semana de un trabajador y lo hace experimentando con los sonidos en una especie de collage. Para eso graba los sonidos de las labores diarias en las urbes, durante el trabajo dentro de las fábricas ya que “todas y cada una de estas labores son productoras de sonido que le comunican al ser humano, de una manera particular con sonidos y ruidos, los acontecimientos que suceden a su alrededor”⁶.

Contando la historia de un trabajador que representa su fin de semana, desde que deja la ciudad, recreando la realidad, con sonidos grabados del exterior y montados por secuencia como si de una película se tratara.⁷ De esta manera, “Ruttmann nos enseña que nuestra experiencia siempre es sonoro-visual; porque siempre imaginamos sonidos con las imágenes y visualizamos todo lo que escuchamos, por mucha oscuridad que exista”.⁸

Weekend es como un paisaje sonoro, que es “como ‘la voz’ de una sociedad, un paisaje o un medio ambiente y que podríamos definir como el conjunto de sonidos del medio percibidos por el oído humano”⁹

6 Ruth Nayibe Cárdenas-Soler y Martínez-Chaparro, Dennys. (2015). EL Paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica. *Rev. investig. desarro. Innov.* 5 no. 2 (2015), 133 <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6763096.pdf>

7 Universidad Tres de Febrero. «El sonido óptico o ¿cómo suenan las imágenes? ¿Cómo ver el sonido?», *Revista número 5*, Universidad Tres de Febrero. http://www.untref.edu.ar/cibertronic/imagen_sonido/nota6/nota6_a.html (Último acceso: 01 de mayo del 2021)

8 Universidad Tres de Febrero. *El sonido óptico...*

9 María Soledad, Cabrelles Sagredo. «El paisaje sonoro: “una experiencia basada en la percepción del entorno acústico cotidiano”». *Revista de Folklore*. Tomo 26a. Núm. 302, (2006), 49 – 56. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-paisaje-sonoro-una-experiencia-basada-en-la-percepcion-del-entorno-acustico-cotidiano/html/> (Último acceso: 8 de Julio del 2021)

“Murray Schafer nos dice que los sonidos no pueden conocerse de la misma manera que puede conocerse lo que se ve”¹⁰. El impacto que tiene el sonido sobre nosotros determina unas características sonoro musicales diferentes en cada individuo o grupo social.

“El entorno sonoro de cualquier sociedad es una importante fuente de información... el silencio es un estado positivo, me gustaría ver que dejamos de manosear torpemente los sonidos y comenzamos a tratarlos como objetos preciosos”.¹¹

Por otra parte, se fue desarrollando la influencia del cinema verité con el director, documentalista Dziga Vertov, creador de las primeras series de noticieros. Vertov realizó documentales, empezando por el corto de 1918 *Kino-Nedelya*, donde documenta la vida rusa caracterizada por el silencio y la guerra civil de la época. Además de su trabajo en los primeros noticiarios de la revolución rusa, es conocido por *El hombre de la cámara* (1929), la historia de un hombre que viaja por una ciudad con la cámara al hombro y documenta la vida urbana con una invención deslumbrante.¹²

Para Dziga Vertov la exploración de nuevos ambientes, le permitían crear nuevas narrativas a través de montaje para crear parte de una ficción de carácter político y científico. Posteriormente demostrará que el mundo no está dado, que la realidad no se explica por ella misma, y que debe ser cuestionada y organizada para su comprensión. Las cosas no son aprehensibles en su esencia (como en *Nanook de Flaherty*) sino en las relaciones que construyen entre ellas. El éxito que tuvo el documental de Flaherty es el resultado de su astuta combinación de un mundo preexistente. *Nanook* se convierte en la primera "estrella" de la película documental, y su historia de lucha contra la naturaleza es el equivalente documental del cuento folclórico y clásico de Hollywood sobre la búsqueda de un héroe que lucha contra los obstáculos y la adversidad.¹³

10 Cabrelles Sagredo, «El paisaje sonoro: (...)»

11 Idem.

12 IMDb, Dziga Vertov <https://www.imdb.com/name/nm0895048/> (Ultimo acceso 7 de mayo del 2021)

13 Bill Nichols documental y la llegada del sonido <http://www.filmsound.org/film-sound-history/documentary.htm> (Ultimo acceso: 08 de mayo del 2021)

Aquellos que se propusieron explorar el mundo que los rodeaba y representarlo en una forma reconocible estaban también interesados en descubrir cómo podrían reinterpretar ese mundo a través de técnicas cinematográficas. En este nivel más amplio, las técnicas para unir una serie de artefactos o fragmentos estrechamente relacionados con el collage modernista siguieron en juego hasta que la introducción del sonido obligó a una versión más dócil que era más compatible con los principios del realismo.¹⁴

“Durante la primera mitad de la década de 1930, el uso del sonido adoptó muchas formas, a menudo promoviendo los principios del collage a través de formas contrapuntísticas y no sincrónicas”.¹⁵

Por otro lado, en la Unión Soviética que aún no poseía la tecnología necesaria para la realización del cine sonoro, se apostaba por la utilización del sonido a modo de contrapunto, lo cual enriquecería aún más las técnicas del tipo de montaje, fue el método principal para hacerlo en su cine.

A la luz de dichas nociones y en oposición a la industria, desarrollaron un sistema que denominaron como «Un nuevo contrapunto orquestal de imágenes-visiones e imágenes-sonido»¹⁶. Los autores Serguéi Eisenstein, Vsévolod Pudovkin y Grigori Aleksándrov, aseveraron que el cine sonoro era un arma de doble filo, puesto que según su criterio no estaba siendo utilizado correctamente. Temían que el cine sonoro perjudicara al lenguaje cinematográfico desarrollado hasta ese momento. «Porque una concepción falsa de las posibilidades de este descubrimiento técnico no sólo puede estorbar el desarrollo del cine-arte, sino que también puede aniquilar su auténtica riqueza de expresión actual».¹⁷

Innegablemente la película hablada era una necesidad a la que el cine había aspirado desde sus inicios y una vez logrado se instauró mundialmente como parte esencial del cine debido a las evidencias que demostraron que el sonido podía disimular errores fílmicos que

14 Bill Nichols documental y la llegada del sonido

15 Bill Nichols documental y la llegada del sonido

16 Serguéi Eisenstein, Vsévolod Pudovkin, Grigori Aleksándrov, *Manifiesto del cine sonoro* 1928. <https://umh3593.edu.umh.es/enlaces/bibliografia/manifiestos-del-cine/manifiesto-del-sonido-1928/> (Último acceso: 26 de enero de 2020)

17 Eisenstein, Pudovkin, y Aleksándrov. *Manifiesto del cine sonoro...*

en el cine mudo resultaban obvios, lo cual generó una nueva forma de percibir el cine. En ese mismo año aparece la escuela británica documentalista, con la creación de la GPO Film Unit, dirigida por John Grierson, que conciben el documental como un arma de concientización política. El documental se vuelve realista y, con la llegada del sonido, la voz en off aparece como el recurso ideal para los propósitos didácticos.¹⁸

A pesar de la búsqueda de realismo en la imagen, los documentales con sonido sincrónico filmados en 35 mm. tenían que ser casi totalmente planificados. Recursos propios del rodaje como la voz in, el sonido directo, la música grabada en el ambiente aparecen de forma limitada. Por el contrario, los recursos de post-producción son los que dominan la puesta en escena a nivel sonoro, la voz en off, la música de foso. Debido a las limitaciones técnicas de los aparatos de audio, el sonido de estos filmes suele ser bastante opaco y la mezcla tiene pocas pistas.¹⁹

Con el tiempo, sin embargo, surgió un modo dominante dentro del movimiento documental británico que también se apoderó de Estados Unidos. Concentró el sonido en el habla y unió el habla a una afirmación retórica. El discurso se conoció como la voz de Dios y las afirmaciones se etiquetaron como didacticismo o propaganda.²⁰

La banda sonora fue austera y no eran muy comunes las técnicas como el overlapping o la mezcla entre sonido directo, música y voces de forma creativa o experimental. Una de las excepciones a esta regla que podemos mencionar es la primera película hablada del cine alemán, *Melodie der Welt* (1929) de Walter Ruttmann. Esta primera tiene un trabajo bastante elaborado para la época, con efectos de sonidos realizados mediante la mezcla de muchas pistas. Así mismo, la composición musical de fondo tomaba en cuenta la unión con el sonido del ambiente de forma creativa.²¹

18 Flores Velasco Jorge, El sonido en la puesta en escena documental, Universidad del Cine, Buenos Aires, Argentina, 2008, 74 p.

19 Flores Velasco Jorge, El sonido en la puesta en escena documental

20 Ricard Mamblona Agüera, Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo, tesis doctoral UIC, 2012

21 Flores Velasco Jorge, El sonido en la puesta en escena documental

El cine sonoro no era simplemente el mudo con sonido incorporado, sino una nueva forma de expresión que tenía que reconciliar lo real (la grabación precisa de palabras y sonidos) con lo irreal (la imagen bidimensional), mientras que el cine mudo había sido una unidad armoniosa, completa por sí misma.²²

El sonido logra la vinculación entre las palabras y la imagen misma, permitiendo la sincronización coherente entre espacio y tiempo. A partir de 1930 se realizan avances entre el sonido y el documental, incorporando un collage y logrando la conexión entre ambos. El recurso sonoro se convierte en una herramienta no solo para armonizar la imagen, sino en una integración e inseparable de la misma. Luego del desarrollo tecnológico en los años cincuenta, Europa y Norteamérica realizaron los abordajes de la realización de documentales, presentándole al espectador la comprensión del mundo de manera natural, acompañado de algunos sonidos extradiagéticos.

Surgieron las filmaciones con cámara de 16mm. considerablemente más pequeña que la de 35mm., que además era mucho más pesada. Este avance permitió realizar entrevistas y grabar discursos, logrando una mayor amplitud en el sonido, tiempo y sujeto, y abarcando todos los puntos sonoros.

Es en este momento donde el tiempo se dilata en el plano secuencia del cotidiano y simultáneamente, se condensa en la entrevista. Se realiza el sonido ampliamente sincronizado donde se escucha el sonido de las calles y todos los ruidos externos, sin embargo, toda la atención se dirige al sincronismo rígido que enfoca la imagen de la persona entrevistada.

Esto dio paso al cine *vérité*, con documentales basados en el plano secuencia y en el sonido directo. Esto permitió que el documentalista pudiera registrar su visión de la realidad sin necesidad de gastar tantos recursos y con mayor libertad, teniendo como apoyo un equipo pequeño, como es el que sostiene la cámara y el encargado de grabar el sonido.

²² Enrique Martínez-Salanova Sánchez. «El cine sonoro: una nueva forma expresiva». *El cine sonoro*. <https://educomunicacion.es/cineyeducacion/cinesonoro.htm> (último acceso: 15 de diciembre de 2020).

Con esto se logró un estilo de cine documental, inventado por Edgar Morin y Jean Rouch; un registro de la realidad cotidiana de las personas, sin preponderancia de guiones, con un diálogo propio y el seguimiento a las acciones naturales de cada personaje. En lugar de seguir la técnica habitual de filmar imágenes y sonido juntos, el cineasta primero graba conversaciones, entrevistas y opiniones reales. Después de seleccionar el mejor material, filma el material visual para que se ajuste al sonido, a menudo utilizando una cámara de mano. Luego, la película se ensambla en la sala de montaje.²³

Es así como el documental puede dar la apertura a la realización de bajo presupuesto. Al ser más duradero y flexible, la escritura del proyecto permitía que el rodaje fuera más hacia el ámbito de la improvisación. Por otro lado, la sincronización de la cámara y el sonido permitía la conexión de dos micrófonos. Al contar con dos entradas de sonido, daba lugar al registro, tanto del entrevistado como del entrevistador, y registraba por un lado las conversaciones y por otro, los sonidos ambientales. Es así como se incrementa la posibilidad de que se tenga una mayor flexibilidad en el plano secuencial.

Estos recursos innovadores de los pioneros de películas de 16mm. y del vídeo analógico se convirtieron en las principales características del documental contemporáneo. El registro de la cotidianidad, el uso de la primera persona, la auto-puesta en escena son recursos bastante comunes hoy en día gracias a la experimentación de los primeros días.

Parte del cine observacional como el cine vérité, permite la cohesión de una práctica activa para creación de los recursos documentalistas, ya que logra la filmación del plano de manera improvisada, tomando como punto de partida la documentación activa de hechos reales. A partir de las investigaciones realizadas, podemos observar los siguientes documentales donde se incorpora la banda sonora dentro del documental abarcando todos los campos sonoros.

Making time (2005), de Humberto Martins, “una pequeña aldea en Trás-Os-Montes, al norte de Portugal, cerca de la frontera con España. Todo lo referido a la vida en

23 Gloria Lotha, *Cinéma vérité*, (2011). <https://www.britannica.com/art/cinema-verite>

la aldea es tenue y reservado, tanto visual como sonoramente, el paisaje sonoro es particularmente silencioso”.²⁴

Se puede apreciar cómo la aldea tiene contrastes a nivel ambiental y sonoro compuestos fundamentalmente por sonidos los de la naturaleza. Cuando la población más joven en su gran parte emigra y viene de vuelta en una época del año a visitar a la población, tomando en consideración que la mayoría de la población de jóvenes no se encuentra en la aldea, habitualmente se queda allí la población mayor. Una característica es importante y notable está dada por los sonidos ambientales, la sensación de que el tiempo pasa lento, al ritmo característico de una aldea que realiza sus actividades cotidianas como si cada una de ellas se tratara de un ritual. Todos sus habitantes marcando sus pasos delicados y sutiles.

Cabe destacar que la banda sonora en este documental está fundamentada particularmente por elementos de paisajes sonoros, donde se destacan los sonidos de la naturaleza. Se puede escuchar los ladridos de los perros, las campanas de las cabras, el cacareo de los gallos, el agua que baja de la montaña recorriendo toda la aldea, un sutil sonido del viento y el ruido de los insectos, lo cual da un efecto de paz, tranquilidad somnolienta, sonidos que también se pudieron interpretar como conversaciones o “haciendo eco en contrapunto con el repiqueteo de las pezuñas del ganado”²⁵.

Todo cambia cuando llegan los jóvenes de la aldea en la época de verano. El ritmo de vida se torna más acelerado, el tiempo parece pasar más rápido, la banda sonora se hace más activa, los jóvenes colocan música, bailan, danzan, nadan en el río de manera enérgica y de pronto dominan todos los planos sonoros. Una vez que los jóvenes regresan a la ciudad, vuelve nuevamente la lenta paz al paisaje sonoro sutil.

Así como la fascinación por la vida diaria, a través de la observación y el cine directo, captando con su cámara todos los sonidos sincronizados dentro y fuera de campo,

24 Paul Henley, «Ver, escuchar, sentir: el sonido y el despotismo del ojo en la antropología “visual”», traducido por Soledad Pardo. *Revista Cine Documental* 19 (2019), p. 178. <http://revista.cinedocumental.com.ar/ver-escuchar-sentir-el-sonido-y-el-despotismo-del-ojo-en-la-antropologia-visual1/>

25 Henley, «Ver, escuchar, sentir: (...)»

Martins asume el modo observacional documentalista. A partir de lo captado conlleva la pretensión de no-intrusión en los eventos de la vida real que ha registrado.

El film de Humberto Martins nos remonta a las comunidades del norte de Portugal, en donde los sonidos ambientales se utilizaron principalmente para evocar la experiencia directa de la población, el simple hecho de estar ahí es lo que da la experiencia sonora ambiental.

Aquel querido mes de Agosto, de Vasco Pimentel y su director Miguel Gomes “es un ejemplo conmovedor del vínculo permanente, posible e imposible entre documental y ficción, la persona y el actor, la diégesis y la extradiégesis, el sonido grabado y el sonido imaginado, el sonidista y su director. La construcción de una realidad y a pesar de todo, su compromiso con la verdad.”²⁶

El documental da lugar a los sonidos de elemento sorpresa donde se ve interrumpido por un zorro que acecha a un gallinero, la cual dio lugar cuando se produce un apagón durante un concierto, se escuchan sonidos de música de banda folclóricas, karaokes, juego, atracciones de feria, motos, juego verbales y múltiples sonidos de pirotecnias. Todo comienza como un documental musical y luego los matices sonoros se va tornando a un melodrama romántica juvenil. El director decide adentrarse en la ficción dentro del documental cuando crea una atmósfera entre la cantante adolescente y el joven jugador de hockey, su primo rockero, situación que permite surgir una desbordante química a través de una esfera de la ficción.

1.2 Pertinencia.

El circo es parte de un legado ancestral que dejaron algunas de las civilizaciones más antiguas de la humanidad, las cuales se remontan a aproximadamente 3.000 años atrás,

²⁶ La Bobina Sonora, 2015 «Especiales -el sonido en el documental: realidad o ficción- vol2. Eva Valiño (sonidista y diseñadora de sonido) y Miguel Calvo (sonidista y diseñador de sonido)». <https://labobinasonora.net/2015/03/22/especiales-el-sonido-en-el-documental-realidad-o-ficcion-vol2-eva-valino-sonidista-y-disenadora-de-sonido-y-miguel-calvo-sonidista-y-disenador-de-sonido/> (Último acceso 19 de abril del 2021)

con artistas que ya para la época realizaban actividades ligadas al contorsionismo, equilibrismo y acrobacia. Estas actividades estaban vinculadas a los rituales religiosos y festivos y también al entrenamiento para la guerra. La palabra “Circo” fue designada por los romanos para las prácticas ligadas al entretenimiento y el ocio, pero con el tiempo dichas prácticas perdieron el interés de la sociedad, hasta que se retomaron durante el medioevo, cuando comenzaron a realizarse espectáculos públicos. Pero no fue hasta el Renacimiento que tuvieron un gran auge y adquirieron cierto estatus dentro de la sociedad.

Sin embargo, el circo tal y como se conoce hoy tomó forma en Inglaterra a mediados del siglo XVIII, puesto que hasta hoy continúan muchas actividades de las que se hacían en aquella época, como lo son las acrobacias, los contorsionistas, los animales domesticados, los payasos, entre otros.

Poco más de un siglo después de la llegada del cine, hubo un interés por interpretar el mundo del circo en las pantallas de cine, sin cambiar la esencia del mismo, lo cual permitió que muchos estuvieran interesados en plasmar esas prácticas circenses sin perder la magia que transmitía el circo. Uno de los interesados fue Charles Chaplin quien se vería atraído por el circo y realizaría la película *El circo a la gran pantalla* (2011) dirigido por Aaron Schock, que cuenta la vida de una familia circense que desde el siglo XIX se ha encargado de viajar por el mundo llevando risas y alegrías, hasta que su ocupación y conocimientos adquiridos de sus antepasados se ven en peligro por aspectos de índole familiar.

El documental de *Mi carpa roja*, está fundamentado en la naturalidad del ambiente sonoro que se encuentra dentro del mismo circo, pudiendo observar la cotidianidad. Así mismo, al no tener el uso de la entrevista que permita al espectador seguir una secuencia narrativa, el papel del sonido evocador es fundamental para lograr que el sonido potencie la imagen de forma que sienta una cercanía hacia la historia, llevando al sonido y a la imagen al realismo del documental.

Mi carpa roja es un proyecto que surge a raíz de la necesidad de la directora Nantu Mantilla de visibilizar a los niños circenses como portadores de conocimientos ancestrales de actuación, acrobacia, contorsión, improvisación. Así como también ensalzar los valores,

las tradiciones y los esfuerzos que conlleva ser nómada. Desde una perspectiva que dignifica a los circos tradicionales del Ecuador que están condenados a extinguirse, porque están desprotegidos y viven al margen de las instituciones de arte y gestión cultural.

Para mí es importante ser parte de este proyecto, por el tema que aborda ya que me hace reflexionar y me hacer recordar mi infancia, cuando los circos visitaban la ciudad donde vivo, por eso pienso que este documental reactivó mi memoria, y eso ha sido fundamental para poder crear y complementar una atmósfera sonora y lograr sumergir al espectador en la película con los sonidos evocadores del recuerdo de la infancia, y así mismo, que pueda apreciar la cotidianidad de los niños cirqueros, explorando así el sonido evocador dentro del documental *Mi carpa roja*. Se podrá percibir los sonidos que son parte de la cotidianidad de los niños del circo, cuyas fuentes están más allá de lo que se presenta en la pantalla, teniendo en cuenta la propuesta de dirección que está basada en la observación, de modo que el proyecto carece de entrevistas.

1.3 Objetivos.

Objetivo General:

Realizar el diseño de sonido del cortometraje *Mi carpa roja*, de tal manera que permita potenciar la expresividad de los sonidos cotidianos del circo, a través de la recreación del entorno del ambiente circense, explorando en ese proceso el papel evocador del sonido en el espectador para que pueda estar inmerso en el ambiente circense.

Objetivos Específicos:

2. Realizar el diseño sonoro cuya premisa es el sonido como un elemento evocador donde se recree una atmósfera lo más cercana posible a las vivencias de la cotidianidad circense.

3. Recurrir a los foleys para generar la expresividad necesaria para recrear espacios sonoros que se encuentren en las zonas no visualizadas del corto.
4. Otorgar al sonido espacialidad a través de la acústica, permitiendo que el espectador se sienta inmerso con la cotidianidad del circo, logrando afianzar el espacio del fuera del campo, y permitiendo así jugar con la escucha envolvente.

2. Genealogía

2.1 El trabajo del sonido más allá de los límites de la imagen.

Los cinco sentidos (vista, audición, gusto, tacto y olfato) forman parte esencial de la vida humana debido a que gracias a ellos podemos obtener información de nuestro entorno. Eso resulta vital para la preservación de nuestra especie. En el texto *La teoría del conocimiento*, el filósofo griego Aristóteles consideraba los sentidos como una especie de detectores propios del organismo humano, los cuales dan apertura al «conocimiento, que posteriormente se convertiría en conocimiento intelectual»²⁷. No obstante, para Descartes los sentidos no deben ser tomados como un simple medio para conocer el mundo, ni tampoco son simples recursos para captar la realidad, ya que para él filósofo los sentidos nos engañan, «pues trasforman los fotones en imágenes, las vibraciones en sonidos y las reacciones químicas en olores»²⁸.

Como escribió Sáint- Exupery, lo esencial es invisible para los ojos. Por lo tanto de culturas mestizas, nos cuesta trabajo considerar que el oído puede ser un sentido superior al sentido de la vista. Al no darle importancia debida a lo que escuchamos, hemos permitido

²⁷*Teoría del conocimiento de Aristóteles*
<http://cibernous.com/autores/aristoteles/teoria/antropologia/conoc.html> (último acceso: 30 de enero de 2021)

²⁸ Cristina Sáez, *Las percepciones sensoriales*, <https://www.lavanguardia.com/estilos-de-vida/20120629/54316673688/las-percepciones-sensoriales.html> (último acceso: 30 de enero de 2021)

socialmente que nuestros oídos sean constantemente bombardeados por toda clase de ruidos por lo general nadie respeta los oídos de los demás.²⁹

A partir de estas dos perspectivas de percepción del mundo, David Le Breton asevera en su libro *El sabor del mundo* que la forma en la que percibimos el mundo que nos rodea a través de los sentidos es consecuencia de la educación cultural y el aprendizaje de cada individuo.

Es así como en el tiempo del renacimiento, con el desarrollo de la imprenta y la perspectiva pictórica, el oído cedió ante el ojo como el más importante recolector de información. Además de los días de la escritura, en los tiempos de los Profetas, el sentido del oído era más vital que el sentido de la vista. La palabra de Dios, la historia de la tribu y cualquier otra información importante eran contadas y escuchadas, no vistas.³⁰

Teniendo en cuenta lo antes expuesto, podemos entender cómo el cine logra influenciar y conectar nuestros sentidos, pero principalmente la vista y el oído. Son estos dos sentidos los más involucrados a la hora de la apreciación de un film. Es innegable que la conjunción de imágenes y sonidos estimulan nuestra percepción, a tal punto de generar emociones. El cine permite conectarse a espacios que no existen físicamente, pero que mediante la imagen y sonido, se puede lograr trasladar al espectador a diversos espacios. La experiencia del cine, no solo desde la sala, implica que el espectador pueda conectarse con la historia y exista un diálogo entre ellos, entre espectador y narración. Una completa inmersión del espectador en una historia concebida con absoluta premeditación para sus ojos y sus oídos. El fin del cine en la actualidad, no es sola y simplemente mostrar imágenes y sonidos ordenados mediante el montaje, más bien busca generar emociones en los espectadores.

29 Samuel Larsson Guerra, *Pensar el sonido* (Ciudad de México: Universidad nacional autónoma de México, 2010), 88

30 Samuel Larsson Guerra, *Pensar el sonido* (Ciudad de México: Universidad nacional autónoma de México, 2010), 87

Una vez que el cine logra unirse con los logros de la ciencia, pudiendo captar movimientos, comienza a crear su propio lenguaje y empieza lo que es la industria del entretenimiento dando lugar los inicios del cine, donde la imagen, limitada por los marcos de la pantalla se ratifica como medio único. Pero si el cine fue producto de los avances científicos de la época, cada nueva tecnología trae nuevos cambios, teniendo en cuenta que sus objetivos principales están directamente ligados a los intereses monetarios de una industria que en esa época crecía a pasos agigantados.

En este punto necesariamente se debe retomar las ideas de los precursores del cine, los cuales intentaban mediante artilugios articular la imagen con el sonido y así lo planteaba Edison cuando juntó al kinetoscopio con el fonógrafo con el fin último de recrear una mimesis, o por lo menos que fuera lo más cercano a la manera en la que percibimos el mundo. Por lo tanto, se puede decir que el cine en su búsqueda de recrear la realidad, siempre necesitó del sonido, tal como lo plantea André Bazin en el texto *¿Qué es el cine?* «Si el cine al nacer no tuvo todos los atributos del cine total del mañana fue en contra de su propia voluntad y solamente porque sus hadas madrinas eran técnicamente incapaces de dárselos a pesar de sus deseos».³¹

Cuando el cine rompe con los límites de la pantalla y se le da apertura al sonido como una nueva forma de expresión, surgen grandes cambios en la concepción del lenguaje cinematográfico. Este hecho fue tomado por muchos como un terrible retroceso, pues se consideraba que este condicionaba las libertades de creación que poseía el cine sin la intervención del sonido. Tuvo como consecuencia que la carrera de muchos directores y actores llegara a su fin debido a que algunos directores se rehusaron a trabajar con sonido sincronizado y otros sencillamente no pudieron adaptarse como es el caso del reconocido director David Wark Griffith. Y en el caso de los actores es aún más dramático, ya que las voces de muchos no eran adecuadas ante tal cambio.

En términos de la estética del lenguaje cinematográfico, el realismo es el pecado original de cine sonoro, sobre desde el punto de vista de quienes llevaron a su máxima

31 André Bazin, *¿Qué es el cine?*, (Madrid: Ediciones Rialp), 1990. 37

expresión la estética del llamado cine “silente”. Un realismo que vino a acabar con una época marcada por la magia, el asombro, la diversidad estilística, la poesía visual, la universalidad la subjetividad, la evocación, la sugerencia y la complicidad activa del espectador.³²

Sería disparatado no pensar que ciertamente gracias al sonido el cine tuvo un significativo retraso, ya que el proceso de creación perdió vigor, agilidad y probablemente creatividad. Tuvieron que transcurrir algunos años de adaptación, que derivó en un trabajo arduo, pues se tenían que rediseñar las cámaras, la manera de rodar, además de las dificultades que conllevaba el trabajo de captación de las voces.

Del mismo modo, la forma de montar las películas también se vio afectada por la llegada del sonido, debido a que este suponía un nuevo nivel de complejidad. Antes solo había una cinta de película que contenía las imágenes filmadas y a partir de ese momento tenían que usar dos cintas, una que contenía las imágenes y la cinta magnética de sonido captado durante el rodaje. Y posteriormente agregaron más bandas de sonido, que contenían la música, los efectos y los ambientes, lo que fue posible gracias a la “moviola”, que era la máquina de montaje que se usaba en la época, la cual también tuvo que adaptarse y evolucionar para posibilitar al editor ver y escuchar de manera sincrónica.

Para el año 1932 el sonido se había consolidado como parte esencial de una película. Los diálogos poco a poco se establecieron casi con obligatoriedad en Hollywood y luego en todas partes del mundo. La industria cinematográfica estadounidense le daba suma importancia a la inteligibilidad de las voces grabadas en los directos, y por separado se trabajaban los foley y efectos para de ese modo poder realizar los doblajes correspondientes en cada idioma, pues como industria se proyectaban hacia la internacionalización.

El sonido documental, se afianzó luego del sonido sincrónico a finales del año treinta, convirtiéndose como el punto de partida para el abordaje de la realización de documentales con un lenguaje más uniforme. Esto permitió convencer al espectador

32 Samuel Larsson Guerra, *Pensar el sonido* (Ciudad de México: Universidad nacional autónoma de México, 2010), 180

mediante la sincronización de los sonidos, que resultó lo más natural posible involucrando la cotidianidad del ambiente.

Para la década de 1950, el gran avance fue la invención de la grabadora portátil, por parte del ingeniero de origen Polaco Estefan Kudelski. La grabadora conocida como Nagra tuvo varias versiones y logro tener éxito dentro de la industria del cine en ficción y documental, ya que permitía registrar el sonido sincrónico. Se utilizó a nivel mundial durante más de cuatro décadas por su fiabilidad en el sistema de sincronía en la producción del sonido.

Con la introducción del video, el documental atravesó un proceso muy importante. Abarató los costos de producción y tiempos, ya que no era necesario el proceso de sincronización porque se podía registrar en la cinta de video el sonido. Sin embargo, tenía sus complicaciones, ya que el sonidista estaba pegado a la cámara como un cordón umbilical por el cable.

Actualmente podemos mencionar que el sonido directo en el documental, en el cual se basa mi investigación, se realiza a través de dos sistemas: El simple, que consiste en registrar en cámara el sonido directo y el sistema doble que consiste en grabar por separado el sonido en grabadoras multipistas, que se sincroniza a través del código de tiempo. Lógicamente algunas de estas características se usan en mayor o en menor medida; ya que es decisión de cada profesional y de la producción la manera en que se registra el sonido de una película. Pero sería disparatado no darse cuenta de que los fundamentos del registro, diseño sonoro y mezcla están cimentados en los estándares impuestos por la industria de Hollywood. Entonces es pertinente preguntarnos: ¿El cine hegemónico continúa ejerciendo presión sobre cómo se debe o no realizar el tratamiento de sonido de un filme? Creo que la respuesta la tiene cada sonidista. Desde mi punto de vista creo que ciertamente muchas partes de lo que se le llama “banda sonora convencional” fueron establecidos. Aunque pienso que, muchos años después, ha habido mucha apertura a la experimentación, y esa misma apertura hoy nos permite decidir qué parte de esos parámetros realmente funcionan de acuerdo con la historia y por supuesto de acuerdo al contexto en el que estamos trabajando, ya que esto es más potente que cualquier estándar impuesto por una industria alejada de nuestra realidad.

2.2 El valor expresivo del sonido en el documental.

Desde que el sonido en el cine comenzó a ser visto como parte importante de una película, inició el afán por el uso inteligente de la banda de sonido, muchos cineastas pronto notaron el poder que tenía el sonido para propulsar emociones en los espectadores, así que comenzaron a pensar maneras ingeniosas de usar el lenguaje sonoro para fomentar la expresividad en los filmes. Una muestra de ello se puede apreciar en la película *Ciudadano Kane* (1942) de Orson Welles, pues esta película consolidó el sonido como parte fundamental del lenguaje cinematográfico, ya que expandió a nuevos horizontes la banda sonora. Welles tomó elementos sonoros que ya habían sido utilizados en películas previas, pero los explotó dando apertura a un nuevo estilo de sonorizar un filme. ¿Pero qué le dio tanta fuerza a *Ciudadano Kane* para catapultarla a ser reconocida como la evolución más grande que ha logrado el cine? El sonido para crear atmósferas y potenciar las emociones del espectador, ensalzando cada escena con el valor que aportaba el sonido, además de emplear “revers” para contextualizar los espacios y realizar encabalgamientos sonoros para dar mayor fluidez a la hora de conectar una escena con otra.

Michel Chion denomina como “el valor añadido” que no es más que “el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece a una imagen dada”³³. Además de estar compuesta (la banda sonora) por elementos que aún hoy en día siguen estando vigentes en el sonido de una película como lo son: el fuera de campo y el uso de efectos.

Ciudadano Kane fue la primera película, que usa las técnicas radiofónicas. Detrás de cada escena hay una reverberación que le da su color: la lluvia en las ventanas del cabaret El Rancho cuando el investigador visita a la cantante arruinada que solo puede trabajar en Atlantic City; el eco del mármol en la biblioteca Thatcher; las voces que se solapan cuando hay varios personajes. Muchos cineastas saben lo suficiente para seguir el

33 Chion, *La audiovisión*, ...13

consejo de Auguste Renoir de llenar los ojos con imágenes a toda costa, pero solo Orson Welles entendió que la banda sonora tenía que llenar los oídos de la misma forma.³⁴

En Francia la realidad no era diferente, ya que para ese tiempo se estaban haciendo películas que marcarían la historia del cine y uno de los encargados de hacerlo posible fue Robert Bresson quien explotó al máximo el uso expresivo del sonido. Sobre todo porque para él, sonido e imagen no deberían servirse uno del otro, ya que cada uno tiene cualidades que deben ser reveladas libremente a fin de evitar redundancias innecesarias, redundancias que no hacían más que ejercer opresión en el sonido. Una de las películas más prominentes del director fue *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956), cuyo trabajo sonoro es una muestra de lo potente que puede ser el valor que otorga el sonido a una imagen, sin caer en la redundancia de lo puramente visual, y permitiéndole al espectador ser parte activa de la trama, pues debe llenar con su imaginación lo que no le es mostrado. Eso pone de manifiesto el cuidadoso trabajo sonoro, poniendo especial diligencia en el fuera de campo.

Contra la rigidez en cuanto a lo formal y lo estético del cine hollywoodiense, Bresson defiende un cine en el que predomine la economía absoluta en la demostración dentro de la puesta en escena y el estilo narrativo. Para lograr esto debe evitarse que el sonido acompañe a la imagen si ambos muestran lo mismo, “por el contrario, y esta idea la lleva Bresson hasta las últimas consecuencias, la banda sonora ha de ser capaz de generar en la mente del espectador los espacios a los que la imagen no llega.”³⁵

En la década de los años setenta, los avances tecnológicos permitieron a los apasionados del sonido dar rienda suelta a toda una forma de potenciar lo que querían expresar a través de él, dándole al mismo un sólido protagonismo en el cine. Esta época marcó un giro determinante en el valor que se le daba al sonido de un filme. Tanto fue su auge que teóricos denominaron este periodo del cine como “la segunda revolución del sonido”, gracias a la llegada del sistema “Dolby estéreo multicanal”, lo cual permitía que la mezcla de sonido tuviera la sensación envolvente, los posicionamientos particulares del

34 François Truffaut, *Las películas de mi vida* (Toledo: Torres de papel ediciones, 2017), 86-87

35 Jorge Ruiz Cantero, Qué es el cine, según Bresson. <http://soundsthetics.blogspot.com/2011/10/el-sonido-como-metonymia-de-la-realidad.html> (último acceso: 03 de febrero de 2020)

sonido hacen que el oyente tenga una perspectiva del campo sonoro más amplia. La distribución de los parlantes en puntos específicos de la sala; tres parlantes atrás de la pantalla, a la izquierda, en el centro, a la derecha y el sub abajo, caracterizado por el sonido cinematográfico actual.

La primera película en utilizar el sistema Dolby Digital 5.1 fue *Apocalypse now* (1979) de Francis Ford Coppola. Lo que permitió incorporar los sonidos envolvente en sus escenas, esto marcó un hito en la historia del cine sonoro, no solo por la novedad del ingenioso sistema, sino lo que un ambicioso y apasionado del sonido como Walter Murch logró hacer con la ayuda del mismo, pues incrementó al máximo el valor de cada imagen, ya que la propuesta de sonido permitió darle un sentido más allá de lo que ofrecía la parte visual, otorgándole al público escuchar del modo que escucharía el personaje principal de la trama, llegando a influir de manera categórica en las sensaciones del espectador . Para Michel Chion esto se da gracias al “valor añadido” del sonido.

3. El papel evocador del sonido

La evocación del sonido permite al espectador ser partícipe de un mundo imaginario o real, lo que hace que perciba de forma más real la realidad representada, para crear recuerdos y emociones. Con el diseño de sonido exploraré el realce de los sonidos que se encuentran en la derecha o en la izquierda, que se perciba si un sonido es pequeño o grande, o si se encuentra cerca o lejos, si se percibe un sonido fuerte o débil y muchas otras posibilidades. De esta manera, el papel evocador del sonido se vuelve relevante en la medida que permite resaltar u oscurecer determinadas acciones generando emociones.

Una parte importante es el uso de la música, porque esta puede darle emoción a la imagen. La música puede ser utilizada como un recurso evocativo en la historia y complementar al relato audiovisual, permitiendo que cobren vida y realismo las imágenes.

Es así que teniendo la música adecuada para que las escenas tomen más emoción, logrando que el espectador pueda tener una perspectiva más amplia de la imagen, con los sonidos evocativos de la música, trabajando con los tonos agudos o graves, permite que el espectador sea participe de los mismos sentimientos y emociones de los personajes, creando en ellos tristezas, desesperación, miedo, felicidad y deseos.

Aquí la palabra que utiliza Chion para referirse a la relación de la música con sus connotaciones es el de “evocar”, esto claramente remite a una construcción histórica de esa asociación entre esa música y los recuerdos, las evocaciones y connotaciones que trae.³⁶

La utilización de música permite la familiarización y facilita la evocación de las emociones de manera inmediata.

También se puede trabajar el sonido evocador fuera de campo. Es el sonido acusmático en correlación con lo que se muestra en el plano, cuya fuente es invisible en un momento determinado. En cambio si la fuente aparece en la imagen y permanece en la realidad que esta evoca, se determina como sonido in.

El documental con “*Lumière du Nord*” (“Luz del norte”) de Sergei Loznitsa, intenta captar la realidad por medio de la mínima manipulación visual. No existe sonido off. Muestra únicamente el plano que se desea transmitir.

Por otra parte, también podemos apreciar sonido evocador en cuya fuente está en un lugar alejado, no solo ausente de la imagen, sino también no diegética, situado en un tiempo y lugar determinado, se determina como sonido off.

El sonido evocador permite construir una atmósfera a partir del sonido directo, con efectos de sonido y foley. Aportando al sonido sensaciones evocadoras, logrando involucrar al espectador en el film a través de los sentimientos y emociones.

36 Rosa Judith Chalkho, Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales, diciembre 2014 file:///D:/usuarios/alumno/descargas/Dialnet-DisenoSonoYProduccionDeSentido-5232251.pdf (último acceso: 05 de agosto de 2021)

3.1 Paisaje sonoro

El paisaje sonoro se refiere a todos aquellos sonidos que forma parte del entorno. R. Murray Schafer asegura que tanto los sonidos como las imágenes no pueden conocerse de la misma manera a las diferentes formas de percibirlos. Mientras que la visión compara los objetos al juntarlos, haciendo que su naturaleza sea reflexiva y analítica; lo sonoro es percibido como el resultado mismo de una acción, siendo de naturaleza activa y generativa.³⁷

Una de las hipótesis más sencillas para Murray es que el paisaje sonoro transmite la vida rural o urbana, sin perder la esencia de ritmo diario. Debe encontrar la sincronización entre, los sonidos de la naturaleza, el transitar de las personas, el ruido, la información acústica que nos da el medio en que estamos. Nos da el sonido que queremos escuchar. La conformación sonora forma entonces un nuevo paisaje sonoro, incluso antes de que se pueda apreciar en la realidad, los sonidos traen mensajes, conexiones con la vida diaria y sentimientos.

3.2 Los ambientes

Los ambientes son en el ámbito cinematográfico muy importantes, ya que permiten recrear un lugar en espacio y tiempo, dándole más sentido expresivo.

Con el registro sonoro de ambientes naturales, como son los sonidos del mar, montaña, bosque, ciudad, lago, ríos entre otros, podríamos tener suficiente material para recrear todas las escenas grabadas. Para la creación de la atmósfera principal como fondo y darle al espectador la percepción lo más realista posible, se incorpora a su vez sonidos

37 Cabrelles Sagre. . «El paisaje sonoro: (...)»

secundarios de ambientes y sonidos puntuales como lo serían las aves, el sonido de autos, etc.

El objetivo fundamental es lograr balancear todos los elementos sonoros del ambiente registrado, proporcionando un ambiente más amplio al espectador. Cuidando, eso sí, de que no se conviertan en ruido y se puedan distinguir individualmente cada uno de los grupos sonoros.

4. Propuesta artística

4.1 Descripción del cortometraje.

El documental *Mi carpa roja* retrata la vida de una familia circense tradicional del Ecuador, donde se pone en evidencia el trabajo que precede a cada función de circo Tivoli. En ese circo se llevan a cabo las prácticas y saberes adquiridos de sus antepasados, que solo pueden materializarse gracias al arduo trabajo de todas las personas que componen dicha familia. Por esa razón la directora vio pertinente exponer la intensa labor que conlleva montar y desmontar una carpa de circo, así como también mostrar el rol que ocupa cada miembro. Tanto los niños como los adultos poseen ciertas responsabilidades que luego se verán reflejadas en las presentaciones. Un hecho muy importante para destacar es la forma en que se transforman las obligaciones ligadas a la práctica y adiestramiento de las disciplinas circenses en actividades lúdicas para los niños.

Mi carpa roja se articuló desde su concepción como un documental observacional, por lo cual se evitó la realización de entrevistas durante el rodaje, buscando siempre filmar diálogos espontáneos entre los niños y adultos. Al ser una familia cirquera, el padre permanentemente actúa como mediador, suscitando conversaciones entre sus hijos Solange y Snaider, ambos, personajes principales de la obra.

Solange es una niña desinhibida, por esa razón constantemente interactúa con la cámara, y de todos los personajes, es a la que más escuchamos. Además es quien aporta

más información al espectador. En uno de sus diálogos descubrimos que desea ser maestra o azafata, confesando también que le gusta cantar y realizar acrobacias.

Snaider por el contrario es un personaje introvertido a quien pocas veces se le puede ver interactuando con la cámara, evita hablar, impidiendo conocer más sobre él.

Jonathan, el papá de Solange y Snaider, es quien promueve la interacción de los niños con la cámara. Sobre la pantalla se refleja la relación que tiene con sus hijos, en la cual se denota el amor y confianza que se tienen mutuamente. Otro aspecto que conocemos es su rol como líder del circo, pues es quien dirige los entrenamientos.

El uso del fuera de campo en el cortometraje *Mi carpa roja*, será un elemento esencial, ya que este permitirá expresar lo que no muestran las imágenes; y ponga en evidencia todo el trabajo que hay detrás de un espectáculo de circo.

En la propuesta creo pertinente el uso de voces en fuera de campo, la idea es que mientras arman la carpa, escuchemos en segundo plano a los niños, ya que ellos también cumplen un rol importante dentro del circo. Esto tiene como propósito denotar que, aunque los niños no se vean, siempre están presentes. Por otro lado, cuando se proyecten imágenes de los niños escucharemos los sonidos y las voces que emiten quienes montan la carpa, así mismo en segundo plano. Para concebir dicha idea tomé como referencia la escena que concierne a la película *Un condenado a muerte se ha escapado*. puesto que Bresson constantemente utiliza sonidos en fuera de campo, como son los sonidos externos que no se muestran en la imagen, pero está sucediendo, mientras las imágenes nos muestran al personaje principal en primer plano.

Durante la escena en que están los niños en una habitación mientras Jonathan les muestra una foto de un circo, se propone seguir con el fuera de campo activo que incluyen voces. La idea es crear un contraste entre sonido e imagen, puesto que en teoría una habitación debería ser un lugar silencioso, ya que es un lugar íntimo y de descanso. En el caso de *Mi carpa roja* no lo será, o no en primera instancia. Pues aunque puede parecer invasivo, lo que se busca dar a entender es que la labor de quienes montan la carpa comienza desde muy temprano. Hay una premura porque el espectáculo debe empezar pronto. Para ello tomé como referencia la película *Blow out* (1981), donde podemos ver a

los personajes en una habitación de un hospital, que se supone debe ser un lugar silente, pero gracias a ciertos acontecimientos suscitados en la trama se da apertura para que muchos sonidos y voces se escuchen en fuera de campo.

Bresson se sirve constantemente del “fuera de campo activo”, debido a que son sonidos fuertes que el espectador quiere ver, pero que generalmente no se muestra cuál es su fuente, sino que la conjunción de todos los sonidos son un elemento generador de suspenso.

Sin embargo, de los aspectos antes nombrados se puede decir que el más aprovechado y el que ha tenido mayor trascendencia es la acusmática, pues ofrece la oportunidad de trabajar desde tres puntos de escucha diferentes, lo que Chion denomina como “el tricírculo” : El *in*, el *off* y el fuera de campo los cuales se han calificado como espacio “concreto” e “imaginario”. Este último estrechamente enlazado con el sonido asincrónico, trabajado por los soviéticos al inicio del cine sonoro, pues lo que se escucha no necesariamente puede tener relación con lo que se refleja en la pantalla.

El *in* concierne a la zona que el espectador puede ver reflejada en pantalla, es decir que se puede ver lo que se escucha, pues se ha venido trabajando desde sus inicios pues se puede audio-visionar, un ejemplo de esto está en la película *Huckle* (2002) donde se observar en el inicio del filme, cuando la serpiente se arrastra por la tierra, se aprecia la expresividad del sonido su textura de la sonoridad de la imagen que se muestra.

El *off* se refiere al espacio que él espectador todavía no ha podido ver en pantalla, que podría ser un personaje aún no presentado. Un ejemplo de ello lo podemos ver con el documental *Noche y Niebla* (1955), donde se nos presenta imágenes de archivo de la guerra son narradas, hablando del holocausto de esos tiempos pasados al presente, se puede ver la voz *off* al observar el campo de guerra y la narración histórica, sin ver realmente lo que sucede en la pantalla.

Y por último tenemos al fuera de campo que concierne al «sonido acusmático cuya fuente es invisible en un momento dado o definitivamente»³⁸ lo cual podría ser el caso de películas donde se escuchan disparos, pero nunca vemos quien los ejecutó. La película *La Ciénaga* (2001) representa el ejemplo Latinoamericano más relevante en el que se aprovecha al máximo el recurso del fuera de campo. Un ejemplo de ello lo podemos audiovisionar en la escena en la que Tali está hablando por teléfono y se escucha una diversidad de sonidos en fuera de campo, desde un perro hasta los gritos de sus hijas a quienes eventualmente vemos en pantalla.

4.2 Concepción de la propuesta artística.

La propuesta sonora para el documental *Mi carpa roja*, consiste en resaltar sonidos evocadores, y para eso me centré en crear o recrear la espacialidad del ambiente sonoro circense para generar emociones en el espectador. Esta búsqueda permite lograr que el espectador se conecte a los ambientes sonoros de *Mi carpa roja*, tanto de lo que ocurre durante el día como de lo que sucede durante la noche.

Visualizando el material, pude observar que a nivel de planos generales tiene muy poco uso del mismo y en la mayoría de las veces se usan planos medios, lo cual genera las circunstancias propicias para hacer uso del fuera de campo. Es de notar también que paralelamente al arduo y dilatado montaje de la carpa de circo se suscitan otras actividades realizadas por los demás miembros de la comunidad circense. Razón por lo cual resulta necesario utilizar efectos sonoros que narren el montaje de la carpa, mientras cada personaje es presentado. El tratamiento de las escenas se podría abordar por medio de contrastes sonoros debido a que existe escenas donde al presentar a los niños, se puede escuchar paralelamente sonidos que se encuentran en fuera de campo, como es el momento

38 Chion, *La audiovisión*, ... 63

del armado de la carpa y las voces de quienes trabajan en ella y a su vez se escuchan a los niños jugar.



Ahora bien, con el sonido evocador se puede dar profundidad a las escenas, anticipándonos a las imágenes para evitar de que el espectador aprecie los contrastes de forma brusca, es así como me parece conveniente recurrir a los sonidos de la construcción de la carpa con un fuera de campo activo, con la intención de que sean puntuales y un tanto invasivos. Se busca así que el espectador tenga interés por saber cuál es la fuente de donde provienen esos sonidos. Con el transcurso del ensamble de la carpa, dichos sonidos van a ir suavizándose progresivamente hasta desaparecer al final del día, que es el momento de mayor tranquilidad y silencio. Dicho suceso se perpetúa hasta el amanecer, permitiendo al espectador establecer vínculos estrechos con Solange, que es el personaje al que vemos despertar.

Continuando con una atmósfera de tranquilidad que se generó a partir de los momentos íntimos con Solange, se plantea trasladar una atmósfera similar a los momentos de entrenamiento, pues los acróbatas necesitan de mucha concentración en las maniobras que conllevan altos niveles de peligrosidad.



Posteriormente, durante el espectáculo, la propuesta visual está realizada mediante el recurso del plano-contraplan, donde existe un diálogo entre el público y los payasos, de modo que la propuesta de sonido complementará dicha escena a través del mismo recurso (fuera de campo), con lo cual se busca exponer la relación entre los payasos y el público.



Se propone que el uso de música extradiegética sea exclusivo para la escena que considero la más importante del corto, pues en esta se muestra el resultado de todos los ensayos. Por lo cual se propone un encabalgamiento musical entre una escena donde las niñas están realizando un baile detrás de una cortina y el show de acróbatas, trapecistas y contorsionistas. Donde el encabalgamiento tiene como fin dar un pequeño preámbulo de lo que va a suceder, para posteriormente sincronizarse con la complejidad de los actos acrobáticos. Además, la música tiene como objetivo generar en el espectador emociones y sentimientos, permitiendo crear cierta incertidumbre por el show.



En la escena final donde se lleva a cabo un festejo, se escucha música diegética, se propone que luego pase a convertirse en extradiegética, debido a que, aunque la historia *de Mi Carpa Roja* ha concluido, la aliteración de frases de la canción sugiere que la fiesta y la vida de esta comunidad circense continuará por más tiempo.

5. Conclusión

En este proyecto teórico-práctico se analizó y experimentó el sonido como un elemento evocador de emociones, de esa forma realice sonidos puntuales que se puedan apreciar en el fuera de campo. Reforzándolos a través de folyes y música, ya que es un componente importante de la banda sonora y es el mayor generador de emociones en una película.

En mi experimentación practica descubrí que es posible trabajar el sonido de forma aislada y sin imagen. Esto permite sentir más las sensaciones que crean las distintas texturas de los sonidos, como, por ejemplo, el sonido evocador que remonte a recuerdos en los exteriores de un circo, el ambiente único que hay en estos lugares. A esto, puedo añadir que, generar emociones es algo íntimo en el cine, es así, como en esta exploración encontraré sonidos que empaticen con los personajes y que el espectador lo perciba. Realizar el diseño sonoro de una película documental observacional parecería fácil porque

en su mayoría son sonidos sincrónicos, pero, recrear esas atmosferas ambientales lleva mucho trabajo de detalles, trabajo creativo y estético.

Es incuestionable que la percepción de un filme no solo es visual, sino que la participación del sonido hace que la relación imagen-sonido tome un valor añadido en donde el espectador tome una posición activa y pueda participar de la misma. A pesar de que en nuestro contexto estamos tan acostumbrados a la experiencia del sonido en cine que eventualmente este puede pasar desapercibido, dependiendo del trabajo realizado en la banda sonora. Esto se debe a que nuestro oído está muy familiarizado con los estímulos auditivos que constantemente tenemos, tanto fuera como dentro de una sala de cine, sobre todo si hablamos de las bandas sonoras realizadas en el cine comercial, donde el mismo posee un carácter totalmente efectista en el cual el espectador constantemente se ve atestado de sonidos.

Por lo tanto, la presente investigación evidencia como los avances tecnológicos permitieron que hoy en día se pueda llevar a cabo el proyecto de incorporar en *Mi carpa roja* los Foley y crear un diseño sonoro donde el espectador sienta una atmosfera que lo traslade a recuerdos de la niñez, ya que, el cine es un medio que nos ha permitido transmitir emociones gracias a las imágenes y al sonido que se unen entre sí, y hablando de los sonidos, es necesario decir, que para trabajar esas emociones o sensaciones se explora con diferentes técnicas para que nuestra audiencia reaccione a los estímulos que le estamos provocando. En mi caso he utilizado recursos, como el foles y el fuera de campo, para dotar a los personajes de la carpa circense y que estos interactuar con varios elementos u objetos, pero, aun así, me quedo preguntando ¿Cuántas nuevas herramientas y recursos se podría utilizar para llegar a expresar sensaciones y emociones en diferentes personajes?

A lo largo de esta investigación teórica y la construcción del diseño sonoro entendí que la propuesta sonora de este documental debía tocar los sentimientos y emociones del espectador con el uso evocativo del sonido, a través de la creación de atmosferas envolventes, que se puede percibir en el encuentro de imagen, sonido y emociones.

Mi análisis final en este trabajo me da a entender, que una propuesta sonora inicial no siempre se mantendrá fija, que en el transcurso de la mesa de trabajo y conversaciones

se encuentran más ideas y que pueden cambiar el rumbo de una idea principal, concebida si esta no funciona o va cambiando en el desarrollo del diseño sonoro y aun va teniendo sus modificaciones en la mezcla final. Porque es en ese momento, de todo el proceso, donde se esculpe el sonido y se van balanceando los mismos, es decir, dándole profundidad, tonalidad y espacialidad.

En conclusión, a través de mi propuesta de diseño sonoro, el espectador puede percibir emociones y recuerdos provocados por sonidos evocadores, sintiéndose así inmerso en una atmósfera familiar circense.

6. Bibliografía

- Arranz, Víctor, El sonido como garante de sobriedad narrativa en el relato cinematográfico contemporáneo Esteban Universidad CEU San Pablo, Madrid Revista Comunicación, N°10, Vol.1, año 2012, PP.1250-1261 ISSN 1989-600X http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/097.El_sonido_como_garante_de_sobriedad_narrativa_en_el_relato_cinematografico_contemporaneo.pdf
- Asincronía sonora, Bandas sonoras rebeldes. Disponible en: <http://www.blow-up.es/portfolio-item/asincronia-sonora/#:~:text=El%20fen%C3%B3meno%20que%20describe%20esta,1>. (Último acceso: 26 de enero de 2020)
- Bazin, André. ¿Qué es el cine?, Madrid: Ediciones Rialp, 1990.
- Bresson, Robert, Notas sobre el cinematógrafo, Madrid: Ardora Ediciones, 1997.
- Buhler, James, Theories of the soundtrack, New York: Oxford University Press, 2019.
- Cabrelles Sagredo, María Soledad. «El paisaje sonoro: “una experiencia basada en la percepción del entorno acústico cotidiano”» Revista de Folklore, tomo 26a. Núm. 302, (2006), 49 – 56. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-paisaje-sonoro-una-experiencia-basada-en-la-percepcion-del-entorno-acustico-cotidiano/html/> (Último acceso: 26 de junio del 2021)
- Cárdenas-Soler, Ruth Nayibe y Martínez-Chaparro, Dennys. EL Paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica. Rev.investig.desarro.innov, vol. 5 no. 2 (2015), 129-140. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6763096.pdf>
- Chion, Michel. La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993. https://monoskop.org/images/0/09/Chion_Michel_La_audiovision_Introduccion_a_un_analisis_conjunto_de_la_imagen_y_el_sonido.pdf

Diccionario etimológico. Etimología de la palabra circo
<http://etimologias.dechile.net/?circo#:~:text=La%20palabra%20%22circo%22%20viene%20del,muro%20o%20espina%2C%20que%20separaba> (último acceso: 18 de diciembre de 2020)

Eisenstein, Serguéi, Pudovkin, Vsévolod, Aleksándrov. Grigori. Manifiesto del cine sonoro 1928, <https://umh3593.edu.umh.es/enlaces/bibliografia/manifiestos-del-cine/manifiesto-del-sonido-1928/> (Último acceso: 26 de enero de 2020)

Henley Paul. Ver, escuchar, sentir: el sonido y el despotismo del ojo en la antropología “visual” (2019). <http://revista.cinedocumental.com.ar/ver-escuchar-sentir-el-sonido-y-el-despotismo-del-ojo-en-la-antropologia-visual1/>

El cine sonoro (2013) [en línea]. Disponible en: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/cinesonoro.htm> (último acceso: 15 de diciembre del 2020)

La Bobina Sonora, «Especiales -el sonido en el documental: realidad o ficción- vol 1. Verónica Font (sonidista y diseñadora de sonido) y José Tome (diseñador de sonido)», 2015. <https://labobinasonora.net/2015/02/22/especiales-el-sonido-en-el-documental-realidad-o-ficcion-vol1-veronica-font-sonidista-y-disenadora-de-sonido-y-jose-tome-disenador-de-sonido/>

La Bobina Sonora, «Especiales -el sonido en el documental: realidad o ficción- vol2. Eva Valiño (sonidista y diseñadora de sonido) y Miguel Calvo (sonidista y diseñador de sonido)», 2015. <https://labobinasonora.net/2015/03/22/especiales-el-sonido-en-el-documental-realidad-o-ficcion-vol2-eva-valino-sonidista-y-disenadora-de-sonido-y-miguel-calvo-sonidista-y-disenador-de-sonido/>

Larson, Samuel. *Pensar el sonido* México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Laurent Jullier. *El sonido en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000

Le Breton, David, El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

Lotha, Gloria. *Cinéma vérité*, (2011). <https://www.britannica.com/art/cinema-verite>

Rocha, Letizia. Pensar y sentir, dos modos no antagónicos de la razón en Descartes, Revista de Filosofía Vol. 32 Núm. 2 2007: 8

Sáez, Cristina. *Las percepciones sensoriales*, <https://www.lavanguardia.com/estilos-de-vida/20120629/54316673688/las-percepciones-sensoriales.html> (último acceso: 30 de enero de 2021)

Teoría del conocimiento de Aristóteles. (sin fecha) Disponible en: <http://cibernous.com/autores/aristoteles/teoria/antropologia/conoc.html> (último acceso: 30 de enero de 2021)

Truffaut, François, Las películas de mi vida, Toledo: Torres de papel ediciones, 2017.

6.1 Filmografía

Alan Crosland. *The jazz Singer*, 1927.

Michael Curtiz *The Tenderloin*, 1928.

Alan Crosland y Gordon Hollingshead. *Glorious Betsy*, 1928.

Lloyd Bacon *The lion and the mouse*, 1928.

Bryan Foy *Lights of New York*, 1928.

Charles Chaplin. *The circus*, 1928.

Pablo García Sanz. *Circo*, 2011.

Alan Crosland. *on with the show* 1929.

Francis Ford Coppola. *Apocalise Now*. 1979.

Robert Bresson. *Un condenado a Muerte se ha fugado*. 1956.

Robert Bresson. *El carterista*. 1959.

Giuseppe Tornatore. *Cinema Paradiso*. 1988.

Victor Fleming. *Lo que el viento se llevó*. 1939

Orson Welles. *Ciudadano Kane*. 1941

Brian De Palma *Blow out*. 1981

Lucrecia Martel. *La ciénaga*. 2001

Lucrecia Martel. *La niña Santa*. 2004

7. Anexos



Ficha Técnica

Título: *Mi Carpa roja*

Año: 2021

Género: Cortometraje documental

Duración: 24 minutos

País: Ecuador

Dirección y Producción: Nantu Mantilla

Dirección de fotografía

Sonido directo: Génesis Cercado

Sonido directo en investigación de campo: Katherine Noguera

Diseño Sonoro y mezcla: Noemí Maritza Cedeño

Tutor de sonido: Arsenio Cadena

Montaje: Nantu Mantilla, Fabio Lascano y Marcela Roura

Colorización: Fabio Lascano

Sinopsis

Solange (11) y Sneider (8) son los últimos herederos de una dinastía circense milenaria del Ecuador. Ellos, aunque no están seguros de que van a hacer cuando sean grandes, escuchan día a día las hazañas de su papá sobre otros circos, juegan con los instrumentos circenses, se aventuran a salir al escenario para presentar a los trapevistas, o simplemente les gusta contemplar esta pequeña carpa que es su hogar, en donde incluso las cosas más sencillas parecen adquirir magia.