



# **UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

## **Escuela de Cine**

Proyecto teórico de investigación sobre cine y cultura

**El sonido fuera de campo y de cuadro como discurso alternativo  
en la narrativa cinematográfica**

Previo la obtención del Título de:

**Licenciada en Cine**

Autora:

Dayanna Michell Tatayo Caizatoa

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2020

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

Yo, Dayanna Michell Tatayo Caizatoa, 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.

---

Dayanna Tatayo

\*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

Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Raymi Morales

Miembro del tribunal de defensa

Fernando Mieves

Miembro del tribunal de defensa

## **Agradecimientos**

Mi más sincero agradecimiento a todos los profesores de la Universidad de las Artes, quienes me han dotado de su conocimiento y amistad. En especial, a mi tutor Arsenio Cadena, quien me ha guiado en todo este proceso de sonido. Y a Abel Arcos, quien estuvo siempre al pendiente de la elaboración de este proyecto.

## **Dedicatoria**

El presente proyecto lo dedico a toda mi familia, en especial a Irene, Rosa y Gonzalo, por apoyarme desde el inicio con este sueño y por brindarme su amor incondicional. Y a Mauricio, mi compañero de vida, quien siempre estuvo a mi lado y me enseñó a crecer como persona.

## Resumen

Desde que el sonido surgió como un componente indispensable en el cine, los diferentes realizadores han optado por asociarlo, en la mayoría de ocasiones, con la imagen. Entonces, a lo largo de los años de la existencia del cine, hemos visto esta unión casi inseparable de imagen y sonido. Pero, diferentes son los motivos que han llevado a algunos realizadores a romper las reglas del cine e incursionar y experimentar con el lenguaje cinematográfico; los cuales han hecho del cine un lugar de reflexión. A partir de esto, y en oposición al cine de Hollywood, aparecen las nuevas olas y movimientos, que son una forma de repensar el cine. Uno de los ejemplos, en Latinoamérica, es la nueva ola de cine argentino de 1990, que propone para sus películas: más realismo: el uso de primeros planos; o un mensaje político, social o cultural indirecto; entre muchos otros recursos que se alejan del cine comercial.

Entre esos recursos están el sonido fuera de campo y de cuadro, los cuales abren nuestros sentidos y nos hacen estar aún más atentos a lo que un film nos puede ofrecer. Si bien, un sonido y una imagen pensadas adecuadamente, cada una por separada, y que al juntarlas crean esa conjunción informativa y expresiva; el sonido fuera de campo y de cuadro nos invita a dejar de pensar que imagen siempre va ligada a sonido, que cada elemento cinematográfico, independientemente, también aporta a la narrativa de una película. El sonido fuera de campo y de cuadro es un medio por el que se transmite distintas emociones y sensaciones de las que transmiten por un sonido sincrónico; le obligan al espectador a pensar y rellenar mentalmente lo que le falta y lo vuelven más activo -ya que cuando sonido e imagen van de la mano es un espectador pasivo-.

Situar a Lucrecia Martel como una de las realizadoras latinoamericanas que más atención le brinda al sonido de sus películas es más que merecido, porque plantea el uso de diálogos naturales, una propuesta de sonido desde el guion, y el fuera de campo y de cuadro como métodos narrativos. No es necesario que sus filmes muestren las cosas detalladamente, sino que lo deja a la imaginación del espectador. En este caso, el sonido fuera de campo y de cuadro crean una atmósfera, una espacialización más exhaustiva, un contrapunto con lo que se ve y una nueva forma de meternos en su universo fílmico.

Asimismo ocurre en la industria cinematográfica de Ecuador. Si bien, cada elemento es indispensable en una realización; cuando se habla de sonido no se puede dejar de pensar en su imagen. Varias son las circunstancias que obligan a que en sus películas se le preste más atención a la imagen que al sonido. Pero pocos son los filmes que proponen nuevas formas de disyunción sonido-imagen o hacen reflexionar al espectador por medio del sonido, como *El silencio en la tierra de los sueños* de Tito Molina. El concepto sonoro en películas de Ecuador es un tema que poco se trata, por lo que no hay mucho uso del sonido fuera de campo y de cuadro; pero con su crecimiento cinematográfico se irá desarrollando, al igual que el diseño sonoro en general.

Palabras clave: sonido, imagen, sonido fuera de campo, sonido fuera de cuadro, propuesta sonora

## Abstract

Since sound emerged as an indispensable component in cinema, different filmmakers have chosen to associate it most often with the image. So, over the years of the existence of cinema, we have seen this almost inseparable union of image and sound. But, different are the motives that have led some filmmakers to break the rules of cinema, dabble and experiment with film language, that have made cinema a place of reflection. Starting from this, in opposition to Hollywood cinema, new waves and new movements appear, which are, a different way of rethink about cinema. One example, in Latin America, is the new wave of Argentine cinema of 1990, which proposes for their films more realism; using close-ups; an indirect political, social or cultural message, among many other resources that completely depart from commercial cinema.

Among these resources are off field and off frame sound, which open our senses and make us even more attentive to all that a film has to offer us. Although, a sound and an image properly thought out, each separately, and that when put together create that informative and expressive conjunction; off field and off frame sound invite us to stop thinking that, image is always linked to sound, that each cinematographic element, independently, also contributes to the narrative of a movie. Off field and off frame sound are a means by which different emotions and sensations are transmitted, from which they are transmitted by a synchronous sound. They force the viewer to think and mentally fill in what is missing from him, and they make it more active -because when the sound and image go hand in hand it is a passive viewer-.

Placing Lucrecia Martel as one of the Latin American filmmakers who pays the most attention to the sound of her films, is more than deserved, because she proposes the use of natural dialogues, a sound proposition from the script, and the outside of field and picture as a narrative method. Through her films, it is not necessary to show things in detail, but leaves to the viewer's imagination various situations. In this case, off field and off frame sound creates an atmosphere, more thorough spatialization, a counterpoint with what we see, and a new way to get us into the universe of her movies.

It also happens in the Ecuadorian film industry. Although, each element is indispensable in its realization; when we talk about sound, we cannot stop thinking about the picture. Several circumstances require Ecuadorian embodiments not to be designed from sound and to pay more attention to the image than to sound. Few films propose new forms of sound-image disjunction or make the viewer reflect through sound, such as the film *The Silence in the Land of Dreams* of Tito Molina. The sound concept in Ecuadorian films is a little discussed theme, so there is little use of off field and off frame sound; but with its film growth, it will develop as well as sound design in general.

Keywords: sound, image, off field sound, off frame sound, sound proposal.

## Tabla de contenidos

1. Introducción:	
1.1. Objetivo general.....	1
1.2. Objetivos específicos.....	1
1.3. Antecedentes.....	1
1.4. Pertinencia.....	2
1.5. Metodología.....	4
1.6. Nota de intención.....	5
2. Marco teórico:	
2.1. Capítulo I:	
2.1.1. El cine mudo.....	6
2.1.2. El cine sonoro.....	8
2.1.3. El oído y la escucha.....	10
2.1.4. Cómo funciona nuestra escucha.....	13
2.1.5. Las voces: off-in, out-through.....	17
2.1.6. El encuadre.....	18
2.1.7. Cuadro, campo, fuera de cuadro y fuera de campo.....	20
2.1.8. Plano visual y plano sonoro: una realidad o una ficción.....	22
2.1.9. ¿La imagen va de la mano con el sonido?.....	23
2.1.10. El sonido fuera de campo y de cuadro.....	27
2.1.11. El guion.....	29
2.2. Capítulo II:	
2.2.1. Lucrecia Martel.....	31
2.2.2. La ciénaga.....	32

2.2.3. Análisis <i>La ciénaga</i> .....	38
2.2.4. La niña santa.....	41
2.2.5. Análisis <i>La niña santa</i> .....	47
2.2.6. La mujer sin cabeza.....	49
2.2.7. Análisis <i>La mujer sin cabeza</i> .....	55
2.2.8. <i>Zama</i> .....	57
2.2.9. Análisis <i>Zama</i> .....	63
2.3.Capítulo III:	
2.3.1. Tito Molina.....	66
2.3.2. El silencio en la tierra de los sueños.....	66
2.3.3. Análisis <i>El silencio en la tierra de los sueños</i> .....	73
2.3.4. La cinematografía en Ecuador: el sonido para una identidad propia.....	78
3. Conclusiones.....	82
4. Bibliografía.....	87
5. Filmografía.....	89

## Introducción

### Objetivo general

Conocer el fuera de campo y de cuadro sonoro como recursos alternativos para la elaboración de una propuesta sonora en el cine, mediante la investigación de diversos textos y el visionado de películas que trabajen este tema, para comprender los diferentes métodos que disocian sonido-imagen y su aporte narrativo, estético y sensorial.

### Objetivos específicos

I.

Analizar el sonido fuera de campo y de cuadro en las películas *La ciénaga*, *La niña santa*, *La mujer sin cabeza* y *Zama* de Lucrecia Martel como ejemplos paradigmáticos en el sonido, a través de una escucha crítica, para aportar otro punto de vista cinematográfico a la concepción sonora.

II.

Reconocer el uso de recursos cinematográficos no convencionales entre sonido e imagen en Ecuador, por medio del visionado y análisis de la película ecuatoriana *El silencio en la tierra de los sueños* de Tito Molina, para determinar la importancia del sonido como elemento narrativo, sensitivo y reflexivo en este país.

### Antecedentes

El cine ecuatoriano es muy rico en contenido y tiene muchos aspectos para explorar o analizar. No por nada se le considera un cine en desarrollo. Pero realmente son pocos los realizadores ecuatorianos que deciden plasmar sus conocimientos en algún libro o texto que deje constancia de su labor a futuras generaciones. Inclusive son contados los teóricos y conocedores cinematográficos que han aportado teóricamente al progreso de este arte audiovisual.

En este contexto, y debido a la poca atención que se le otorga a un elemento tan indispensable en el cine ecuatoriano como lo es el sonido, hay escasez en textos que ahonden específicamente el sonido en el cine de Ecuador. Salvo libros que tratan sobre la música en películas ecuatorianas, en las bibliotecas es difícil hallar textos elaborados por realizadores, sonidistas o teóricos, que profundicen detalladamente este tema. Mas

bien, de lo poco que se puede encontrar del sonido en el cine ecuatoriano, son textos realizados por estudiantes de universidades en sus tesis de investigación.

Uno de ellos tiene por nombre *Producto audiovisual sobre la evolución del sonido en el cine ecuatoriano* de Carlos Gómez, que yace en el repositorio de la Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador. Esta investigación, abarca desde el surgimiento del sonido, su llegada a Ecuador y su posterior evolución, tanto a nivel musical como sonoro, y el gran impacto que causó la pérdida de varios de los primeros filmes ecuatorianos. Otra de las tesis de investigación es la de Diego Lascano, con el título *Guía de diseño de sonido y post producción adaptada al cine de ficción/dramático ecuatoriano*, misma que se encuentra en el repositorio digital de la Universidad de las Américas. Esta investigación aborda el diseño sonoro y su proceso en las películas de ficción del Ecuador.

Estas tesis de investigación son de las pocas que se pueden encontrar referentes al sonido en el cine de Ecuador. La primera, adentrándonos en los hechos históricos del surgimiento del sonido cinematográfico en este país; y la segunda, mostrándonos el proceso para sonorizar una película desde la pre hasta la postproducción, con la ejemplificación de un producto artístico propio. Entonces, estas investigaciones se pueden identificar como precursoras históricas nacionales, al casi no haber más textos sobre el sonido en el cine de Ecuador y, pueden servir de guía para futuros textos que traten estos temas más a fondo.

Pero lo que nos compete aquí concretamente es el uso del sonido fuera de campo y de cuadro dentro de una propuesta sonora, o del diseño sonoro creativo en filmes del cine de Ecuador. Y de este tema no hay datos o registros que se puedan utilizar como bases para mi investigación. Si bien, las tesis antes mencionadas sirven de manera introductoria; esta investigación, al igual que las anteriores, será pionera en el tema del sonido fuera de campo y de cuadro, pero sentaré mis bases en películas de Lucrecia Martel, para posteriormente compararlas y analizar el sonido en películas de Ecuador y construir información que aportará al desarrollo del sonido en el cine de este país.

## **Pertinencia**

El sonido es uno de los recursos más creativos del cine y como tal, en Ecuador no se le da esa importancia que se merece porque ha sido relegado por la imagen. El sonido necesita plantearse un acercamiento más estético, narrativo, expresivo y sensorial; que técnico.

En Ecuador, el cine todavía está en desarrollo, por lo que al momento de un rodaje no existen funciones únicas o definidas y, en ocasiones, una misma persona ejerce diversos roles. Esto se debe a varios motivos, pero principalmente por costes de

producción ya que, en el caso del departamento de sonido, la falta de capital genera que un mismo sonidista haga muchas veces el sonido directo y la postproducción.

Pero, desde la creación de un guion, no se está dando prioridad al sonido, en el aspecto que éste pueda apoyar a la narrativa tanto como la imagen. Por este motivo, el sonido no viene a ser un elemento con tratamiento único, sino que termina de alguna manera apoyando a la imagen; es decir, el sonido termina sincronizado con la imagen. Por lo tanto, no se piensa en el aporte del sonido. Siempre que se piensa en sonido, se piensa junto con la imagen; pero todo lo contrario sucede con la imagen que sí se puede pensar sola. Entonces, hay un diseño sonoro en Ecuador, pero no está tan desarrollado. No hay un diseño sonoro con ímpetu propio por varias razones. La primera, es porque el director no piensa desde el sonido su filme; la segunda, como consecuencia, está el que los realizadores mismos no le dan importancia al sonido desde la pre, la post y la producción, teniendo en cuenta que un sonidista podría estar presente desde el guion para aportar con sus ideas; y en tercer lugar, como ya se dijo, el presupuesto, que oprime mucho al cine ecuatoriano y latinoamericano y, en varias ocasiones, las producciones están a contra reloj con los inversores o las salas de edición o mezcla. No es por el factor de formación, ya que en Ecuador hay una educación en cuanto a cine muy buena y con varios sonidistas excelentes en su trabajo.

Ante la falta de apoyo e importancia en este ámbito, no era de esperarse que no existan registros por parte de nuestros sonidistas o personas especializadas en el tema que hayan plasmado sus conocimientos en textos y que por su puesto sea ecuatoriano. Me he dado la tarea de investigar libros y textos sobre el sonido en el cine ecuatoriano y no existen tantos datos de ello. Y, de los pocos textos que se encuentran, la gran mayoría son, al igual que esta, investigaciones universitarias.

La memoria juega un papel muy importante en este punto porque sirve como un método de archivo para conocer el trabajo de esos artistas audiovisuales que han colaborado de una u otra forma en la realización de un film ecuatoriano. Preservar este hito es circunstancial en la historia del arte ecuatoriano y más, si es de un tema poco tratado como lo es el sonido en el cine. Entonces, es necesario un registro de los sonidistas que hicieron y realizan actualmente un diseño sonoro, tal que evoque diversas propuestas que dialoguen con el espectador, como lo son el sonido fuera de campo y de cuadro, la voz en off, contrapunto sonoro, asincronía, sonido hiperreal o atmósferas sonoras, entre otros. De este último tema, si bien tenemos registros en América Latina, no lo tenemos en este país. Y de los pocos sonidistas que recurren a este método, no hay un medio que registre sus obras y las profundice.

Es por esto que mi tesis aportará tanto a esta universidad como al registro mismo sobre el sonido en el cine de Ecuador. Esta investigación servirá de una u otra manera al desarrollo del cine ecuatoriano.

## Metodología

Las fuentes bibliográficas serán un medio de investigación muy confiable. Los diferentes libros que abordan temas como la relación entre sonido e imagen, el encuadre cinematográfico, el sonido en el cine o los movimientos del cine argentino, son algunos de los textos que se encuentran disponibles en la biblioteca de la Universidad de las Artes. Además de las tesis de investigación de los estudiantes de cine y de comunicación ecuatorianos que se mencionaron anteriormente. Libros y artículos digitales sobre el sonido en el cine, de autores que se han destacado en el ámbito cinematográfico; sin embargo, también incluye a autores poco reconocidos, pero que se los compensa por su buen contenido.

Otro método de recopilación de información son los visionados de películas. Es una buena forma de obtener información sobre el sonido fuera de campo y de cuadro, con ejemplos de films que utilicen este método. El análisis sonoro y las investigaciones posteriores al visionado sirven como base fundamental para el surgimiento de nuevas ideas sobre este tema. Las películas principales, a las que se dedicará un capítulo entero por su gran contenido en cuanto a diseño sonoro, son la trilogía de Lucrecia Martel (*La ciénaga*, *La niña santa*, *La mujer sin cabeza*) y *Zama*. Además, se incluirá un capítulo dedicado a Ecuador, en el que se analizará la película *El silencio en la tierra de los sueños* de Tito Molina, que es una de las obras de este país que tiene muy presente al sonido, al tener un diseño sonoro creativo que hace referencia al sonido fuera de campo y de cuadro; mismas que entre otras, servirán de apoyo a esta investigación.

La última forma de investigación serían las entrevistas. Se hará una entrevista a Tito Molina, quien ha usado como recurso, en su diseño sonoro, el fuera de campo y de cuadro sonoros, considerándolo como una alternativa de disyunción entre sonido e imagen. Si bien, sabemos que no es muy usual encontrar a alguien que trabaje específicamente el sonido fuera de campo o de cuadro dentro de su diseño sonoro en Ecuador, es importante conocer su opinión sobre este tema y del cine en general a partir de su trayectoria. Por lo tanto, una entrevista es la mejor forma de transmisión de conocimientos personales y que evoca una fuerte carga a la memoria

Recurrir a estas fuentes para obtener información es solo una parte de la investigación. Durante el proceso de realización es cuando verdaderamente surge un análisis reflexivo. Por lo tanto, los libros servirán de apoyo en cuanto al marco teórico, es decir, lo que abarcará el primer capítulo. A partir de ellos se podrá hacer el análisis de las películas, ya teniendo las bases sentadas sobre los diferentes temas del sonido.

En este caso, al no haber tanta información sobre sonido en el cine de Ecuador, esta investigación se sustentará en la bibliografía de teóricos que profundicen el sonido en general, y de ahí se relacionará con lo que ocurre en el cine de este país. La experiencia, el análisis, la transmisión de conocimientos, lo que se vive día a día en la industria cinematográfica y lo que se presencia en las propias películas, son claves para hacer de esta, una tesis de investigación precursora del sonido en el cine de Ecuador.

## Nota de intención

Cuando pienso en el sonido, sin lugar a dudas pienso en aquello tan vital para el ser humano y que, al ser una herramienta en el cine, me transmite un sinfín de emociones, sensaciones, estados de ánimo, y recuerdos. Es aquello que me transporta a varios lugares sin necesidad de estar presente. O es aquello que me resulta tan familiar o que desconozco completamente.

Desde que vine a Guayaquil a estudiar en la universidad, hubo un momento que cambió mi forma de apreciar el sonido. Y es que, cuando caminaba por primera vez a lo largo del Malecón 2000, me percaté que, de un lado -del lado de la calle- se escuchaba mucha bulla, tráfico, vendedores, etc.; mientras que, del otro lado -del lado del río Guayas- casi no se escuchaba nada, solo el movimiento del agua. Es como si mi escucha potenciara ese sonido estéreo, al escuchar distintas variaciones de sonidos, tanto en mi oído derecho como en el izquierdo. Además, de escuchar sonidos que no veo su procedencia pero que sé de donde provienen.

Esto me da a pensar que Guayaquil, por ser una de las ciudades más grandes de Ecuador, es más difícil sentir y apreciar la poca naturaleza que hay, ya que especialmente el centro es una aglomeración de edificios, personas, vehículos y hay pocos espacios verdes en los que se pueda salir del estrés de la ciudad. No hay un espacio al aire libre donde haya silencio o poco ruido. De la misma forma, el impacto visual que tiene es muy grande, por sus carteles, anuncios, luces, entre otros. Entonces, dependiendo de la hora, del tiempo o clima, y de la situación, Guayaquil se vuelve una ciudad hostil tanto por el sonido como por la imagen.

El sonido está presente en todos lados, desde que despertamos, hasta que nos dormimos. Hasta en nuestros sueños lo escuchamos, porque nos pone alerta si hay un peligro, al ser el único sentido que no descansa. El hecho mismo de hablar, emite sonido, porque tratamos de expresar alguna idea o comunicar algo. Incluso nuestra voz interna, nuestro subconsciente o como queramos llamarlo, puede estar catalogado en este ámbito aunque, para nosotros mismos, si lo miramos desde un punto de vista cinematográfico, sería una voz fuera de cuadro.

Siempre he admirado las películas que en base a las técnicas tradicionales crean nuevos métodos, mismos que entablan un diálogo conmigo y me invitan a reflexionar.

El acto de jugar con los sentidos, como lo es el mirar por los oídos y escuchar por la vista, me causa una profunda admiración que desemboca en la reflexión y provoca en mí esa fascinación por descubrir más métodos en los que se puedan combinar imagen y sonido, y que tal vez pueda aplicarlo en un futuro. El sonido en este contexto es simplemente arte.

# Marco teórico

## Capítulo I

### El cine mudo

Desde que el cine comenzó en 1895 con el film de los Lumière, ha ido evolucionando hasta la actualidad con nuevos métodos narrativos, propuestos por el surgimiento de las nuevas olas, como el cinema verité, la nueva ola francesa, etc.; así como también por nuevas técnicas, como los movimientos de cámara; o las nuevas tecnologías, como la invención de diversos instrumentos y la digitalización. Pero algo que marcó un antes y un después en el cine fue la llegada del sonido.

No fue tan fácil llegar al sonido sincronizado con la imagen, tuvieron que pasar muchas dificultades técnicas y económicas. Empezando por los problemas de sincronización sonido-imagen en postproducción. Con cada invento nuevo que salía, las salas de cine se tenían que adaptar a ese aparato, como el photokinema, el movietone, el vitaphone, etc.; y, cuando salía uno nuevo, adecuaban la sala nuevamente conforme las disposiciones del invento, y eso no era nada barato. Tras largos procesos, grandes inventores, y viendo las necesidades de las salas de cine, se llegó hasta el sonido óptico.

Con el *Cantante de Jazz* (Alan Crosland, 1927), al espectador comenzó a interesarle más el cine, porque cada vez se parecía más a la realidad. Al igual que cuando se proyectaron por primera vez imágenes en movimiento; cuando se escucharon por primera vez voces en sincronía con la imagen, los espectadores quedaron asombrados por lo nuevo, por algo que no conocían. Esas nuevas sensaciones, emociones y pensamientos que les surgirían, formarían parte de una experiencia nueva.

Pero el sonido ya ejercía un papel en las películas del cine “mudo”. Y colocamos esta palabra entre comillas porque el cine nunca fue mudo. Esto se debe a las grandes orquestas en vivo que tocaban en ciertos momentos para dar mayor énfasis a un film, al estilo de un soundtrack en la actualidad. Y, también servían para hacer sonidos puntuales que se pudiesen complementar con la imagen, como sonidos de golpes con algún instrumento, etc. Además, que ocultaban de alguna manera el ruido que emitía el proyector. En las ciudades pequeñas no existía la presencia de grandes orquestas con varios instrumentos, mas bien, se prefería la presencia de un pianista que, la mayoría de las veces improvisaba con su música. Se podría decir cinematográficamente que la banda sonora estaba fuera de cuadro, mas no fuera de campo; ya que algunas se situaban detrás de la pantalla para no interferir con la imagen; pero otras se colocaban debajo de la pantalla, a vista del público, quien podía ver la proyección y al mismo tiempo la orquesta, pero sin distraerse con esta última. Otra razón por la que el cine no era mudo, fue por la presencia de narradores que se ubicaban detrás de la pantalla, con el fin de relatar las historias o parte de ellas, cuyas voces vendrían siendo lo que hoy conocemos

como voces off; o para simular voces que de alguna manera se escuchan sincronizadas con los personajes que vemos, al estilo de los doblajes actuales. Finalmente, otro de los sonidos existentes en el cine mudo eran los efectos que se hacían en vivo, como truenos, lluvia, etc., con el uso de algunos aparatos. Así que llamaremos cine mudo a la época en la que aún no podíamos escuchar los diálogos sincronizados con la imagen, y no al cine que nos hacía escuchar aparte, sonidos o música.

Desde 1927, el sonido sincronizado con las imágenes fue todo un boom. Sin embargo, existían personas que no les agradaba tanto esta idea, porque consideraban que el cine se limitaba solamente al arte de las imágenes, o porque simplemente no le veían futuro al sonido y pensaban que era una moda pasajera que se iba a terminar muy pronto -como ocurría con la llegada del color-. Por ejemplo: Rene Clair, Charles Chaplin, Rudolph Amheim o Eisenstein. De hecho, este último decía que el sonido era un retroceso para el cine, ya que la palabra venía a ser una reiteración de lo visto.

Entre las limitaciones que preocupaban a los realizadores, como lo dice Ramón Alcaraz García, estaban: la voz de los actores, que podía o no agrandar al público; la pérdida de fluidez y ritmo; la modificación de los guiones que tenían que adaptar al sonido en sus escritos; las películas ya no eran universales, ya que se tenía que incluir una banda internacional. Asimismo, el registro del sonido presentó varios inconvenientes durante el rodaje. Uno de ellos era que, al momento de la grabación, la cámara emitía mucho ruido, tal que se mezclaba con el sonido directo. Por esta razón, se crearon una especie de casetas para colocar dentro de ellas a la cámara, y así aislar el sonido. Pero esto significó un retroceso para la imagen, puesto que se perdía la movilidad y por lo tanto los movimientos de cámara. De aquí que surgen los llamados directores de diálogo, que se encargaban que el sonido tenga el menor ruido posible durante la grabación. Pero no sólo las cámaras tuvieron inconvenientes con el sonido, sino también el área de vestuario, que tuvo que elegir ropa que no emita tanto ruido al micrófono; y los sets, los cuales se tenían que escoger de acuerdo al sonido también – como percatarse ahora de la reverberación, del ruido del exterior, etc.-

Pese a que el cine mudo contaba con grandes métodos cinematográficos, como el uso de textos y las interpretaciones exageradas de los actores para comunicar los diálogos del universo del film al espectador, además de todos los tipos de sonidos mencionados anteriormente que, ayudaban a una mejor comprensión de la obra, así como a una transmisión más realista; el sonido sincronizado generaría sensaciones y una narrativa diferentes a su antecesor. Simplemente, el sonido sincronizado llegó para establecerse. De hecho, muchas películas que se comenzaron a rodar como silentes, a medio camino se convirtieron en sonoras. A partir de esto, Hollywood empezó a crear unas normas o estándares para la grabación de sonido y demás áreas, mismas que fueron adoptadas por otras industrias cinematográficas de occidente. En Europa y en Asia tenían sus propias normativas para la elaboración de sus films.

Pronto aparecerían nuevas formas análogas de grabar sonido en el set, equipos de registro sonoro portátiles, nuevos micrófonos, entre otros. Pero lo que más favoreció

tiempo después es la digitalización, el uso de programas de computadora para editar sonido, que facilitaría en gran manera al mundo de lo sonoro.

## **El cine sonoro**

El cine sonoro es la aproximación a una nueva realidad, en que la escucha es partícipe de un sínfin sensitivo y reflexivo. Después de la llegada de aparatos sonoros de reproducción o proyección en las salas de cine como: el Vitaphone a cargo de la Warner Brother`s, el Movietone por la Fox, o el Tri-Ergon de Tobis-Klangfilm, se dio paso al sonido óptico. Samuel Larson Guerra explica que <<la tecnología de sonido tipo óptico –es decir, el sonido era registrado en un negativo, y después revelado, copiado e impreso nuevamente como positivo>>. <sup>1</sup> El sonido óptico abriría las puertas a la accesibilidad; tanto para el espectador, quien ahora presenciaría un sincronismo más exacto que sus antecesores; como para el dueño de la sala de cine, quien se beneficiaría al no tener que modificar su sala constantemente, ni estar sincronizando manualmente los materiales entregados por parte de los realizadores.

A partir del sonido, se crearon nuevos oficios cinematográficos en la preproducción, rodaje, y postproducción. Como el trabajo de sonidista no existía, la mayoría de personas que se encargaban de esto provenían de la radio, es decir, gente más técnica que narrativa. Esto, suponía el manejo de equipos nuevos, tomar decisiones en el set o inclusive antes para prever muchas situaciones, o percatarse que el sonido de la toma esté quedando bien. Todo esto era un ámbito absolutamente nuevo, del que no había capacitaciones o alguien que enseñara al respecto. Las personas que se encargarían del sonido aprenderían por su propia cuenta e irían ganando experiencia.

De hecho, el uso de la caña que sujeta al boom tuvo que ser inventada por necesidad, ya que antes, el micrófono se colocaba a una cierta distancia del personaje, pero no permitía mucha movilidad. Entonces varias personas se las ingeniaban para poder mover el micrófono de un lado a otro, como el colocarlo en un palo. El trabajo de un sonidista en sus inicios era muy respetado y temido en varias ocasiones, ya que tenía la potestad de decidir si se cortaba la toma porque algo salió mal en el sonido. Entonces, todas las áreas regresaban a ver al sonidista para tener su aprobación. Inclusive directores trabajaban directamente de la mano con el sonidista. También nació el trabajo de operador de boom, asistentes de sonido y después aparecerían los post productores de sonido, quienes se encargaban de mejorar el sonido grabado en el rodaje. Años más tarde, con el avance tecnológico y, debido a la cantidad considerable de personas encargadas de sonido en las grandes producciones, nace la figura del director de sonido, el artista de Foleys, el editor de sonido, el mezclador de sonido, entre otros.

Hollywood estableció parámetros que, de una u otra forma, se imponían sobre

---

1. Samuel Larson Guerra, *Pensar en el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico* (México: Universidad Nacional Autónoma de México), 110.

las demás industrias cinematográficas. Samuel Larson Guerra explica que hay seis normas sonoras establecidas. Primero, la inteligibilidad, que los diálogos se escuchen limpios y en primer plano. Segundo, el vococentrismo, que los diálogos sean la parte primordial del sonido. Tercero, el abuso de la musicalización en su formato, duración y estilo. Cuarto, el uso naturalista de sonidos incidentales y ambientales. Quinto, la abundancia de efectos sonoros para potenciar el asombro. Sexto, el enmascaramiento del artificio sonoro, que no se noten los cortes y ausencia del silencio.<sup>2</sup>

Al implantar estas normativas, Hollywood se enfocó más en la edición de sonido. Su objetivo principal era que el sonido se escuche lo más nítido posible. Cualquier falla en el sonido directo se debía mejorar en postproducción, o se podía recurrir al doblaje de ser necesario. El doblaje también se realizaba para facilitar el trabajo de la banda internacional. En cambio, en la industria francesa, el sonido directo era intenso, ya que, al tener otros estándares cinematográficos, su prioridad era mostrar la realidad. Por lo tanto, el doblaje era un aspecto que parecía tan falso que se hacía lo mejor posible con el sonido directo para que no tuviesen que recurrir a este parámetro. El sonido directo en Francia debía ser una representación lo más fiel a la realidad.

El sonido sincronizado con las imágenes en movimiento aportó en gran manera al ámbito narrativo de un film. Ahora ya no solo se podía transmitir un mensaje o una idea a través de las imágenes, sino que también se lo podía hacer por medio del sonido. El sonido causaba sensaciones y emociones nuevas, principalmente gracias a los diálogos, los efectos, los ambientes, y la banda sonora ya incluida en el film. Varias películas han sobresalido por su utilización de algún elemento sonoro. Todos estos componentes sonoros y las imágenes en movimiento, hacían que el espectador se sumerja en una realidad diferente creada a partir del arte.

Aparte del sonido óptico, existían otras formas para el registro sonoro. Como el sonido magnético, que consistía en una grabadora de sonido análoga a partir de cintas magnéticas. Pero después de varios conflictos y luego de la Segunda Guerra Mundial, esta tecnología fue distribuida primero a las industrias radiofónicas y luego se introduciría al cine. En el cine ocurrirían varios problemas de sincronización que tardaron varios años en solucionarse. Una de las desventajas de estos quipos de grabación de sonido magnético era su tamaño. Las grandes dimensiones que abarcaban, dificultaban su transporte y, al igual que las cámaras, eran operados por personas lo suficientemente aptas para que puedan controlar las mismas. Así que, no tardarían en aparecer aparatos más pequeños y eficientes como la Nagra, un equipo de grabación de cinta magnética en carrete abierto, más trasladable, más fuerte, más consistente, con un alto grado de sincronización, y mejor calidad de grabación y reproducción. A partir de los años cincuenta, hubo varios intentos por grabar diferentes sonidos en pistas diferentes cada uno. Después de varias pruebas y errores nace lo que hoy en día conocemos como sonido estéreo.

---

2. Samuel Larson Guerra, *Pensar en el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico* (México: Universidad Nacional Autónoma de México), 187.

## El oído y la escucha

La evolución ha dotado a los seres humanos y a los animales de sentidos para desarrollarse en el medio en el que viven. Tacto, olfato, gusto, vista y oído son algunos de los sentidos de los cuales está provisto el hombre; de estos, los dos últimos se consideran los más importantes. En este contexto, el sentido de la escucha es tan fundamental que nos permite desarrollarnos en nuestro entorno. A pesar de que antes, la supervivencia del hombre dependía de la escucha, como cuando oía a lo lejos si venía algún depredador o alguna presa; hoy en día dependemos de él para la comunicación. Entonces, como dice Samuel Larson Guerra, podemos decir que el oído nos proporciona dos tipos de información: la de la ubicación espacial, que se refiere a de dónde proviene la fuente sonora; y la segunda, la del timbre, es decir, qué es dicha fuente sonora.<sup>3</sup>

Con la industrialización, cada vez vivimos en un mundo más ruidoso, ya que la población se concentra en su mayoría en las grandes ciudades, mismas que son sedes de la tecnología; a comparación de los campos o lugares alejados. Esto se debe también a la llegada de internet, que hoy en día es una de las claves para el progreso y el entretenimiento, y que sin ella todo se volvería un caos. La sociedad se ha vuelto más acelerada, hay más demandas laborales, más consumismo, más necesidad de seguir avanzando. Así que, hemos pasado de escuchar ruidos de naturaleza a estar rodeados de sonidos de automóviles en la calle, aviones, maquinarias de construcción, gente hablando, etc.; en una ciudad en crecimiento. Esta aglomeración de ruidos impide que podamos apreciar bien un sonido en específico o a distinguir unos sonidos de otros; además de ser un tipo de contaminación auditiva que puede ser causante de daños al oído a largo plazo, y puede ser considerada como una de las causas del estrés.

Desde que somos pequeños, inconscientemente aprendemos a diferenciar los diversos tipos de información que nos llegan a nuestros oídos, y el tiempo que tarda en llegar dicha información a un oído y al otro. De este modo, la espacialización sonora juega un papel muy importante en el desarrollo de cada persona, ya que determina la distancia, la trayectoria o las cualidades que tiene una fuente sonora hacia un punto de escucha, en este caso, el nuestro. Igualmente, a lo largo de nuestra vida vamos relacionando las diferentes señales de los distintos órganos que tenemos para percibir nuestro entorno. Así, vamos adecuando lo que vemos, sentimos, oímos, degustamos, tocamos, etc., para calibrar nuestro sistema perceptivo sensorial de forma paulatina.

Los sentidos del olfato y del oído nunca dejan de funcionar. El ojo, por su parte, necesita luz para funcionar. El oído es un órgano que siempre va a estar activo, aunque hagamos lo posible para opacar el sonido. Por ejemplo, cuando vemos una película de terror, en el momento de las escenas violentas o que no nos gusten, simplemente podemos cerrar los ojos para no verlas; sin embargo, seguimos escuchando los sonidos

---

3. Samuel Larson Guerra, *Pensar en el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico* (México: Universidad Nacional Autónoma de México), 53.

de dichas acciones. Al cerrar los ojos ya no vemos nada de lo que se proyecta, pero si nos tapamos los oídos, de todas formas, vamos a seguir escuchando ruidos graves, pero que son vestigios de lo que está ocurriendo en la película.

Cuando intentamos reducir los ruidos que no deseamos -como los del exterior-, optamos por cerrar las puertas o las ventanas del lugar en el que estamos. De la misma manera, y especialmente para las personas que necesitan un ambiente silencioso como músicos, creadores de contenido audiovisual, etc.; se han construido espacios en específico para aislar el sonido. Tal es el caso de los estudios de grabación, mismos que están diseñados para reducir el ruido del exterior mediante esponjas que van colocadas sobre las paredes, u otras técnicas. Un ejemplo de estos lugares que aíslan el ruido y que va mucho más allá de lo imaginable, es la creación de la cámara anecoica, cuyo objetivo, además de calibrar artefactos de sonido como micrófonos o altavoces, es demostrar que el silencio absoluto no existe. Cuando una persona entra a este espacio, no escucha ni la mínima filtración de ruidos del exterior, e incluso llega a escuchar sus propios latidos del corazón, su respiración y hasta su propia circulación sanguínea.

Si bien, cada sentido trabaja por separado, también lo hacen juntos o se complementan. Tal es el caso del gusto y el olfato, que juntos nos dicen si un alimento está en buen estado y es delicioso; o tacto con vista, que nos informan cómo es la textura de algún objeto. Pero, lo que aquí nos compete es la relación entre vista y oído, que es la más usual en la vida diaria. Por ejemplo, cuando miramos y oímos lo que explica un maestro en clases; o cuando miramos y oímos algún video. La combinación de varios sentidos envía más señales a nuestro cerebro, lo que resulta en más información. En el caso de la vista y el oído se produce la atención, que sería diferente a que: si solo oyéramos una clase, pero no miráramos la pizarra; o si solo viéramos un video, pero no escucháramos nada. El sentido del oído reafirma lo que vemos.

Siguiendo este mismo ejemplo de un aula de clase, es importante mencionar que, en nuestra memoria solo retenemos una pequeña parte de toda la información externa. Cuando estamos atendiendo a una clase, puede que en cierto momento se nos venga cualquier pensamiento como: qué vamos a comer después, o si trajimos en la mochila el libro para la siguiente clase, etc. Ese momento de distracción, dejamos de prestar atención a clases, dejamos la realidad por un segundo. Ese tipo de instantes son los que nos hacen perder la información que podríamos recibir. De allí que se crean vacíos por la información faltante, a menos que preguntemos a algún compañero lo que no atendimos. Lo mismo ocurre en el cine, a veces existen vacíos dentro de la narrativa de ciertas escenas, tanto sonoros como visuales; mismos que son rellenados por nuestro cerebro, para que trabajemos más y no tengamos todos los elementos desmenuzados. Esto se logra a través de la ampliación del pasado o la antelación del futuro. En esta situación, nuestra percepción del mundo vendría siendo una utopía, ya que nuestro cerebro dotaría de congruencia y consistencia a sucesos fraccionados. Así como el cerebro sintetiza varias ideas dispersas, también busca romper con el automatismo.

Si un sentido no funciona, entran otros en acción. La evolución ha hecho lo imposible para que los individuos sobrevivan al entorno. Tal es el caso de las personas con algún tipo de discapacidad en alguno de sus sentidos. Por ejemplo, una persona invidente va a tener el sentido de la audición más desarrollado, para permitirle ubicarse y desplazarse; o una persona que es sorda va a tener más activos sus demás sentidos. De hecho, esta parte de la población percibe la vida de distinta manera, a su manera, aún con más información de la que nosotros normalmente recibimos los estímulos externos.

Uno de los métodos que Michel Chion menciona, como procedimiento para mirar y escuchar las películas, es el método de los ocultadores: <<Consiste en visionar varias veces una secuencia determinada viéndola unas veces con sonido e imagen simultáneamente, otras veces enmascarando la imagen, y, otras, cortando el sonido>>. <sup>4</sup> De esta forma, se puede escuchar el sonido, sin el enmascaramiento de la imagen; y ver la imagen, sin el enmascaramiento del sonido. Al estar tan asociados estos sentidos, nuestro cerebro tiende a rellenar la información que falta si uno de los sentidos no está activo. Por ejemplo, en el caso del video, si únicamente vemos las imágenes en movimiento sin ningún sonido, como una secuencia de una persona remando en un lago, nuestro cerebro recrea en nuestra mente el cómo sonaría ese chocar de remos con el agua u otros sonidos. En cambio, si escuchamos solo el audio de esa secuencia, sin ninguna imagen, es decir, el chapoteo en el agua, nuestro cerebro de la misma forma se va a imaginar cómo se verían esas imágenes a partir de los sonidos. Entonces, en el caso del cine, la pregunta ya no viene a ser cómo más se complementan la vista y el oído, ni tampoco dejarlas completamente que realicen su función por separado, mas bien sería en qué momentos funcionan bien juntas y en qué momentos funcionan mejor separadas.

El sonido es mucho más creativo que la imagen por separado, ya que, tomando como referencia el ejemplo anterior, al ver las imágenes de alguien remando en el lago, solo imaginaríamos el sonido del choque de los remos contra el agua. En cambio, si solo escucháramos sonidos en el agua, podríamos imaginar que está pasando cualquier cosa en un lago como: niños callados jugando con sus manos en el agua, alguien pescando, peces nadando, entre otros. Pero pocas veces pudiéramos imaginarnos que ese sonido era de alguien remando en un bote. En este contexto, el sonido, dependiendo de su intención, nos abre más la imaginación, en una sociedad que solo está acostumbrada a lo visual, a lo llamativo, a las luces y espectáculos de la ciudad, al boom del consumismo.

Este aspecto de escuchar un sonido sin mirar la fuente que lo produce se denomina acusmática. Michel Chion, en su texto *La audiovisión*, dice que la acusmática puede llamar nuestra atención hacia elementos que la imagen pueda estar encubriendo, porque realza la percepción del sonido en toda su magnitud, así como oculta otros. Un sonido acusmático, sin la intervención de la imagen, hace que el espectador se pregunte con más afán: qué es ese sonido, de dónde viene o la causa del mismo; volviéndolo más partícipe de la obra. En el caso del cine, tendríamos escucha acusmática cuando alguien

---

4. Michel Chion, *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.), 143.

habla por teléfono o escucha una radio, entre otros casos; en los que no se ve a la persona del otro lado, es decir, al emisor. Entonces, la escucha acusmática estaría en fuera de cuadro. Chion dice que el término contrario para escucha acusmática sería <<escucha visualizada>>. <sup>5</sup> Chion menciona dos formas en las que un sonido acusmático se puede originar en un filme. La primera, en la que primero se vea la causa visual de un sonido y que luego desaparezca visualmente, quedando solo el sonido. Y la segunda, en la que solo se escuche un sonido, y después se nos deje visualizar la fuente sonora del mismo. Este segundo caso es por demás, el que más sobresale, por causar más tensión y emoción en el espectador, y es usado frecuentemente en las películas de terror; como cuando se escuchan ruidos en una casa o voces misteriosas, antes de que se nos muestre quién la emite. La acusmática es donde principalmente se sustenta el sonido fuera de campo y de cuadro, lo cual explicaremos más adelante.

Con el ejemplo del método de los ocultadores, nos damos cuenta que al ser humano le es difícil identificar ciertos sonidos, y por ello, la imaginación es un gran aliado en esta situación. Nuestra escucha es mucho menos eficaz que la vista. Por ejemplo, la mayoría de nosotros podemos identificar, en una foto, las diferencias entre dos aves, por su color, forma, etc. Pero, nos es mucho más difícil establecer las diferencias entre el sonido de dos aves. Las personas con una escucha entrenada tal vez puedan diferenciar entre varios tipos de sonidos de la misma categoría, pero para las demás personas no es así, ya que prima más el aspecto visual.

Por lo tanto, así como con la imagen, un sonido puede ser interpretado de diversas maneras. Varios factores influyen en el pensamiento de una persona, como su estado de ánimo, sus emociones, sus recuerdos y hasta su formación cultural y social. No es lo mismo el sonido avión para una persona que vive en Latinoamérica, que para una persona que vive en un país en guerra; o el timbre de un celular para una persona con posibilidades económicas que está acostumbrado a ello, que para alguien que no cuenta con recursos económicos. Nuestra experiencia de vida influirá en cómo veamos el mundo y nuestra apreciación sensorial.

## **Cómo funciona nuestra escucha**

La audición es uno de los sentidos que va de la mano con la comunicación. El sistema auditivo ayuda a desarrollar el habla. Esto se debe a que desde que estamos en el vientre de nuestra madre, nos contactamos con el exterior por medio de la escucha, como cuando nuestra madre nos habla. Esto, es un inicio de evocar a la memoria con el sonido, lo que hace que un bebé pueda reconocer las voces de sus padres y otros sonidos que le resultarán familiares. Después, los niños aprenden a hablar imitando distintos tipos de sonidos, como cuando las madres repiten sílabas o palabras cortas lentamente

---

5. Michel Chion, *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.), 62.

para que sus hijos también logren pronunciarlas, como “ma-má”, “pa-pá”, “agua”, etc. De esta forma, los niños aprenden a hablar a partir de la escucha.

El escuchar es un proceso complejo que se resume en la conversión las ondas sonoras, en impulsos eléctricos nerviosos que viajan por el nervio auditivo hasta llegar al cerebro. De esta forma el cerebro interpreta las ondas sonoras como sonidos. El órgano de Corti procesa las vibraciones acústicas en información neuronal. Es a partir de este punto que dejamos el ámbito acústico para dar paso a la psicoacústica, en la que nuestro cerebro interpreta las ondas sonoras que recibimos por medio de la cóclea.

Por ejemplo, así como la vista desenfoca los objetos que no nos interesan y pone más nitidez en lo que nos llama más la atención; ocurre de la misma manera con el oído. En la vida diaria, nuestro oído aísla los demás sonidos que no son relevantes para nosotros. Como cuando vamos conversando con una persona por la calle. Nuestro cerebro es el que da prioridad a la voz de la otra persona y, no omite, pero trata de reducir significativamente los ruidos de carros, vendedores ambulantes, bulla de personas, etc. En cambio, cuando esas dos personas que van caminando por la calle permanecen en silencio, el cerebro dará prioridad ahora sí a los ruidos de la ciudad, para mantenernos alerta, porque el sistema de la audición nos advierte de los peligros.

Otro ejemplo, es un fenómeno en el que los seres humanos perciben un cambio sonoro solo cuando este elemento en su cotidianidad desaparece. Es decir, al escuchar constantemente un sonido, llega un punto en el que ese sonido se vuelve tan parte de ese momento y se torna invisible; nuestra mente lo vuelve parte de nosotros. Como cuando estamos en un lugar y de fondo suena todo el tiempo el aire acondicionado. Puede que al inicio nos suene un poco raro, porque de silencio, pasamos a escuchar el ruido constante de un aparato eléctrico. Sin embargo, con el pasar del tiempo, y al hacer otras actividades, ese ruido se vuelve parte del lugar e inconscientemente ya ni lo notamos. Pero cuando alguien lo apaga, inevitablemente suspendemos nuestras actividades por un instante, y volteamos a ver qué ocurre, por qué el ambiente ya no es el mismo. Luego reconocemos que la causa sonora ya no es la misma. Nuestro cerebro sólo está atraído a la variabilidad. Este se vuelve más activo cuando hay cambios significativos en cualquiera de nuestros sentidos.

Según Samuel Larson Guerra, existen diversos modos en que el ser humano puede escuchar. Por ello, hace una recopilación de los más importantes a partir de varios autores. Los cuatro principales son: oír, escuchar, entender, y comprender. De estos cuatro se derivan la escucha causal, la escucha semántica, la escucha autocéntrica, y la escucha aloecéntrica.<sup>6</sup> Y en el cine, estos tipos de escuchas harán que le pongamos mayor o menor importancia a un sonido, si le analizamos o no, o si sentimos algo o no.

---

6. Samuel Larson Guerra, *Pensar en el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico* (México: Universidad Nacional Autónoma de México), 83-85.

## Tipos de escucha según Samuel Larson Guerra

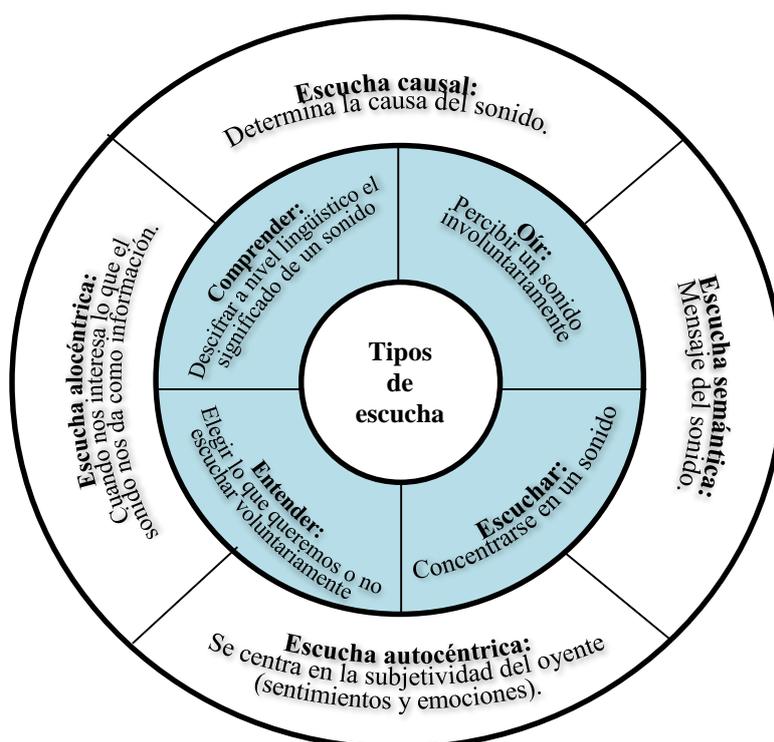


Figura 1.1. Información tomada del libro de Samuel Larson Guerra.

Samuel Larson Guerra también dice que existen dos rangos elementales para la percepción auditiva. Primero, el dinámico, que percibe el volumen o la intensidad sonora y se mide en decibeles. En el umbral bajo se encuentra el silencio, y en el umbral alto están las molestias y el dolor. Segundo, el de las frecuencias, en el que nuestro cerebro -por medio de los oídos externos- localiza el origen espacial de un sonido automáticamente. Analiza los datos, selecciona, ubica y categoriza la información que recibimos.<sup>7</sup> De la percepción sonora además se desprenden otras categorías: monoaural, binaural y biaural; las cuales cuentan con sus respectivas adaptaciones a la experiencia auditiva a través de sistemas de grabación y reproducción para el cine.

El sonido monoaural es aquel sonido percibido de la misma forma por ambos oídos en un solo canal y transmite todo el campo sonoro. Por lo tanto, es un sonido plano y sin dinamismo. No hay sensación de espacio ni de distancia. Este sonido es representado en sonido monofónico o mono, es decir, un sonido contenido en una sola pista, el cual era grabado con un solo micrófono. Si escuchamos este sonido en unos auriculares o en unos altavoces, oiremos el mismo sonido tanto en el oído izquierdo como en el derecho, ya que la señal se duplica. La mayoría de films se encontraban en mono hasta los años setenta, sin embargo, su calidad seguía siendo muy baja.

El sonido binaural consiste en escuchar uno o múltiples sonidos selectivamente con los dos oídos. Necesitamos de ambos oídos -por su separación- para determinar la

7. Samuel Larson Guerra, *Pensar en el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico* (México: Universidad Nacional Autónoma de México), 64.

fuente sonora, su distancia, etc., e interpretar y reaccionar a la misma. Este sonido se adapta a la escucha humana a través del sonido estereofónico o estéreo, el cual consta de la unión de dos pistas mono con señales diferentes, destinadas para cada oído respectivamente. Así que si lo escuchamos por audífonos o por altavoces, oiremos el mismo sonido pero con distintas variaciones, de tal manera que potencian su dinamismo y espacialidad, ya que escuchamos el sonido desde varios ángulos a causa de la separación de los reproductores. Por lo tanto, un sonido estéreo almacena el doble de datos a comparación del sonido mono. El sonido estéreo se consigue a través del uso de dos micrófonos colocados estratégicamente. Ahora bien, hay sonidos puntuales que provienen por ejemplo de la bocina derecha, destinados para que lo escuche nuestro oído derecho, y aun así lo va a escuchar nuestro oído izquierdo, aunque en menor nivel, y viceversa; que se deben a la diferencia de intensidades y de tiempo, los cuales resaltan aún más la audición binaural y crean una experiencia a nivel sensitivo y narrativo.

El sonido biaural, es el modo más realista sonoramente. Brinda una sensación mayor de espacio y distancia que las dos anteriores. Su percepción sonora se recrea de tal forma que es como si una persona escuchara como si estuviese en el sitio donde se grabó. Esto se consigue a través de varios procesos psicoacústicos y de edición sonora, pero principalmente se consigue mediante el uso de una cabeza biaural al momento de la grabación. Aunque el sonido biaural se lo puede reproducir normalmente en altavoces o audífonos, genera un poco más de inconvenientes al necesitar de una posición específica del oyente para una mejor calidad sonora, así como de sistemas de reproducción específicos, además de las técnicas que se necesitarían crear con la cabeza y audífonos biaurol para la grabación de sonido directo en un rodaje. Sus resultados son tan realistas que son mejores que el sonido envolvente, en cuanto a las distintas fuentes localizadas espacialmente en el campo sonoro<sup>8</sup> utilizado en las salas de cines.

El sistema surround, envolvente o 5.1., se basa en la colocación en la sala de cine de seis canales: izquierda, centro, derecha; mismos que se son reproducidos por bocinas delanteras situadas detrás de la pantalla; y el surround colocado a través de una red de bocinas ubicadas en la parte lateral y posterior de la sala. Se le llama sonido envolvente porque rodea de sonido al espectador por la manera en que se colocan las bocinas. En algunas películas se ponen ciertos sonidos que remarcan el surround. Esto, rompe con la metarrealidad de la historia, pues hace que dejemos de prestar atención a la pantalla que tenemos en frente y busquemos su fuente sonora. Dicha acción, la hacemos inconscientemente porque nuestro oído está diseñado para ello: para oír y responder, mas no para escuchar y analizar. Es como un reflejo mecánico del oído. Y es, también, una forma de romper la cuarta pared, al hacer que el espectador se dé cuenta que está viendo y escuchando cine.

Entonces, los sonidos en mono sirven para dar más profundidad, aunque nos remitan directamente a la pantalla; mientras que los sonidos en estéreo o en surround, ayudan a crear más espacialidad en la sala de proyección y crean un dinamismo tal que,

---

8. Liaño, José. *Grabación biaural. Introducción y aplicaciones*. Álava ingenieros, S.A. 5

nos hacen activar esa parte de nuestro cerebro que busca la fuente sonora, incitándonos a percibir de manera inconsciente y rápida, de cuál de los altavoces proviene un determinado sonido; además que nos hacen sentir como si estuviéramos dentro de la película. Más adelante, veremos que los sonidos fuera de campo y de cuadro, así como los sonidos ambiente, funcionan mejor en un sistema estéreo o surround, ya que nos evocan salir de esa zona de confort iluminada llamada pantalla. Si un sonido disyuntivo a la imagen se escucha en mono, nos dificultaría encontrar su fuente sonora ya que, además, escucharíamos una aglomeración de sonidos si no se mezcla correctamente. Pero todo depende del dispositivo en que se transmita un producto audiovisual. Con el desarrollo tecnológico hay más dispositivos en estéreo como laptops, smartphones, televisores, etc.; mientras que, de momento, el sistema surround solo lo encontremos en salas de cine, aunque en un futuro puedan estar en nuestro propio hogar; como el sonido de realidad virtual, que hace uso del espacio fuera de campo.

## **Las voces: off-in, out-through**

Una de las hazañas más importantes del sonido fue que el espectador por fin podría escuchar las voces de los personajes del film. Ya no eran necesarios textos en la pantalla para comprender lo que acontecía en la película. Ahora, con los diálogos de los propios actores, podríamos adentrarnos en un universo completamente diferente, el universo cinematográfico. Pero, a lo largo del tiempo, varios directores han jugado con diferentes formas de plasmar una voz. Por ello, surgen diferentes tipos de voces en el cine, mismas que Serge Daney las reduce en cuatro: voz *off* e *in*; y voz *out* y *through*.<sup>9</sup>

La voz *off* es aquella que no vemos en la imagen, es decir, que está fuera de campo y que no sale directamente de algún personaje. La voz en *off* suele estar presente en documentales, aunque también aparecen en algunos films, cuyo narrador desea contar algo meramente explicativo o descriptivo. Por ejemplo, en un documental de animales de la selva, en el que el narrador describa el modo de vida de éstos, o explique la acción que están realizando en el momento en que vemos las imágenes. De la misma forma, se la halla en films en los que, por ejemplo, el narrador es el protagonista de la historia, por lo tanto, es un ser omnipotente, que lo sabe todo, y que describe lo que va sucediendo en la película. Por eso, Serge Daney dice que esta voz está ligada al dominio de lo visual. El espectador por su parte reflexiona sobre la ausencia de comparar lo que mira y lo que escucha. La voz en *off* es un metalenguaje que fuerza la imagen.

De la misma forma que la voz *off*, en la voz *in* no se ve su procedencia en la imagen. Entonces, puede estar fuera de cuadro y fuera de campo. Pero se diferencia de la anterior voz, porque ésta sí hace intervenir al personaje. La voz *in* suele aparecer mayormente en entrevistas, en un juego de preguntas-respuestas. Por ejemplo, cuando el

---

9. Serge, Daney, "Volver a la voz: sobre las voces en off, in, out, through", *Cinema Comparaat/ ive Cinema*, Vol. I, nº 3 (2013): 19 - 21

entrevistador, que no lo vemos y está fuera de cuadro, hace una pregunta a una persona que sí la vemos en cuadro. Es decir, un film subjetivo. También podemos encontrar este tipo de voz en películas en las que una voz -que puede ser añadida en postproducción- realiza una pregunta a un personaje, mismo que se sorprende por no saber de dónde proviene y le responde. La voz *in* se caracteriza porque provoca reacciones, respuestas, reflexión, o emociones al entrevistado. Igualmente, al espectador le causan sensaciones similares, ya que puede preguntarse a sí mismo lo que se le pregunta al actor.

La voz *out*, es aquella que sí aparece en la pantalla, es decir, aquella voz que sale directa y sincrónicamente del actor. No hay mayor explicación en esto, pues como dice Serge Daney, simplemente es una imagen lisa que da efecto de profundidad. Este tipo de voz la encontramos en casi todos los films y sirve para mostrarnos un diálogo. Por ejemplo, dos personas conversando que las vemos en pantalla o en campo contrario. Al espectador le sirve para seguir el curso de la historia.

Por último, la voz *through*, al igual que la voz *out*, también se encuentra en la imagen; pero no la vemos salir directamente de la boca de un actor. Este tipo de voces se consigue a través de cierto tipo de encuadres. Por ejemplo, cuando vemos a un personaje de espaldas, sabemos que él es el que habla, aunque no lo veamos directamente. O cuando vemos y escuchamos a un actor hablando de perfil o en tres cuartos. Esta voz mantiene activa la mente del espectador, al hacerlo identificar de manera casi automática la procedencia de las voces de sus respectivos personajes.

## **El encuadre**

Al igual que con la escucha, la evolución ha dotado a los animales y al ser humano de la visión. El ojo, el órgano encargado de la vista, se encarga de transmitir la luz a la retina, misma que recibe las ondas de manera invertida y las convierte en impulsos eléctricos que van al cerebro. Con los ojos podemos ver el mundo que nos rodea. Colores, luz, sombra, son algunas de las características que nos permiten apreciar de mejor manera nuestro medio. Por la posición de nuestros ojos, nuestra vista se ve limitada hasta un cierto punto, aproximadamente 180°. A menos que movamos la cabeza, veremos la otra parte que no se pudo ver antes. Es decir, que cuando vemos algo, estamos de alguna manera encuadrando con los ojos. Pero, ¿qué es el encuadre?

Partamos primero del arte. El marco en arquitectura surge como una forma de delimitar un espacio, por ejemplo, el marco de una puerta o una ventana; en el que, dependiendo del punto de vista, adelante del marco termina un espacio y atrás del marco comienza otro. En la pintura sucede algo similar, ya que un cuadro enmarca los límites de una obra a través de un marco. Y lo mismo ocurre con la fotografía que, muestra figuras delimitadas por los bordes de la misma. En el cine, una toma muestra un determinado objeto que es delimitado por los bordes de la pantalla, por una parte, o del visor de la cámara, por otra parte. El encuadre, en estos ejemplos de arte que hemos

mencionado, sirve para mostrar algo específico o dar paso a algo concreto. Entonces, el encuadre vendría siendo, como lo dice Jacques Amount:

El cuadro (o marco) <<uno de los primeros materiales sobre los que trabaja un artista>> permite delimitar espacialmente la magnitud de la imagen, fijándola sobre la superficie rectangular, bidimensional, de la pantalla, de la cual se deriva nuestra aprehensión de la representación fílmica. Ésta <<conlleva una *'impresión de realidad'* específica del cine, que se manifiesta principalmente en la ilusión del movimiento y en la ilusión de la profundidad.<sup>10</sup>

Recordemos que, en un principio, los planos de cine eran estáticos, no había movimientos de cámara y los actores eran los que se movían frente a la cámara. Después surgirían los cuadros en movimiento como el paneo, travelling, dolly, etc. Entonces el encuadre es un término que surge después de la pintura y la fotografía.

Constantemente estamos inmersos entre una dualidad: adentro/afuera, arriba/abajo, todo/nada, bien/mal, libertad/encierro, etc. Muchos filósofos han debatido y han dado su postura al respecto. Encuadrar es encerrar algo, es poner nuestra atención sobre algo en específico, dejando fuera lo que no interesa. Es delimitar dónde comienza y dónde termina algo. En este sentido, cuando encuadramos algo determinado con nuestros ojos, estamos ocultando parcialmente parte de lo que nos rodea. Todos los seres humanos tenemos una distinta manera de ver las cosas o de concebir el mundo.

Para apoyar al encuadre y centrar más nuestra atención sobre algo, nuestros ojos también pueden enfocar y desenfocar. Esta técnica nos ayuda a centrarnos en algún objeto en específico dotándolo de nitidez; mientras que lo que lo rodea o no es importante, nuestra vista lo hace borroso. Así como un micrófono usa el mismo principio de funcionamiento que nuestros oídos -en el que dependiendo del tipo de micrófono, como un hiperdireccional, se tiene esa capacidad de selección de la fuente sonora al apuntar al sonido que deseamos captar-, el funcionamiento de una cámara se parece en gran manera al funcionamiento de nuestros ojos -por el diafragma, la obturación, el iso, etc-. Incluso, el mismo hecho de la semejanza de los lentes: cuando los humanos nos colocamos para mejorar la visión, y cuando ponemos algún tipo de lente a la cámara para darle un acercamiento diferente. Todas estas técnicas ayudan a la creación de un lenguaje cinematográfico que no queda solo en imágenes o sonidos planos, sino que van más allá, tanto sensitiva como narrativamente, para el espectador.

De aquí que surge la idea del cine-ojo o cinema verité cuyo máximo exponente fue Dziga Vertov. Él decía en su manifiesto: <<Soy un ojo. Yo, la máquina, muestro un mundo de la manera que sólo yo puedo verlo>>.<sup>11</sup> Vertov pensaba que el ojo de la cámara era mejor que el de del humano, ya que con la cámara se pueden mostrar las cosas que el ojo humano no puede ver, es decir, otros puntos de vista. Por ello, Vertov

10. Jacques Amount, *Estéticas del cine* (Argentina: Paidós, 2005), 20.

11. Manifiesto de Dziga Vertov.

se centraba en mostrar la realidad de las cosas y estaba en contra del cine de ficción. Así que no utilizaba artificios como iluminación artificial, actores, decorados, maquillaje, guion o efectos especiales. Mas bien, era de los directores que se mezclaban entre la multitud, utilizaba luz natural, escogía a personas reales para interpretar sus films, entre otros. Es decir, quería mostrar un cine tal como el ojo humano ve.

En la actualidad, el desarrollo de la tecnología ha permitido aproximar aún más el funcionamiento de las cámaras con el del ojo humano. El tamaño más pequeño y manejable, y la accesibilidad; hacen que ahora la tecnología sea parte de nosotros, como la cámara de un Smartphone, misma que la llevamos a todos lados y la utilizamos en cualquier circunstancia. Sin mencionar otro tipo de tecnologías que mejoran el funcionamiento de los sentidos humanos. Es posible que en un futuro, la tecnología forme parte íntegra del cuerpo humano y solucione muchas dificultades del hombre.

## **Cuadro, campo, fuera de cuadro y fuera de campo**

Ahora que sabemos que el ser humano, en su diario vivir, inconscientemente recurre al encuadre, refiriéndonos al acto de ver, y que conscientemente en el arte encuadra para mostrarnos algo en específico; nos centraremos ahora en el ámbito cinematográfico.

El cuadro son los límites que enmarcan el espacio de lo que se va a mostrar. Están delimitados por cuatro lados, que pueden ser los del visor de la cámara o de la pantalla en que se proyecta. El recurso cinematográfico del cuadro es el plano.

El campo es todo lo que está dentro del cuadro. El espacio, objetos, personajes, entre otros, que el director nos quiera mostrar.

El fuera de cuadro es todo aquello que no pertenece o que sale de los bordes.

El fuera de campo es todo el espacio que no está dentro del cuadro. Aquí se incluyen tanto a imágenes como sonidos que no se desean mostrar al espectador. El fuera de campo no existiría si no existiera el campo, es decir, que para hablar del fuera de campo es necesario hablar primero del campo: de lo que se nos deja ver y oír, entonces ambos términos están vinculados. Esto, conduce a la imaginación y cuestionamiento por saber qué hay más allá. Los recursos que el cine utiliza para hacer notorio el fuera de campo son: la dirección de las miradas de los personajes hacia afuera del cuadro cuando escuchan un sonido; sonidos que se escuchan a lo lejos o que se estén aproximando y que provengan desde fuera del cuadro; etc. Todo lo que se pueda ver en pantalla, como un personaje dirigiendo su mirada a un fuera de campo, u otro elemento visible, sirven para dirigir nuestra atención hacia el fuera de campo. En cambio, los sonidos se utilizan únicamente para resaltar nuestra atención hacia el campo. Entonces, no existen elementos visuales que vengán del exterior al interior -de un fuera de campo

a un campo- a menos que nos lo imaginemos; así como no existen sonidos internos o diegéticos que vayan de dentro hacia afuera, evocando al fuera de campo o de cuadro.

La acusmática está relacionada estrechamente con el sonido fuera de campo. El hecho de oír sin ver las causas que la originan, hacen que esta forma de escucha sea trasladada al cine como medio de expresión narrativa y también sensitiva para el espectador. Como dice Michel Chion:

En sentido estricto, el sonido fuera de campo en el cine es el sonido acusmático en relación con lo que se muestra en el plano, es decir, cuya fuente es invisible en un momento dado, temporal o definitivamente.<sup>12</sup>

El campo es tan solo una porción de la inmensa realidad que se nos deja ver a través del cuadro en la que solo se halla lo más importante. El fuera de cuadro y el fuera de campo abarcan la mayor parte de realidad. El jugar con estos dos últimos, incentiva fuertemente la imaginación del espectador, a su vez que despierta emociones o sensaciones que lo hacen preguntarse qué hay afuera del cuadro, qué elementos hay más allá. O también, respecto al campo, hacia dónde va tal personaje o con quién conversa. El fuera de campo y de cuadro muchas veces es ignorado por el espectador, pero los demás elementos cinematográficos despiertan el deseo por saber más de él.

A pesar de que el espacio y todo lo que pertenezca al campo esté limitado por el cuadro, su contenido siempre estará variando. Los personajes, además de estar en un mismo sitio, pueden entrar o salir del encuadre; resaltando el fuera de campo. Asimismo, el encuadre que permanece fijo enfocando un objetivo, se puede mover en varias direcciones. Como dice R. Díaz Butrón, el campo puede ser variable, cuando se trata de planos fijos; o invariable, cuando hablamos de planos como *paneo*, *travelling* o *zoom*. En ambos tipos de plano, <<el fuera de campo nunca se graba>>. <sup>13</sup>

El campo, el cuadro, el fuera de campo y el fuera de cuadro también dependen del punto de vista de la persona quien lo mira. Por ejemplo, el campo lo van a ver todo el equipo que trabajará en el rodaje como los actores, el productor, el vestuarista, entre otros. Pero el cuadro, únicamente lo verá el camarógrafo, ya que a más de estar presente en el campo, solo él mira a través del visor de la cámara. Además, es el único que, aparte de ver el cuadro, ve también el fuera de cuadro, el campo y el fuera de campo. El resto del equipo no ve el cuadro físicamente, pero si imaginariamente, cuando se les da instrucciones de que solo de tal parte a tal parte aparecerá en cámara. Hay excepciones, y más en las grandes producciones, en las que se tiene un visor o pantalla externa en la que se puede ver lo que el camarógrafo está captando en ese momento.

El montajista y el colorista verán solo el cuadro y lo que está dentro de él, es decir el campo: lo que apareció en el visor de la cámara; ya que ellos no participaron del rodaje. Igual ocurre con el diseñador de sonido, quien utilizará un video de referencia

---

12. Michel Chion, *La audiovisión* (España, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1993), 63.

13. R. Díaz Butrón, "Cuadro, campo, fuera d campo, fuera de cuadro".

para editar el sonido. El mismo caso es para los espectadores, quienes verán en la pantalla, únicamente el cuadro y el campo.

## **Plano visual y plano sonoro: una realidad o una ficción**

En sus inicios, el cine se enfocaba por contar una idea que sea lo más parecido a la realidad posible. De aquí que surgen ideas como: movimientos de cámara, juegos de luces y sombras, utilización de varios tipos de lentes, planos cinematográficos, etc. -lo que se conoce como el inicio del lenguaje cinematográfico-. Pero, la llegada del sonido fue un acercamiento más profundo a la realidad, ya que el tema de los sentidos hace que el espectador se sienta identificado y se sumerja más en la historia. Por lo tanto, el poder contar, aparte del sentido de la vista, con el sentido de la escucha en el cine, haría que nos sintamos como si estuviésemos dentro de la película o si estuviésemos viviéndola.

Así pues, los planos cinematográficos ayudaron a que centremos nuestra atención en determinadas cosas o detalles que nos quería mostrar el director. Pero, cuando las películas comenzaron a incluir sonido, surgió un conflicto con los planos ya que, o se usaba un sonido nítido o se usaba un sonido ininteligible. Todo se resume a realidad o ficción técnica. Varios directores se disputaron en grabar sus films con un sonido limpio, aunque se escuche artificioso; en cambio otros prefirieron basarse en la realidad, a pesar que el sonido en algunas partes de sus películas no sea del todo nítido.

Por ejemplo, la toma de una mujer en primer plano. Su sonido se escuchará claro, fuerte y casi sin ruidos externos, porque solo nos estamos centrando en ella. En cambio, si nos muestran a esa misma mujer en un plano general, ahora vemos que hay más elementos en el campo que antes no veíamos, como personas o vehículos. Porque la finalidad del primer plano es mostrarnos las expresiones o rasgos de una persona, en cambio el objetivo del plano general es mostrarnos el espacio en donde está ubicada una persona. Entonces, en el caso de la mujer en plano general, ¿el sonido de su voz debería ser claro o se debería oír un poco más alejado y con ruidos extras?

En un inicio, se realizaban los films con coherencia, mostrando la realidad. Pero cuando Hollywood estableció sus parámetros en cuanto al sonido, dejó de ser estético para centrarse más en lo narrativo. Lo principal para esta gran industria era que el sonido de sus films trate de eliminar el ruido en lo más posible, para que el mismo se escuche claro y nítido, es decir, algo “perfecto”, sin importarles la perspectiva del plano, porque les interesa lo que digan sus personajes, al ser películas vococentristas.

Actualmente, estamos tan acostumbrados a sus parámetros de perfección, de un sonido tan limpio, que se nos hace raro escuchar films con diálogos “sucios” o con ruidos, aunque estos últimos nos acerquen más a la realidad. Por ejemplo, Cuando nosotros caminamos por la calle y nos encontramos a lo lejos con un conocido, si este conocido nos intentara decir algo no lo escucharíamos o escucharíamos unos murmullos

que no se entienden, e incluso se mezclarían ruidos externos; a menos que nos acerquemos a él, ahí sí podríamos escuchar lo que nos tiene que decir claramente.

El cine sonoro en sus inicios, para los franceses, fue una representación fiel a la realidad, porque cuando estaban en el cine, era como si vieran y oyeran a sus actores de teatro, pero de distinta manera. Esto propició que Francia dé mucha más prioridad al sonido directo, para acrecentar la representación de la realidad. En cambio, en América se enfocaban más en la postproducción de sonido, es decir, en la construcción de su propia realidad, en vez de representarla u observarla. Asimismo, el cine silente fue una era llena de varios recursos cinematográficos de manera narrativa y estética, llena de nuevas creaciones que causaban admiración al espectador y mantenían su mente activa. Después del surgimiento de los estándares de las grandes industrias, aparecieron nuevas olas o grupos de cineastas enfocados en recuperar lo que aparentemente se había perdido en este nuevo cine y restaurar algunos parámetros del cine silente. Pero duraron muy poco o no tuvieron mucho éxito, porque aquel realismo no fue comprendido ni estimado de igual forma en todo el mundo.

Hay que tomar en cuenta el otro punto de vista, el de las ventajas de un sonido ficcional o alterado en postproducción. La ficción puede otorgar un poco más de creatividad al sonido cinematográfico, porque el sonido es más libre de hacer múltiples cosas, y tiene más posibilidades de transmitir diferentes sensaciones o emociones al espectador. Por ejemplo, la escena de un film que se realiza en un campo en la noche. El realismo utilizaría ruidos de insectos, viento, entre otros elementos. Pero la ficción usaría esos insectos y los haría un sonido constante que vaya incrementando su nivel hasta un punto en que el espectador sienta que algo va a ocurrir o se asuste. Muchas veces, ser muy realista también es un poco tedioso para el espectador, así que se debería equilibrar este dualismo del sonido real y ficcional.

De los elementos que componen el sonido cinematográfico, Samuel Larson Guerra nos dice en su texto que, en cada uno, la realidad y la ficción jugarán de manera distinta con el espectador. Por ejemplo, los ambientes diegéticos se limitan a informar, los ambientes realistas son narrativamente redundantes, y los ambientes no realistas activan lo emocional. De la misma forma ocurre con los efectos diegéticos, efectos realistas y efectos no realistas; y los incidentales diegéticos, incidentales realistas e incidentales no realistas. En el caso de la música extradiegética, sirve para favorecer el ambiente sensitivo del film, la música diegética es narrativa. Finalmente, los diálogos narrativos son racionales, los diálogos no inteligibles son redundantes y se centra en lo espacial, y los diálogos expresivos son emocionales.

## **¿La imagen va de la mano con el sonido?**

Antes del cine como lo conocemos ahora, primero se inició con las imágenes en movimiento, en la que diferentes personajes interpretaban varias acciones ante la

cámara. Esto fue el cine mudo, el cual, al no tener sonido, incluía textos entre las imágenes para que el público pudiera seguir el hilo narrativo de la historia. Si bien, la llegada del sonido, fue un boom total para la gente que comenzó a experimentar algo nuevo y muy realista, no fue fácil lograr que este, sea tomado en cuenta como un elemento con vida propia en el cine. Por mucho tiempo se pensó, y hasta la fecha se lo sigue haciendo, que el sonido llegó para ser un complemento de la imagen.

Hay mucha más preferencia por la imagen que por el sonido. Desde que se planifica el guion de una película, los guionistas generalmente describen más el ámbito visual o se imaginan visualmente cómo se vería su film. En el scouting primero se toma en cuenta cómo se ve la locación y en segundo lugar cómo se escucha. Durante la grabación se da más tiempo, atención y recursos al equipo de cámara; mientras que el equipo de sonido llega a tener menos presupuesto, operadores y comprensión. Hasta en la postproducción, que muchas veces en el montaje se escoge una toma por estar mejor en actuación, aunque su sonido resulte malo por el ruido. Cuando se plantea la maqueta de sonidos en el montaje, se trata de escoger los sonidos que sean más “visibles”, es decir, que no hayan sonidos no concernientes con su imagen. Y, usualmente se deja la edición y mezcla de sonido para el final de la construcción del filme.

En el cine, también se ha gestado la idea que las imágenes crean la parte racional de la película; en cambio el sonido pertenece a la parte sensible de la misma. Esto se debe a que, desde sus inicios, se creía que las imágenes eran las que aportaban la narrativa a la película; en cambio la música servía para crear más dramatismo o emoción al film. Es como un juego de intelecto/sentimiento, al igual que un estereotipo, del cual la imagen tiene un grado de superioridad más alto que el sonido. Este predominio, que nace desde el momento de crear un film, hace también que el espectador no quiera intervenir de manera que, no intente cambiar estos roles cinematográficos entre imagen y sonido, es decir, probar a colocar al sonido como aspecto generador de narrativa y a la imagen como creadora de emociones.

Siguiendo este mismo hilo de la música en el cine, es importante mencionar al contrapunto sonoro. Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov, los mayores referentes de la época de los 30 en la Unión Soviética, elaboraron un manifiesto exponiendo su punto de vista acerca del sonido por medio del montaje. Teniendo en cuenta que, el montaje es el principal medio para jugar con todos los elementos cinematográficos, de tal modo que se pueden obtener diferentes procesos narrativos y sensitivos; sus argumentos se pueden resumir en los siguientes puntos. Primero, perfeccionar nuevos métodos y tecnologías para el desarrollo del montaje, con lo que se hará más activo al espectador. Segundo, el sonido es un componente que, si no se lo usa adecuadamente, puede generar redundancia a nivel cinematográfico, es decir, que no haga partícipe al espectador del universo del filme. Tercero, el sonido en contrapunto acrecienta al montaje; como lo dicen en su texto: <<Las primeras experiencias con el sonido, deben ir dirigidas hacia su no coincidencia con las imágenes visuales>>. <sup>14</sup> Cuarto, el sonido, como componente independiente del cine, puede ayudar a resolver problemas que en los inicios del cine se

veían imposibilitados de resolver, y que se acudían a las imágenes para ello. Y quinto, el contrapunto sonoro no modificará la naturaleza del filme, sino que elevará su fuerza en la construcción de la misma. El contrapunto sonoro es un modo de disyunción imagen-sonido que, con su aplicación correcta, crea un mundo lleno de reflexiones y emociones para el espectador más, que cuando ve y escucha sincrónicamente.

Desde que surgió el cine, se ha generado, y se continuará haciendo, un inmenso vocabulario que recopile todo lo que lo conforma, por ejemplo, equipos, técnicas, composiciones, acciones, entre muchos otros términos cinematográficos. Pero nos damos cuenta que, en su gran mayoría, se refieren al ámbito de la imagen. ¿Y qué pasa con el sonido? El sonido no cuenta con tantas palabras específicas que describan un lugar, una época, una acción, un problema, una sensación, un producto o algo técnico, entre otros. Por ejemplo, reverberación, silencio, ruido, equalización, pitch, Foley, wildtrack, roomtone, entre otros. Pero, sin darnos cuenta, estas palabras sonoras solo tienen sentido en función a la imagen, es decir, que cuando decimos estos términos, estamos vislumbrando la imagen visual de la fuente sonora.

Cuando vamos al cine o prendemos el televisor generalmente decimos: vamos a “ver” una película. Pero si analizamos ese término evoca a que sólo vamos a mirar una secuencia de imágenes, pero no a escuchar el audio de las mismas. Esta expresión era utilizada en la época del cine silente y con toda razón, ya que allí únicamente veían imágenes en movimiento, pero desde que el sonido se incorporó al cine, esta referencia debió cambiar, pero no lo hizo. Michel Chion dice que el término correcto en este caso sería: vamos a “audiover” una película, mismo que incorpora las dos acciones.

Si mencionamos a la crítica, también se da prioridad a la imagen que al sonido. La mayoría de ocasiones, cuando se hace una crítica de cine, los críticos primero piensan en la parte visual de la película: fotografía, color, composición o montaje; pero en muy pocas ocasiones se habla del sonido, o se deja el sonido para el final.

La imagen y el sonido, como dice el texto de Jullier Laurent, son un matrimonio de conveniencia imposible.<sup>15</sup> Cada uno por separado aporta tanto a la narrativa como a la parte emocional y sensorial de un film. Pero primero se debe pensar por separado cada uno de estos elementos, para después pensarlos en conjunto. Es decir, tener bien estructurado solo el sonido -sus aportaciones al espectador y a la historia-, así como tener bien organizada solo la imagen; para que no dependan el uno del otro y no se creen jerarquías. Una vez que cada uno tenga sus ideas y motivos de ser, recién ahí es cuando se debería pensar en conjunto, y no solo entre ellos, sino entre todas las áreas cinematográficas. Entonces, no es indispensable oír lo que se ve o viceversa. Por ejemplo, si en una toma miramos un avión, no es necesario que escuchemos el ruido de su motor. Y, si en la siguiente toma vemos a un ave volando, podríamos colocar más

---

14. Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Grigori Alexandrov, *Manifiesto del contrapunto sonoro* (1928), 1-2.

15. Jullier Laurent, *El sonido en el cine. Imagen y sonido: un matrimonio de conveniencia. Puesta en escena/sonorización. La revolución digital* (España: Paidós), 3

bien, el sonido de las plumas desde que aparece el avión y que se quede hasta la toma del ave. Esto significaría un contrapunto entre ciudad/naturaleza. O si, en vez de eso, escucháramos un ambiente de naturaleza o el sonido de una puerta que se abre o se cierra, estaríamos dotando de varios significados a la historia. Aunque esto estaría en contra de la corriente realista.

Robert Bresson relaciona frecuentemente la imagen y el sonido. Para él, estos dos elementos no se deberían prestar ayuda, ya que cada uno posee características totalmente diferentes dentro de una obra cinematográfica. Aquí están algunas de sus frases que mejor ilustran lo antes mencionado:

<<Lo que está destinado al ojo no debe repetir lo que se destina al oído>>. <sup>16</sup>

<<Si un sonido es el complemento obligado de una imagen, dar preponderancia sea al sonido, sea a la imagen. En paridad, se dañan o se matan, como se dice de los colores>>. <sup>17</sup>

<<Imagen y sonido no deben prestarse ayuda, sino trabajar cada uno a su turno en una especie de relevo>>. <sup>18</sup>

<<Mostrarlo todo condena el CINE al cliché, lo obliga a mostrar las cosas tal como todo el mundo está acostumbrado a verlas, Sin lo cual parecerían falsas o afectadas>>. <sup>19</sup>

<<Del choque y del encadenamiento de imágenes y sonidos debe nacer una armonía de relaciones>>. <sup>20</sup>

Son cientos y cientos de ideas que Bresson plasma en sus *Notas sobre el cinematógrafo*, respecto al sonido, a la imagen, a los actores, etc. Para él, un sonido no necesita ser escuchado, ni una imagen vista; porque el cine es más una experiencia narrativa. La escucha es mucho más expresiva que la vista, por lo que, el colocar un sonido sin mostrar su imagen, aporta mucho más expresiva y sensorialmente al filme. Las cosas se nos vuelven mucho más claras desde otro punto de vista. Del mismo modo que la música, que él la suprime, porque un silencio dice más. Bresson se vale de varios recursos para privilegiar lo intelectual sobre lo emocional, como el uso de actores no profesionales. Es solo, a través del montaje, de ir jugando con los elementos cinematográficos que, consigue hacer reflexionar al espectador.

El sonido es un elemento que forma parte del cine, no que complementa a la imagen. Y con esto, no estamos diciendo que imagen y sonido no se deben llevar, mas bien, que un sonido pensado adecuadamente, junto con una imagen bien colocada, darán un significado mayor al lenguaje cinematográfico. La frágil relación de estos dos

---

16. Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo* (México, Ediciones Era, S.A.), 56

17. Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo* (México, Ediciones Era, S.A.), 57.

18. Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo* (México, Ediciones Era, S.A.), 58.

19. Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo* (México, Ediciones Era, S.A.), 88.

20. Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo* (México, Ediciones Era, S.A.), 97.

componentes depende tanto desde los realizadores de la película; como de la forma en que está constituida la sala de cine -calidad y tamaño de la pantalla, diferentes altavoces, etc.-; y hasta del espectador mismo, quien también pone de parte en el análisis del film. Bien se dice que una película está terminada hasta que el espectador la audiovea.

## **El sonido fuera de campo y de cuadro**

Como ya hemos visto, el cuadro son los bordes dentro de los cuales está inmerso el campo con todo lo que se nos desea mostrar. Esto, con respecto a la imagen pero ¿qué pasa con el sonido? El sonido funciona de manera diferente en relación al fuera de campo y de cuadro, ya que cuando se utiliza algún sonido fuera de cuadro, la fuente emisora es la que se encuentra fuera de cuadro, no el sonido que sí lo escuchamos y que por lo tanto se sitúa en el campo. Por ejemplo, si en una toma vemos un pequeño pueblo y de fondo escuchamos el paso de un tren, visualmente el tren es el que permanece fuera de cuadro, no el sonido del tren que sí está en campo.

Tomando en cuenta que, un sonido *in* es el que se escucha, se ve dentro del campo o cuadro y pertenece a la realidad del filme; y que un sonido *off*, es aquel que no aparece visualmente, es decir, que no es diegético, y que no pertenece a la realidad de la película, ni por tiempo ni por lugar, como en el caso de los narradores o música extra diegética. Michel Chion propone varios usos del sonido fuera de campo o de cuadro.

Tal es el caso de los sonidos de ambiente, o como él los llama: sonidos territorio. Son aquellos ruidos que caracterizan el espacio de una escena de manera constante, sin que el espectador se esté preguntado por la ubicación o visualización de la misma. Por ejemplo, sonidos de grillos, que nos indican un campo; o sonidos de carros, que nos indican que estamos en una ciudad. Otro de los sonidos que nos habla Chion, son los sonidos internos. Estos sonidos pertenecen al interior físico y mental de un personaje. Como el latido del corazón, el sonar de las tripas cuando alguien tiene hambre o la voz del subconsciente. Por último, menciona al sonido *on the air*, que son las ondas sonoras provenientes de aparatos como teléfonos, equipos de sonido, amplificadores, etc., mismas que no vemos, pero que se propagan sonoramente. Como cuando un personaje prende la radio, y el locutor empieza a hablar; o cuando un personaje habla por celular y solo se escucha la voz de la persona que está del otro lado, sin que la miremos.

La música extradiegética o música acusmática también es un método de aplicación del sonido fuera de campo o de cuadro, ya que no vemos la casusa del sonido. Como cuando en una escena de pelea suena música de acción, que no pertenece a la realidad de la película y que fue agregada en postproducción. Si queremos agregar más narrativa a la música extradiegética se puede hacer uso del contrapunto sonoro.

Algo que también está relacionado con el sonido fuera de cuadro es la coherencia y cuán realista es una toma. Jullier Laurent llama a esto el *testigo*

*invisible*.<sup>21</sup> El testigo invisible hace referencia a la materialización de la mirada de la cámara, misma que debe escuchar el paisaje sonoro de la película. Esta escucha debe aportar información y emoción a la narrativa de un film. Por ejemplo, en la escena de una maestra dando clases a sus alumnos, escuchamos el ruido de los estudiantes conversando, la voz de la profesora, entre otros sonidos presentes dentro del campo. Pero ¿qué ocurren con los sonidos fuera de cuadro? En el ambiente exterior ¿suenan carros que indican que la escuela se encuentra ubicada en una ciudad o se escuchan aves que dicen que está ubicada en el campo? Y, ¿suenan pasos y alboroto lejanos que dicen que hay más niños y más aulas en la escuela, o es el único salón de clases?, ¿se escuchan las manecillas del reloj, la máquina de sacar punta o el timbre de la escuela? Es como si la cámara fuera un sujeto que está presente en el set de filmación, sin opinar, solo espectando la acción a grabarse. Entonces ese sujeto es el que debe responder todas esas inquietudes, ya que pueden aportar diferentes significaciones a la obra.

El sonido fuera de campo es algo que se considera como no convencional, algo fuera de lo común a lo que el espectador no está acostumbrado. Lo que vemos en el campo de los films, se construye a partir de lo que no aparece o aún no aparece. Henri Alekan, dice que es necesario que en el cine se rompa con las superficialidades, con lo que audiovemos todos los días, o con lo que se repite constantemente, es decir, que se generen accidentes o algo innovador. En este contexto, existen algunas formas de trabajar con lo diferente, en este caso con el sonido fuera de campo y de cuadro. Pero es más sencilla la construcción que la creación. Ir en contra de lo tradicional y del sistema es algo complicado y que no todos lo aceptan. Con el tiempo, los preceptos van cambiando, así como la tecnología, las corrientes y las maneras de pensar.

Una de las formas de cambiar los métodos cinematográficos industriales, es dejar que el espectador descubra el todo a partir de una pequeña información que se le da. Por ejemplo, cuando al personaje de un film le van dando pistas a través de sonidos puntuales muy cortos, hasta que al final descubre la fuente sonora y el ruido completo. Esto es bien usado por las películas de terror comerciales; aunque el cine de autor o independiente lo utilice de un forma más artística o con fines narrativos más profundos. Otras de las maneras en que se puede dar mayor libertad, expresividad y sensorialidad al sonido, y que sea una forma de romper con los parámetros que se establecen, son las que instituye Randy Thom, citado por Samuel Larson Guerra, a través de lo visual. Primero, los planos extremos: Uso de planos muy cercanos o muy lejanos, así como planos muy inclinados como el plano holandés. Segundo, el tipo de lente: Uso de lentes que deformen o distorsionen la imagen. Tercero, el tiempo: Uso de aceleración o ralentización en las tomas. Cuarto, los claroscuros: Juego entre luces y sombras, es decir, muy iluminado o muy oscuro. Quinto, el blanco y negro: Juego entre colores muy acentuados o blanco y negro. Sexto, el punto de vista: Uso de planos subjetivos o planos que no se utilizan frecuentemente como a ras del suelo, cenital, nadir, entre otros.

---

21. Jullier Laurent, *El sonido en el cine. Imagen y sonido: un matrimonio de conveniencia. Puesta en escena/sonorización. La revolución digital* (España: Paidós), 26.

Séptimo, la indefinición visual: Uso de los enfoques o desenfoces.<sup>22</sup>

Una de las formas de acentuar el sonido fuera de cuadro es jugando con los altavoces distribuidos en la sala de cine. Es decir, no colocando todos los sonidos al centro, sino también a los laterales, atrás, o en las subdivisiones de cada uno; dependiendo de lo que se desee transmitir. No debemos colocar los sonidos, así como así, sin una razón justificada. Cada sonido debe estar bien pensado por sí solo antes de ubicarlo en la línea de tiempo en la postproducción de sonido. Por ejemplo, una voz off que esté ubicada a un costado de la pantalla nos puede indicar que ese alguien que no vemos está en esa posición, o unos ladridos que se escuchen desde la parte posterior de la sala de cine nos indican que en el film hay animales que no vemos, pero que nos dicen que el lugar de la historia es urbano o que hay más personas de las que no nos dan información. Al igual que nuestra escucha, el sonido fuera de campo y de cuadro puede provenir de diversas fuentes en el cine, cuando hablamos de sonido surround; o en estéreo, cuando audiovemos un filme desde dispositivos más pequeños; esto acentúa aún más la sensación de realidad. Pero no debemos exagerar con los sonidos que no provengan del centro, porque, al no ser bien colocados, se puede perder la sensación de realidad del film al hacer que el espectador voltee a ver de dónde proviene un sonido.

Existen más técnicas para jugar con el sonido y sobre todo con el sonido fuera de campo y de cuadro. Estos últimos son una de las formas más sublimes de adentrar al espectador en un universo diferente y de generar emoción, sensación, y reflexión, a partir de una narrativa planteada con antelación y que él concluirá. El sonido fuera de campo y de cuadro son por sí solos elementos conductores de realidades y, junto con el resto de elementos fílmicos, hacen que el cine sea bien llamado el séptimo arte.

## **El guion**

Una idea cinematográfica puede surgir desde muchas variantes, ya sea por transmitir algún evento, historia, o a partir de elementos determinados de cine, etc. A partir de esa idea es que se construye un guion o por lo menos una escaleta que servirá como base. Hay casos, donde no son necesarios los guiones como en algunos documentales o películas experimentales. Pero, en su gran mayoría, los guionistas no le prestan mucha atención al sonido y si lo hacen, solo se bastan con algo muy básico como descripciones generales. Entonces, es desde este punto que los directores tampoco se centran en el sonido, y muchas veces se dan cuenta hasta el final de la película, cuando ya están en la etapa de post producción o finalizándola; y es ahí donde al sonido no le queda de otra que ir de la mano con lo visual, como dice Samuel Larson Guerra:

Desgraciadamente, existen muchos directores que nunca se detienen a concebir el universo sonoro de su película y hasta el final mismo del

---

22. Samuel Larson Guerra, *Pensar en el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico* (México: Universidad Nacional Autónoma de México), 162.

proceso todo lo que sucede sonoramente es el resultado incidental (o accidental) de lo que se ve.<sup>23</sup>

En cambio, hay otros directores que optan por preocuparse de igual manera por todos los elementos de su filme, incluido el sonoro, sin recaer solo en lo visual; y que están comprometidos con su película desde la preproducción, durante el rodaje, y en la postproducción. Entonces, al tener una idea de cómo sonará su película, los directores preparan con antelación todo lo que se va a trabajar a futuro. Al mismo tiempo, se preocupan por el aspecto narrativo del sonido que influirá en el filme y las dificultades que éste pueda generar. Y los sonidistas les ayudan a preparar todo lo referente al sonido, como la locación, los micrófonos, entre otros aspectos; quienes no conseguirán mayor objetivo si no trabajan con el director.

Pero la constitución sonora de un guion, se vuelve confusa en varias ocasiones. Cuando se describe alguna parte sonora, lo hacen a partir de su fuente emisora. Por ejemplo, si se escribe “se escucha el crujir de la puerta”. A comparación de una escritura narrativa como “en la memoria de Pablo, solo se escuchan sus recuerdos sonoros”. Así que, si un guionista o un director son más sensitivos o perceptivos con el universo sonoro del filme, más elementos narrativos se tendrán en la construcción de la historia. La concreción del sonido desde el guion, muchas veces quedará indefinida hasta su etapa final, es decir, que no se pueda preparar ni realizar lo planeado. En el caso del primer ejemplo, se puede planificar la escena, pero en el caso del segundo, puede quedar definida hasta su etapa de postproducción. En cambio, los musicales incluirán desde el principio, los elementos sonoros necesarios para el desarrollo de la obra. El tipo de realizadores que se preocupan desde el inicio por algún elemento en específico como el sonido, con propuestas sonoras no convencionales, son generalmente los cineastas de autor, más que los cineastas industriales. Entonces, Samuel Larson Guerra dice, <<lo importante es, dadas las características peculiares de cada proyecto, intentar construir desde el guion un planteamiento audiovisual sólido y orgánico>>.<sup>24</sup>

El trabajo de un sonidista empieza desde la lectura del guion, en donde tendrá los primeros acercamientos con el director y el resto del equipo que también colaborará en el filme. Desde esa primera lectura, se pueden hacer anotaciones de los aspectos técnicos y artísticos que tendrá la historia para la propuesta sonora. Pero, si es posible que al sonidista se le incluya desde la elaboración del guion, sería lo propicio para un buen tratamiento sonoro. Todo esto es necesario para que el sonidista ya vaya preparado para la preproducción y producción de la película, sabiendo a lo que se va a enfrentar.

---

23. Samuel Larson Guerra, *Pensar en el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico* (México: Universidad Nacional Autónoma de México), 227.

24. Samuel Larson Guerra, *Pensar en el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico* (México: Universidad Nacional Autónoma de México), 229.

## Capítulo II

### Lucrecia Martel

Lucrecia Leonor Martel es una directora y guionista de cine que nació en Salta, Argentina en 1966. Es una de los siete hermanos procedentes de un padre ateo y una madre católica. Su hogar siempre estuvo lleno de risas, conversaciones, e historias de terror populares que le contaba su madre. Eso, junto con las experiencias de los habitantes de su localidad, formaría la base para las futuras historias de sus películas.

Martel, decidió estudiar Bachillerato humanista moderno, para aprender mitología, griego y latín; algo que era raro entre las niñas de su edad. Al salir del colegio, no sabía qué carrera escoger. Le llamaban la atención las ciencias y la literatura. Pero tiempo después, su madre le aconsejaría estudiar Comunicación. Ahí, Lucrecia Martel se interesó por la animación digital. Un día, acompañó a su padre a Buenos Aires, en donde se proyectaba la película *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984) y no dudó en ir a verla. Desde ahí, Martel siempre pensó que el cine era hecho por mujeres. Pero no sabía la cruda verdad, en que eso no era del todo cierto. Así que se decidió por irse a estudiar Cine a Buenos Aires, lo cual marcaría su vida para siempre.

Desde ahí, Lucrecia Martel ha colaborado y realizado muchos cortometrajes, mismos que han entrado en varios festivales de cine, y algunos de esos han resultado ganadores. Pero el último de sus cortometrajes *El rey muerto* (Lucrecia Martel, 1995) fue el que le dio el impulso para realizar su ópera prima. Entonces fue cuando se decidió por hacer su primer largometraje *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), el cual fue alabado por la crítica. Después vendrían, *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004), y *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008), que de la misma forma tuvieron éxito. Casi diez años más tarde, luego de varias planificaciones, realizaría *Zama* (Lucrecia Martel, 2017), que no tendría el recibimiento que se esperaba. Durante este último filme, Lucrecia Martel estuvo a punto de morir a causa de un tumor en el útero. Este tiempo estuvo lleno de reflexiones para ella y para su familia.

Lucrecia Martel nunca imaginó que su vida sería enseñar cine. Ella misma dice que no sabe nada del tema; que las técnicas se aprenden en poco tiempo en la universidad, pero lo demás corre por cuenta de cada uno, es decir, el tratamiento que cada quien quiera darle a sus obras. Además, menciona que las escuelas de cine enseñan a partir de los estándares tradicionales y con eso no está de acuerdo. En su caso, prefirió integrar todo lo que ha vivido, lo que le han transmitido en su familia y lo que ha ido aprendiendo en el camino. Ha optado por darle un sentido diferente a los elementos cinematográficos, en especial al sonido; por hablar del tiempo e integrar o desintegrar sus propias variantes; por reconstruir la realidad; por inventarse su propio lenguaje.

En sus obras, Lucrecia Martel piensa desde el guion cada elemento por separado, para después juntarlos y crear un universo lleno de cargas emocionales. Le da especial énfasis al sonido, un elemento que queda en segundo plano para varios realizadores,

muchos de los cuales ni siquiera lo piensan. Ella propone pensar al sonido para deconstruir la imagen, a la que tanto tiempo hemos estado acostumbrados a venerar.

Por este motivo elegí las películas de Lucrecia Martel para formar parte de esta tesis de investigación, porque una vez que las analizamos, nos damos cuenta de un contexto diferente, que fue preparado con antelación y que abren la mente del espectador para sentir nuevas experiencias. El sonido fuera de campo y de cuadro que ella propone, nos permite percibir las cosas desde un punto de vista diferente; punto que está más allá de los márgenes de la pantalla y que no ilustra lo que las imágenes nos muestran, pero que, aun así, nos sigue dando información y nos hace preguntarnos a nosotros mismos qué es el ver, el oír y cómo los dos pueden convivir en una misma obra. Lucrecia Martel, simplemente nos hace re pensar el cine.

Por lo tanto, analizaré el sonido en las películas de Lucrecia Martel, centrándome en el fuera de campo y de cuadro dentro de su propuesta sonora. Y, en las escenas que más sobresalgan en este ámbito, realizaré una comparación de cómo hubiese sido la película si la directora colocaba en primer lugar a la imagen, antes que al sonido. Y cómo esto ayuda a crear una narrativa que ahonde en la mente del espectador.

## **La ciénaga**

Este relato narra la vida de Mecha, una mujer de aproximadamente cincuenta años, quien vive en una finca de la ciudad de La Ciénaga con su esposo Gregorio y sus cuatro hijos. Su prima Tali va a visitarla junto con su esposo Rafael y sus cuatro hijos. La finca La Mandrágora se convertirá en un espacio en el que las clases sociales, la decadencia y las falsas expectativas personales se juntarán, para hacer de los personajes un ejemplo representativo de la sociedad argentina.

Comenzando por los créditos iniciales que aparecen en negro, escuchamos el sonido de insectos, mismos que nos sitúan en un lugar como un bosque o una selva. Luego se nos presenta, a modo intercalado, imágenes y créditos en negro. Entonces, en las tomas que se nos deja ver, observamos una mesa llena de copas y varios tipos de vino. Alguien está llenando una copa temblorosamente, hasta tal punto que se riega parte del líquido; y coloca hielos a la misma. Los sonidos son tan claros que predominan mucho los agudos del vidrio. A esto, se le agrega más adelante, un sonido de arrastre de sillas -que se escucha real cuando vemos las imágenes, pero cuando forma parte de los créditos en negro, tiene procesamiento con reverberación- por parte de unos personajes que no se nos dejan ver por completo, solo medio cuerpo en algunos casos.

Luego de la presentación del título del filme, audiovemos la primera parte de esta película, en que Mecha está frente a una piscina junto con su esposo y otros invitados. Se nos deja ver que, la que servía vino en las copas era Mecha. Por supuesto, como lo intuíamos al inicio por el sonido de los insectos, la historia transcurre en un

campo. El clima está nublado y se escuchan truenos de fondo cada cierto tiempo. Vemos la imagen de Gregorio, el esposo de Mecha, quien está acostado en una silla playera, con un cigarrillo y una copa de vino en el pecho. El hombre está tan relajado que no le importa nada, incluso tararea una melodía. Es como si esperase a que algo ocurriera. Aquí encontramos un contraste de la tranquilidad del hombre frente a la violencia del clima. Al final es como si no importara nada, como si el hombre está tan acostumbrado a los truenos o a la naturaleza en general que ya nada le sorprende.

Paralelamente, vemos que, en un dormitorio de la finca, está durmiendo Momi junto con otras chicas. Momi es la única que se siente intranquila, tal vez por el sonido de los truenos, o por las voces y el ruido que hacen los mayores afuera en la piscina. Las demás chicas duermen plácidamente. Momi empieza a rezar. El sonido fuera de campo está marcado en el interior de la casa, ya que no vemos los truenos, solo los escuchamos. Y esto, junto con los rezos, nos dan la sensación que algo malo va a pasar.

La evocación sonora es un aspecto importante en la trilogía de Lucrecia Martel, que será usado recurrentemente. El predecir verbalmente lo que se nos va a mostrar en la siguiente escena es, una manera de adelantarnos con el sonido para mantener la idea de la siguiente escena, o unir una escena con otra, como una especie de overlap sonoro a visual. En este caso, Mecha pregunta con quién está Joaquín en el cerro, e inmediatamente, en el siguiente plano vemos que en el cerro están unos niños explorando y ven una vaca atrapada en un pantano. En ese mismo instante -en el que Mecha pregunta por la situación de Joaquín- se oye un trueno. Mecha regresa a ver al cielo luego de escucharlo. Es una reacción del personaje ante el sonido que escucha.

Volvemos con Mecha y los invitados en la piscina. Suenan muchos insectos y se intensifican cada vez más hasta que Mecha, luego de recoger las copas de vino vacías a sus invitados, se cae encima de éstas, introduciéndose pedazos de vidrio en su pecho. Nunca vemos la caída de Mecha, solo escuchamos el sonido. El ruido de los insectos se calma, ya no suenan tantos. Tuvieron su pico más alto en el clímax de esta escena y van reduciéndose poco a poco. El ruido de vidrio rompiéndose se prolonga como una especie de diapasón, y se junta con la siguiente toma en el cuarto de las chicas. Desde la parte en que Mecha recoge las copas de vino, la cámara en mano se nota aún más por sus movimientos y da la impresión que Mecha está mareada. Tal vez, ese sea el motivo de su caída. En adelante, la cámara en mano ayuda a crear dramatismo a la escena.

El fuera de cuadro de la caída de Mecha, despierta la imaginación del espectador por saber cómo se cayó, si fue muy dura su caída, o si fue sangrienta o no. Pero, si se nos hubiese dejado ver dicha acción, las cosas no resultarían igual. Como dice Lucrecia Martel, es mejor que las imágenes no nos den mucha información, y eso se consigue con el sonido, porque con mucha información, la mente del espectador se vuelve perezosa y no trabaja. Primero, que hubiese tardado más tiempo para la producción, el preparar todo lo necesario para elaborar dicha toma, lo cual involucra tiempo y costo. Segundo, que al espectador no le causaría el mismo impacto psicológico y sentimental al ver las imágenes. Tal vez, solo hubiese causado más dramatismo a la película del que

no es necesario, ya que la directora no concibe este filme como algo tan serio. Simplemente vemos que, una copa con vino se rompe en el piso; y eso, junto con el sonido de un gemido cansado y sin vida de Mecha, es algo metafórico, como un montaje de atracciones, que nos evoca la fragilidad del ser humano como un cristal.

Momi y las chicas salen corriendo de su habitación para acudir en rescate de Mecha, ya que a los invitados como a su propio esposo les da igual. Cuando Momi trae el auto para llevar a Mecha al hospital, en el auto se enciende la radio y suena una música alegre. Hay un contrapunto sonoro, ya que la acción misma de un accidente y que aún más, involucre sangre, nos hace prepararnos para, según la manera tradicionalista, escuchar música que ayude a crear dramatismo. Sin embargo, esta música por sí sola le da un toque de relajamiento a la escena al romper la cuarta pared, haciéndonos notar que estamos viendo cine y haciéndonos reflexionar por qué suena esa música en este momento. Como veremos más adelante, la finalidad de Lucrecia Martel no era crear una película dramática al cien por ciento, si no que su propósito era introducir partes graciosas en cada escena, ya sea que lo haya logrado o no. Esta música, junto con la arrogancia de Mecha porque le suelte Isabel, una muchacha que trabaja para ella, es como si resaltara la escena de lo que le ocurre a Mecha. Isabel de hecho se da cuenta que la música del carro está sonando en un mal momento y opta por apagarla.

La lluvia comienza cuando la sirvienta de la familia recoge los pedazos de vidrio que están en el piso, lo cual representa que después de la tormenta viene la calma. Mecha sigue esperando a que le pasen su vestido para irse al hospital. El agua -en este caso de la lluvia- es el elemento que conecta esta, con la segunda escena del filme, en la que unos niños encima de una camioneta llevan en sus manos unas bombas de agua para aventar a las personas. El pito de la camioneta remarca lo intenso de esta nueva escena corta, por los gritos y las pisadas duras de los jóvenes al correr, jugando carnaval.

Esta primera escena es por demás, una de las mejores de esta película en cuanto a sonido. La predominancia de los sonidos agudos como cristal o el arrastre de sillas son un poco fuertes, y por ciertos momentos llegan a causarnos molestia. Los truenos que no dejaron de sonar en todo el filme, nos están intuyendo a cada rato que algo va a pasar, ya que son como el anticipo de la lluvia, de alguna acción sobresaliente. Al igual que con los insectos, al principio audiovemos la fuente de procedencia de los truenos – el cielo nublado-, luego ya no se nos deja ver, solo escuchamos su sonido fuera de campo. Los espacios en interiores siempre nos darán información de dónde estamos situados, es decir, cada espacio tiene su propia caracterización, que en muchas ocasiones serán marcados por el fuera de campo. La música diegética del vehículo sonó en un momento adecuado, en el que se quería hacer sentir aún más las emociones de los personajes. En sí, esta fue una escena bastante ruidosa o cargada con muchos elementos sonoros, por la mezcla de varios sonidos a la vez: gritos, insectos, vidrios, truenos, etc., y que marcan una acción muy importante que desencadenará consecuencias en el resto de la trama, como lo es el que Mecha necesitará reposo en su casa. Del lado de imagen, el color del vino predomina en las tomas de los licores, así que es una manera de intuir

que habrá sangre. Las escenas siguientes son tranquilas en el sentido narrativo, en que no ocurren cosas que marquen un punto de no retorno en el guion.

Ahora pasamos a la casa de Tali, la prima de Mecha, quien vive en la ciudad. Su casa se caracteriza por un bullicio que crea una atmósfera estresante para Tali, ya que sus hijos no están tranquilos: andan de aquí para allá gritando y haciendo mucho ruido. Hay un fuera de cuadro sonoro de la bulla de sus hijos mientras ella habla por teléfono o realiza sus quehaceres, porque la cámara no enfoca a menudo a los niños. Se escucha el ladrido de un perro que nunca vemos, pero que se deja a la imaginación del espectador el cómo será. Y los hijos de Tali reaccionan a los ladridos, al voltear su cabeza a un fuera de campo, hacia su izquierda; de hecho, una de sus hijas sale hacia el patio para callarlo. Más adelante, por una conversación de Tali con su hijo, nos dan a entender que el perro está del otro lado de la pared del patio, es decir, en la casa vecina. Incluso, las hijas de Tali trepan por una escalera que se encuentra en el patio y miran al otro lado. Dicen que ven al perro y nos reafirman verbalmente la existencia de este. También, esta casa se caracteriza por los sonidos fuera de campo de carros, o camiones que venden algún producto pasando por fuera, lo cual nos indica que vive en un barrio residencial bastante transitado. Esta escena es bien marcada por la perspectiva de plano sonoro, ya que el ladrido del perro se escucha más cerca que el sonido del camión de la venta.

El departamento de José, el hijo mayor de Mecha es más tranquilo. El fuera de campo se marca cuando se escuchan algunos autos transitando y el pasar de un avión, porque aparte del zumbido, algunas cosas vibran. Es un ambiente completamente diferente, tanto que, nos hace notar que está en un sitio muy lejano, incluso por su clima. En la hacienda de Mecha, por la ropa que usan los personajes, el paisaje, los zumbidos de mosquitos y los ventiladores, se siente el calor. Pero en el departamento de José no se siente igual. Son los sonidos los que nos dicen que José está en una ciudad, que más adelante se nos informa que es Buenos Aires.

Nuevamente se evoca al cerro, cuando Mecha le dice a Momi que por qué no va al cerro a encontrarse con los demás, y se oyen disparos fuera de campo. Se alerta de la próxima escena. Nos causa intriga por saber el por qué de los mismos. Ya en la siguiente escena se nos muestra a uno de los niños sosteniendo una escopeta en las manos. Podemos pensar que tal vez él fue el causante de los disparos anteriores. Los niños se encuentran con una vaca que al parecer está muerta, porque al inicio de la película se nos mostró que la vaca estaba estancada en el lodo y no podía salir. Aparte que se escuchan los zumbidos de una mosca, que dan cuenta que el animal está muerto. Aquí hay un fuera de cuadro muy importante. Los niños apuntan con sus escopetas a la vaca. No vemos lo que le disparan. Solo lo escuchamos. Pero, en lugar de ello vemos: el paisaje, las montañas, árboles y el cielo nublado, que se complementa con los truenos que se escuchan. Después hay un segundo disparo que se mezcla con el sonido de un trueno. Esto, es cuando ya estamos en una de las habitaciones de la finca.

Este fuera de cuadro trabaja de una manera narrativa en que, nos deja a la imaginación del espectador el vislumbrar o no, en nuestra mente, el cómo ocurrió eso.

Aparte, no sabemos si le dispararon o no a la vaca, o si apuntaron para otro lado, porque nunca se nos muestra. El hecho de que solo lo hayamos oído, nos hace reflexionar y sacar muchas hipótesis al respecto, caso que no ocurriría si nos mostraran la imagen. Si Lucrecia Martel nos hubiera mostrado en cuadro la acción de los niños disparando a la vaca, que, aunque ya está muerta, se hubiese originado un dramatismo que no es necesario en esta película. En mi caso, como es una escena un poco fuerte, no podría imaginarme ver la crueldad del momento, porque me causaría pena y tristeza.

Isabel y José van a una fiesta de carnaval. Se escucha música alegre en primer plano, a comparación de las voces que casi no se escuchan. De repente, empieza una pelea. La música se sigue escuchando en primer plano; por lo que hay un contrapunto sonoro que nos da a entender que no es tan seria la pelea, porque de hecho, al fondo, las demás personas siguen bailando. La música solo baja su nivel casi al final de la escena, cuando vemos que José, quien era uno de los que se estaba peleando, está sangrando por las heridas causadas. Es decir, la música en contrapunto junto con su reducción en el nivel, son informativos de que al principio no era seria la pelea, pero luego se agravó.

Al siguiente día en la hacienda, el teléfono suena y nadie contesta. Hay un fuera de campo sonoro del teléfono que no lo vemos. Únicamente vemos en cuadro a Mecha, que insiste en que alguien conteste, pero nadie hace caso. Al sonar tantas veces se siente lo insoportable que es para ella, ya que da la impresión que estuviera mareada con la ayuda de la cámara en mano. De la misma forma, en escenas siguientes, el teléfono suena y se demoran en contestar. Este timbre agudo es un código de tensión entre Mecha y el espectador, ya que se transmite su histeria y se siente esa desesperación, lo que hace que la escena sea más irritable. Mecha logra contestar el teléfono y dice que se le bajó la presión. Era Mercedes al teléfono llamando a José. A Mercedes no la vemos mucho pero la tenemos presente por el teléfono -siendo un ejemplo de la escucha acusmática de Chion-. Mecha grita a José para que conteste el teléfono. Ahora vemos en cuadro a José levantándose de la cama y los moretones en su cuerpo causados por la pelea. Los gritos de Mecha se escuchan fuera de campo, porque ella está en otra habitación de la finca. Sus gritos suenan en diferente perspectiva, dando la sensación de espacialidad mientras se acerca al dormitorio de José. Luego, volvemos a verla en cuadro. Como José no contesta a sus gritos, asume que no está. Después Mecha va al cuarto de José y ve que sí ha estado. Si él hubiese emitido algún sonido, Mecha sabría que sí estaba en casa. Ese es el poder del sonido, que aunque no veamos directamente a alguien, si ese alguien emite algún sonido, inmediatamente sabremos que está ahí.

Se escucha un trueno que se confunde con un disparo, mientras vemos aves pasar por el cielo. El sonido del trueno que se funde con el sonido de un disparo, se escucha en repetidas ocasiones en esta película. El resultado de este sonido conjugado es símbolo de alerta, de peligro. La toma siguiente nos deja ver a los niños con sus escopetas en el cerro. Intuimos que tal vez uno de ellos disparó. Luego, dispara uno de los niños hacia el cerro. Asimismo, como inició esta escena con un disparo que no

vemos su procedencia, termina cuando al mismo tiempo cambiamos de plano a uno de dentro de la finca, en el que conversan Mecha y Tali.

Rafael está enjuagando a su hija en el baño y llega Tali a preguntarle sobre unos papeles del auto. Como no le hace caso, Tali va hacia una bodega que queda en el cuarto junto. Vemos este paso con un movimiento de cámara situada en medio de las dos habitaciones. De nuevo vemos a Rafael y a su hija, y se escucha un vidrio romperse en fuera de cuadro. No saben qué es, la niña dice que parece que explotó algo. Ese sonido crea una atmósfera de impresión e intriga para el padre y la hija, quienes se quedan en silencio; lo cual se hace más notorio porque la llave de agua que está abierta sigue sonando de fondo. Es como que se olvidaron de lo que hacían por un largo tiempo. Después de cerrar la llave de agua, Rafael va al cuarto de al lado donde está Tali, y esta le señala que explotó el foco. El silencio se vuelve más pesado porque a Tali, al no decir nada, se le nota en su expresión el enfado por la situación; el cual se ve realizado porque su esposo no hace nada para solucionar el problema.

Isa va en busca del Perro -su enamorado- a una fiesta. Se escucha música alegre, pero no sabemos cuál es su fuente: si el carro en el que llegó o un parlante. Isa conversa con el Perro. No escuchamos lo que dicen, solo vemos la imagen de ambos conversando. Isa está muy angustiada. Momi, quién la acompañó, espera en otro lugar de la fiesta. Atrás de Momi está un hombre sosteniendo un bebé, mismo que aparece desenfocado. Al mezclarse esas dos tomas nos dan a intuir que Isa está embarazada. En el resto de la película no se nos revela lo que Isa le dijo al Perro. Queda simplemente a la imaginación del espectador saber qué pasó ahí. De la misma forma, la música alegre da un contrapunto sonoro, que, en este caso, ayuda a crear más drama a la narrativa. Entonces se puede decir que esta escena está bien construida tanto a nivel sonoro como de imagen, mediante el uso del montaje, para obtener un resultado que logre hacer reflexionar al espectador. La imagen dice lo que el sonido no debe decir.

La segunda vez que llueve, Tali está fumando preocupada. Le llama a Mecha para decirle que no van a ir a Bolivia. Al inicio de esta escena, vemos la lluvia porque se nos muestra el patio. Luego estamos dentro de la casa de Tali y de ahí en adelante solo escuchamos la lluvia en fuera de campo. Como hemos venido observando desde el principio, la lluvia es un indicador de que algo importante está ocurriendo o que algo ya pasó. Como cuando llueve después de la caída de Mecha. En este caso, la lluvia representa un punto de no retorno en el guion, en el que ya se compró la lista de útiles y ya no habrá viaje a Bolivia, ya no habrá un tiempo de distracción, ni de descanso.

Tali y su familia están en la habitación. Se oye que alguien canta a lo lejos, aunque no lo veamos; tal vez sea un vecino. Tali y su hija intentan descubrir de dónde proviene el ruido. De hecho, miran hacia un fuera de cuadro: hacia el techo, diciéndonos que el sonido puede provenir de ahí. Pero uno de sus hijos se sube a una bicicleta y no la deja escuchar con el ruido que emite. Esto se intensifica con unos juegos de luces y sombras que observamos, porque parte de la habitación se oscurece de repente; quizás por el movimiento de un ventilador colocado en el techo. En este caso, el sonido fuera

de campo se complementa con el mecanismo de sombras que vemos en la imagen, siendo un ejemplo de montaje pertinente que acrecienta la intriga del espectador.

El hijo de Tali -quien estaba en su bicicleta- sale de la habitación hacia el patio, trepa una escalera y se cae. Nunca vemos la caída. Solo la escuchamos. Posteriormente vemos el cuerpo tendido del niño en el patio. No sabemos si el niño está vivo o no. Luego se nos dejan ver tomas del interior de la casa de Tali vacía. Esta casa que era tan alegre y bulliciosa de repente se escucha sola, sin vida. La caracterización ambiental de los espacios se hace presente, porque ya conocíamos cómo sonaba cada uno. Y escuchar un nuevo ambiente en un espacio, nos hace preguntarnos qué pasó para que suene de esa forma. Después, una de las hijas de Mecha, llama alguien por teléfono, que suena y suena, pero al parecer nadie le contesta. No sabemos a quién está llamando. Aquí hay un overlap sonoro para dar paso a la siguiente escena, en que vemos en cuadro a José, quien llama por teléfono a Tali, pero esta no le contesta. Escuchamos el típico tono agudo constante de un teléfono cuando alguien no contesta, que se va fundiendo poco a poco con el sonido de una máquina de hospital que mide el ritmo cardíaco -sonidos agudos pausados y cortos-; y después, el pitido que evocan estas máquinas al morir un paciente -un sonido agudo constante largo-. Esto se complementa con el sonido fuera de campo de una sirena de ambulancia pasando cerca del departamento de José.

Nuevamente, como en la escena de la vaca en el pantano, el sonido de un niño cayendo es más que suficiente; porque si se mostrara con la imagen, no nos daría mucho que imaginarnos y no activaría tampoco nuestra atención ni nuestras sensaciones. Si Lucrecia Martel hubiera planeado esta escena de forma diferente, podía habernos mostrado las escenas de un hospital, del niño en camilla, o de la máquina del corazón; inclusive la mamá o los familiares del niño llorando desconsoladamente en la sala de espera o en su propia casa al frente del niño. Esto sería muy melodramático para esta obra y solo causaría tristeza o lástima al espectador. Aparte de que hubiesen tenido un gasto extra por la locación y los costos que implicaría grabar en un hospital.

Los créditos finales en negro tienen de fondo el sonido de la naturaleza, truenos, aves, insectos, etc. En seguida se oyen ruidos de la puerta de un carro, y se escucha música. Es como si alguien hubiese bajado o subido de un vehículo. Se intuye que la música proviene del auto.

## **Análisis *La Ciénaga***

Esta ópera prima de Lucrecia Martel, tuvo mucha planificación desde el guion, hasta su montaje. Ella dice que se debía tener bien claro cómo iba a armar la escena en términos de sonido y qué cosas iban a quedar en off. Nunca tuvo tanto presupuesto ni tanto tiempo para filmar un montón de cosas. Así que siempre tuvo que ajustarse. Y conocer o tener una idea clara de cómo va a ser el sonido, le permitió ajustarse más.

Los elementos de la naturaleza, como fuente narrativa, se hacen presentes en esta película. En este caso, el agua de la piscina de la hacienda es un símbolo de angustia, como en el accidente de Mecha; o de diversión, cuando los niños y jóvenes juegan en la misma. El agua de la ducha evoca relajación o tranquilidad cuando Momi se está bañando, porque es como si se tomara un respiro de todo. Y el sonido del agua de la lluvia evoca un sentimiento de perturbación, ya que es cuando ocurre la acción.

Los ambientes de cada espacio en que se desarrolla la historia están propiamente caracterizados. Y los sonidos fuera de campo y de cuadro ayudan a crear una espacialidad que el espectador puede reconocer a lo largo del filme. La hacienda está caracterizada por el zumbido de insectos, aves y perros que nunca vemos. Los insectos en especial, junto con el ruido del motor de algunos ventiladores ayudan a que el espectador sienta el calor que hay en dicho lugar. La casa de Tali, está marcada por la bulla de los niños, lo cual señala un ambiente muy alegre, además de que se escuchan unos carros lejanos que nos dicen que su ubicación es cerca de un poblado, y por supuesto, el perro que nunca vemos y que se supone que está en la casa de al lado, que es un símbolo de alerta. En el departamento de José se escuchan sonidos fuera de campo de aviones, los cuales también hacen vibrar algunas cosas que nunca vemos.

La música es diegética y proviene de radios, parlantes, carros, o fiestas. También se escucha música diegética que en algunas ocasiones sale de la diégesis para mantener la emoción, como cuando los jóvenes llegan a la hacienda después de un paseo, se bajan del vehículo del que supuestamente proviene la música, pero que sigue sonando una vez que el carro se ha marchado. Una de las chicas tiene una radio que es la que enlaza las fuentes sonoras, para que siga sonando la misma canción. Las canciones de este filme, generalmente son alegres, bailables, como una especie de rancheras, que resaltan la cultura y modo de vida de Salta. Se las usa en varias ocasiones en contrapunto sonoro cuando las situaciones son tensas o para opacar un poco la intensidad de la acción.

Hay efectos sonoros que marcan una parte importante en la construcción audiovisual del filme. Los sonidos de los truenos indican la premonición de algún evento que cambiarán el rumbo de la historia, como la caída de Mecha, o la llegada de Tali y su familia; mismos que seguirán sonando a lo largo de la película, aunque no veamos el cielo. Disparos que por sí solos logran sorprender al espectador y a los personajes y que, al fundirse con sonidos de truenos, producen intriga o extrañeza. Efectos de reverberación como cuando se le cae la copa de vino a Mecha y suena una especie de diapasón que se prolonga hasta la siguiente escena. Pero lo que más sobresale es la exageración de sonidos chirriantes o agudos: vidrio, sillas, hielo, timbre del teléfono, soldadora en el taller de mecánica, el sonido constante y fuerte de un chorro de agua expulsado a presión por un ducto, etc.; que pueden causar irritación al espectador y a los personajes. Lucrecia Martel dice que la primera escena requirió de mucha preparación, porque todos los elementos estaban buscados desde mucho antes de hacer el sonido de la película, para que la escena fuera sonoramente estridente.

Los diálogos son, por sí solos, una parte importante para la narrativa del filme. Los personajes, por ejemplo, hablan con un acento característico rural de Argentina, lo que evoca una gran cultura por detrás. Hay ocasiones en que a los personajes no se les entiende muy bien su pronunciación, o sus diálogos son un tanto incoherentes; pero esto mismo se debe a que así es como hablan en algunos sectores alejados, es su manera de comunicarse. De hecho, Lucrecia Martel dice en una entrevista que ella -al provenir de Salta- cuando habla con su madre, hay ocasiones en que no le entiende, así que tiene que preguntarle nuevamente qué es lo que dijo o que le repita. Lucrecia Martel está educada en ese aspecto. Y así es este filme, tenemos que reflexionar en lo que se dijo para tratar de entender muchos de los diálogos. Esta, es una buena forma de organizar las ideas para la directora. Es como querer encontrar sentido a lo que no tiene sentido. La intención total no se puede entender de inmediato. Asimismo, Lucrecia Martel dice que cada escena tiene una parte graciosa. No son películas tan serias como parecen. Todos los diálogos tienen malentendidos, aunque ella misma dice que no le salen.

El silencio es uno de los elementos más importantes por su modo de uso. Si bien, este filme no es dramático, hay algunas partes que necesitan llamar nuestra atención, para generar una expectativa, para hacernos percibir sensaciones o emociones, y para concentrarnos en una situación que requiere importancia o que tiene un carácter más serio. Tal es el caso de las conversaciones de tipo psicológico-familiar, como la pelea de Mecha y Momi; las conversaciones de Mecha y su esposo; cuando Isabel le dice a Mecha que se va de la casa; cuando Tali se entera que su esposo ya compró las listas de útiles; etc. Es como si se hubiese planteado desde el guion, dejar un espacio de silencio entre diálogos, de tal manera que la conversación no fluya rápido, si no que genere incomodidad tanto para los personajes como para el espectador. Al final de este tipo de conversaciones se deja un espacio largo de silencio, que es el principal momento en que vemos verdaderamente las expresiones y emociones de los personajes ante la situación. Los espectadores también permanecemos pensativos e impactados por el momento, como si nos quedáramos sin palabras; y nos incentiva a activar esa parte de nuestra imaginación que está tan acostumbrada a que una película nos cuente detalladamente todo. El silencio nos ayuda a crear nuestras propias versiones de la historia. Este tipo de silencios se ven remarcados por la presencia de sonidos fuera de campo y de cuadro como goteos constantes, truenos, disparos, zumbidos de moscas, etc.; mismos que señalan el paso del tiempo y son símbolos de incomodidad o alerta, respectivamente.

Este tipo de películas -como la de otros directores- no se aferran a la trama. No generan en el espectador la locura de la trama y de andar persiguiéndola. Necesitan generar tensión de otra manera. Cuando se hizo *La ciénaga*, el cine argentino vino de una tradición de un realismo costumbrista muy pesado. Y esta película, que ya se trataba de familias, quería que el espectador sintiera una disposición nueva al verla. Este esquema clásico, de causa-consecuencia o de un tiempo lineal, con los que se han hecho obras increíbles, ha atrapado a un montón de gente. Y, el truco o teoría para generar tensión, según Lucrecia Martel es no dar mucha información. La imagen es altamente referencial, uno ve una imagen y ya está viendo algo que conoce, y eso hace que uno

deje de pensar. El problema de nuestra cultura es creer que sabemos del mundo. Nuestra cultura visual cree que domina el mundo. Lucrecia Martel dice que la luz y la verdad están juntas. En la oscuridad, lo desconocido, lo que tememos, lo que no comprendemos, habla con susurros. Eso es mejor para acercarse en el mundo, que creer rápidamente que uno entiende todo. Entonces, la clave para lograr esto está en el encuadre. Hay que tratar que las imágenes no puedan deducirse rápido en una palabra; para que el pensamiento sea lento. Porque el pensamiento rápido es muy torpe.

Todos los elementos que componen este filme ayudan a la construcción de la narrativa. El aspecto de las relaciones interpersonales crea esa dificultad en el espectador de no distinguir a la primera el parentesco entre cada personaje y genera una sensación de aglomeración. Esto se ayuda del sonido al escuchar todo el tiempo voces, bulla, risas, juegos, etc., de los niños, jóvenes y adultos en la finca fuera de campo. Por parte de imagen, se logra mostrándonos lo estrecha que es el interior de la finca para cada personaje, como cuando duermen muchas chicas en la misma habitación, o cuando cada quien va a dormir o descansar sin importarle quien esté en ese mismo lugar. Lo que causa incomodidad también al espectador, quien se cuestiona qué es lo que haría en su lugar. El tema de las apariencias también se hace presente porque a Mecha le importa mucho el qué dirán los demás, al querer aparentar ser de una clase social alta. Para lo que el sonido se apoya de ruidos agudos como copas o botellas, que pueden ser indicadores de una clase social alta; y por imagen, al mostrar las amplias extensiones del terreno de la finca: aparentan tener mucho dinero, aunque económicamente no les vaya tan bien en la venta de su producción de pimientos. Por último, el tema de la religión, que aunque no se nos muestre explícitamente, lo evidenciamos cuando Momi reza en susurros; o cuando por imagen se nos muestran fragmentos de un programa de televisión sobre la aparición de la virgen; y por sonido, cuando solo escuchamos el audio de estos reportajes a lo largo de la película, en fuera de campo. Esta noticia será una especie de leitmotiv, que servirá como caracterizador social y cultural de Argentina.

## **La niña santa**

Esta película trata acerca de Amalia, una adolescente quien, por sus clases de catecismo, cree que su llamado debe ser salvar la vida del doctor Jano, uno de los tantos médicos que asisten a un congreso, en el hotel en el que viven ella y su familia. Esto se da porque Jano muestra insinuaciones sexuales cuando está con Amalia. La religión, el despertar hormonal y las relaciones interpersonales, junto con el agitado movimiento del hotel, harán que la vida del doctor Jano se conduzca en un declive parsimonioso.

Los créditos iniciales en negro empiezan con una canción a capela femenina al estilo de música sacra. De ahí que la música presenta el tono de la película, con el tema de la santidad. Luego se deja ver que la voz es diegética, perteneciente a una maestra de catecismo cantando para sus alumnas. La canción es tan profunda que la hace llorar. Mientras que algunas alumnas se pasan notas a escondidas. Al final de la canción, hay

un silencio profundo que genera incomodidad tanto a los personajes como al espectador, ya que la maestra no quiere que la vean sensible y las alumnas no saben cómo reaccionar a eso. Este sistema de silencio fue usado por Lucrecia Martel en *La Ciénaga*.

En la clase de catecismo, la maestra habla de que hay que estar alertas al llamado de Dios. Su diálogo coincide justo cuando se escucha de fondo, el sonido fuera de campo de algo desconocido -un theremín-, el cual rompe el momento y crea un silencio. No sabemos de dónde proviene el sonido porque no lo vemos. Pero los personajes reaccionan a ese fuera de campo porque las chicas dicen que viene de la calle. Aun así, el sonido sigue siendo todo un misterio. El darnos información acerca del sonido fuera de campo debió estar planteado desde el guion. También se escuchan voces a lo lejos y el pito fuera de campo de un auto que aparentemente viene de la calle. La maestra reacciona a este pito y dice que ya se tiene que ir. Esto, nos dice que el aula donde se imparte la clase está en la ciudad. El tema religioso de la maestra contrasta con los temas sexuales que murmuran las alumnas, creado una especie de contrapunto.

Lucrecia Martel nos va a ir presentando poco a poco un sonido muy inusual a lo largo de la historia. Al haber visto ya la película, sabemos que es un instrumento llamado theremín, y que su forma de tocarlo también es curiosa, porque no se lo manipula directamente, mas bien, reacciona mediante un sensor de proximidad. Entonces, este fuera de campo en que escuchamos por primera vez este sonido extraño, nos causa intriga, curiosidad, o algo familiar para los que ya conocen este instrumento. Promueve la activación de la mente del espectador al hacerlo imaginar qué será lo que suena. Si Lucrecia Martel, nos hubiera mostrado el instrumento directamente, no hubiera funcionado el misterio en el espectador y quitaría todas las sensaciones y emociones que esto provoca. Además de quitarle el valor narrativo que esta acción tiene sobre la película, ya que se convertirá en el punto de encuentro de Jano y Amalia.

Más adelante, en la calle se nos muestra un hombre tocando el theremín, era el ruido que no se nos mostró antes. Pero no nos presenta de buenas a primeras. Se deja ver que primero hay una gran multitud que nos impiden ver el instrumento. Luego nos muestra al artista y parte de su instrumento, pero no se nos permite verlo completamente porque la gente sigue aglomerada en frente de la cámara. De la misma forma, se respeta la perspectiva sonora, porque al principio el theremín suena lejano; luego, al cambiar a un plano subjetivo del artista, se escucha más presente y con más cuerpo. La música que se está interpretando en el theremín, es relajante, suave, un poco nostálgica, y ayuda a crear dramatismo en el momento en que el doctor Jano roza con su miembro a Amalia. Como nosotros, los espectadores, estamos tan concentrados y sorprendidos, por primera vez, ante la presencia de un instrumento inusual, la acción del doctor Jano nos provoca tristeza o lástima tal vez, por lo indefensa que resulta Amalia ante esta situación. Si fuera otro tipo de música la que sonase, nos provocaría otro tipo de sentimientos.

La primera vez que Helena está en la piscina, el sonido ambiente es de insectos lejanos, ruidos de personas cercanas, etc. Pero cuando entra al agua, el ambiente se detiene, para concentrarnos tanto en que a ella le ocurre algo en el oído, como en el

doctor Jano que la mira fijamente. Apenas ella sale de la piscina, el ambiente vuelve a la normalidad. Este efecto es una especie de abstracción que escuchamos para sentir lo que Helena siente, como si estuviésemos en plano subjetivo junto a ella. Además, a lo largo de la película, se nos dejarán oír diferentes ruidos como sonidos agudos constantes, pitidos o sonidos como de máquina, que serán una forma de manifestarnos el sonido interno de Helena, ya que tiene problemas en su oído, mismos que serán casi imperceptibles para el espectador, pero cuando Helena dice que le molesta el ruido, inmediatamente dejarán de sonar y el espectador se dará cuenta que estuvieron sonando.

Helena está durmiendo en su cuarto del hotel y la despierta el sonido de una niña gritando “mamá, mamá” que proviene del T.V. Helena voltea a su izquierda desesperadamente porque piensa que su hija la estuvo llamando, pero Amalia está durmiendo a su lado. Luego, llega Fredy -su hermano- y Helena le dice que está enojada porque no le contaron que su ex esposo va a tener mellizos. Aquí, se nos refleja el tema de la maternidad con el sonido. Primero porque al escuchar unos gritos, Helena piensa que algo le ocurrió a su hija, despertando su instinto de protección, pero se da cuenta que está bien y que los gritos provenían del televisor. Segundo porque nos da información verbal sobre su ex esposo que va a ser padre, pero a ella no le contaron por no causarle problemas sentimentales. El sonido puede ser tanto expresivo como sensorial ya que, al asustarse Helena, hace que el espectador también entre en ese juego. Al terminar esta escena, Helena, su hermano y Amalia, duermen en la misma cama por la noche. Hay un raccord de objeto, ya que la siguiente escena comienza enfocando la cama en la que duerme Jano y, en pleno corte suena un teléfono que rompe el silencio.

Josefina -la mejor amiga de Amalia- y un chico que es pariente suyo, están en la casa de su abuela. Ambos están acostados en la cama coqueteándose. En esta escena hay un trabajo importante de lo que se dice con lo que se ve, porque Josefina le dice que no quiere tener relaciones antes del matrimonio y expresa otra cosa. A lo largo de toda esta película notaremos que, la casa de la abuela de Josefina está marcada por el tic tac de un reloj de fondo, en fuera de cuadro. Aunque no lo veamos, marca el paso del tiempo rápido para Josefina, quien quiere irse y pregunta a cada rato a qué hora llega su abuela.

Amalia, Josefina y una amiga de ellas están en un bus. Su amiga les cuenta una historia de terror -en la que al final de la historia los personajes encuentran una mano-, misma que ocurrió en un puente que muy pronto pasarán en el bus. Justo cuando el bus pasa por encima de ese puente de metal, el ruido de las llantas suena distinto a como sonaba cuando el bus iba por carretera. Se acentúa más ese sonar de llantas sobre metal, y ya no sobre carretera, para infundir miedo al espectador y para hacerlo notar que está sobre una estructura de metal. Este sonido es expresivo, no realista, porque su sonoridad es distinta y remarca lo que cuenta la historia. Entonces, el sonido tiene poder para crear una atmósfera de suspenso por la suma de los sonidos del bus y del contar la historia.

Al llegar a su destino, las chicas están jugando dentro del bosque y Josefina se pierde. Amalia y su amiga le dicen a Josefina que escuche sus voces para que se guíe. Cuando está en cuadro Josefina, se oyen de fondo los gritos de Amalia y su amiga; y

viceversa. En esta misma escena, se empiezan a oír disparos y perros ladrando, aunque no los veamos. Estos sonidos fuera de campo nos dicen que tal vez alguien está de caza. Al estar perdida Josefina, y al oír un disparo, pensamos lo peor momentáneamente. Pero luego las chicas se encuentran y nos hacen saber que todo está bien.

Esta escena es muy importante en cuanto al sonido fuera de campo -desde el punto de vista narrativo-, porque a más de pensarse desde el guion como una fuente de guía alternativa a la visual, el sonido sirve para desenvolvernos en nuestro medio. Es un sentido que, aunque en muchas ocasiones no cuente con el apoyo visual, por sí mismo nos orienta, nos equilibra, nos informa de muchas cosas. En esta escena se juega mucho con el fuera de campo, porque Josefina solo se sirve de su oído para guiarse. Martel hace que el público también sienta esa intriga por saber de dónde provienen las voces que se escuchan y lo consigue mediante el sonido, que, en mi caso fue estéreo, y también por la mirada de Josefina, porque si mira hacia un lado sabemos que por ahí están sus amigas. El oír disparos y ladridos de perros nos hace pensar que alguien está de cacería, o deja a la imaginación del espectador que puede creer que tal vez alguien más las está acechando. La directora no conseguiría lo mismo, por ejemplo, de usar un plano general. Hubiésemos visto a Josefina que se pierde, por un lado, y a sus amigas, por otro lado. No provocaría esa inquietud al espectador por saber hacia dónde debe ir Josefina. Solo causaría pérdida del interés. Y, el ver a un cazador y a sus perros también quitaría la imaginación del espectador y más, si aparece en el mismo cuadro general de las chicas, porque se diría que el cazador está realizando su trabajo, nada más.

La segunda vez que se nos trata de presentar al theremín, no vemos ni al instrumento ni al artista, porque la multitud está aglomerada entre la cámara y el escenario improvisado. Mientras Jano se baja de un automóvil y se dirige al hotel, se escucha al theremín distorsionado. Luego Amalia, quien está entre la multitud, se le queda viendo a Jano, evocando un fuera de campo visual; y Josefina se le queda viendo a Amalia; en un juego de miradas. En seguida, reconocemos la canción de *Cielito lindo* tocada en el theremín, siendo un contraste entre la personalidad de Jano y Amalia.

La casa de Josefina es alegre y aglomerada, porque hay muchos niños, su madre ocupada, etc. Ahí, mientras Amalia y Josefina hablan de señales divinas, un ruido raro y fuerte en fuera de cuadro sorprende esta escena tranquila. Se escucha a un perro ladrar fuera de campo a lo lejos, como consecuencia del ruido extraño. Ocurre lo mismo que en la clase de catecismo, que justo cuando hablan de señales de Dios, se escucha algo raro. Todos los personajes presentes reaccionan a este sonido, porque paran sus actividades y regresan a ver a un fuera de cuadro, hacia el frente. Luego se nos muestra la toma de un hombre desnudo afuera de la casa, tomando en cuenta que nuestro punto de vista es desde el interior de la misma. Y, para generar más suspenso, unas cortinas blancas nos impiden ver el exterior, ya que están entre nuestra vista y el patio de la casa. El ruido era de un hombre cayendo del segundo piso. No vemos la caída del hombre. Luego, éste entra a la habitación. Esta escena termina con un silencio; y es muy importante en cuanto a su construcción visual y sonora. El ruido fuera de cuadro nos

incentiva a imaginarnos cuál fue su origen. Y, el que no podamos ver quién está detrás de las cortinas, nos llama a adivinar qué es esa silueta, quién será o por qué se cayó.

En el restaurante del hotel están comiendo el doctor Jano, Helena, su hermano y su mamá. En ese momento se escucha la voz de un hombre fuera de cuadro que le dice a Fredy que ya es hora. Nos dan la información verbal que se trata de un fotógrafo. Si no es por la mirada del hermano de Helena que se dirige hacia al costado izquierdo, no nos guiaríamos en dónde está ubicado el fotógrafo. Luego, Helena le dice a Jano que escucha un pitido en el oído. Ahí está el por qué de la acción de Helena cuando se mete a la piscina. Jano le dice que eso puede deberse a que vea televisión o radio mientras duerme, y los síntomas son un pitido de frecuencias graves como una radio mal sintonizada o voces lejanas, y que la mayoría de la gente escuche cosas. En el restaurante se escucha música pero, aunque no veamos su procedencia, sabemos que es parte del ambiente del restaurante, tal vez de un parlante; por lo tanto es acusmática.

La tercera vez que se nos presenta al artista del theremín, vemos a Amalia y a Josefina entre la multitud. Mediante profundidad de campo observamos que atrás de las chicas está el artista desenfocado, mientras que a ellas se la ve nítidamente. Ahora se nos muestra que él no toca el instrumento, sino que mueve sus manos en el aire sin tocarlo. Está interpretando *Carmen Habanera*, una música un tanto alegre. Jano nuevamente roza con su miembro la parte de atrás de Amalia. Justo cuando Amalia toca la mano de Jano, la música se detiene por un instante; para que el espectador se centre en la acción y reaccione ante ella. Por la canción, la escena en este caso es un tanto cómica. Y ya no sentimos lástima como la primera vez, mas bien, nos da a entender que ya es costumbre dicha acción, porque aparte Amalia está segura que hace lo correcto.

Por la noche, Amalia entra a un cuarto a escondidas, no sabemos de quién es. Se queda mirando algo al frente de ella. En la siguiente toma vemos a Jano durmiendo en su cama, y se levanta de golpe por unos ruidos que ha escuchado en fuera de cuadro. No sabe de dónde provienen. Busca en todas partes de su cuarto y nada. Cree que son de la calle porque mira por la ventana. Además, suenan fuera de campo el ladrido de un perro y el zumbido de una mosca, que remarcan el silencio y desubican lo que busca Jano. Lo importante de esta escena es que no sabemos si Amalia estuvo en el cuarto del Dr. Jano o no, porque cuando él despertó repentinamente, no encontró nada en su cuarto. A menos que Amalia se hubiese ido rápido. Nunca vemos a los dos en la misma imagen. Entonces, para que el espectador sepa que dos personajes se relacionan en un mismo lugar, se puede optar -en el montaje- por mostrar a ambos personajes en el mismo cuadro, en plano general; para después hacer los respectivos planos contra-planos.

La cuarta vez que se nos presenta al hombre del theremín, ahora sí lo vemos nítidamente y por completo; ya que, en esta escena el artista es llevado al hotel para una presentación, y los empleados le hacen unas pruebas técnicas. Todo este tiempo, en que se nos presentaba al artista de a poco, nuestra imaginación estuvo activa por saber cómo era, cómo tocaba su instrumento, etc., y el sonido nos guiaba en esa búsqueda.

Al llegar a su cuarto, el doctor Jano vuelve a escuchar ruidos extraños fuera de campo. Intenta buscar de dónde vienen, pero al salir de su cuarto se encuentra con Amalia. Jano descubre que ella hace los ruidos extraños y le dice que no vuelva a molestar. Este juego de presentarnos ruidos que no sabemos de dónde provienen, nos causan misterio, al igual que en una película de terror; y, cuando por fin sabemos la causa de dichos ruidos, nos sorprendemos al conocer quién o qué los emitía.

Cuando los doctores pasan por un pasillo se escucha de fondo el theremín fuera de campo, mismo que lo estaban probando anteriormente para una presentación. Conforme los doctores se van alejando, el sonido del instrumento disminuye, lo cual nos indica la espacialidad del edificio. Nunca vemos ni al theremín ni al hombre que lo toca.

Jano llega a un baño en el que están Helena, Amalia, y otras personas, probando el funcionamiento de una especie de ducha. Cuando Helena le dice a Jano que Amalia es su hija, suena fuera de cuadro un chorro de agua saliendo del aparato y Jano se va de aquel cuarto. Nunca vemos el artefacto, solo lo escuchamos, lo que se nos remarca por el asombro de las personas. El chorro de agua expulsado en ese momento acentúa el desconcierto de Jano, al conocer que la chica que él estaba molestando era hija de Helena, como si “ya la regó”. Para nosotros, los espectadores, al ser seres omniscientes que ya sabíamos de esta situación, solo nos la veíamos venir en cualquier momento.

En la dramatización de una consulta se presenta primero Helena -quien es la paciente-. Jano no entra al escenario aún porque está muy asustado, ya que escuchó rumores de que iban a armar un escándalo por un médico que tocó a una chica, y sabe que es él. Por el micrófono se escucha que lo están esperando. Cambia la toma a los exteriores del salón, donde vemos en cuadro a la mamá de Josefina esperando para denunciarlo por el acoso a Amalia. El silencio mientras esperan se evidencia más cuando una empleada pasa roseando un spray lentamente. Fuera de campo se escuchan aplausos del público, que nos dicen que Jano ya salió al escenario aunque no lo veamos. Y que tal vez ha salido por compromiso y no porque esté dispuesto en ese momento.

El solo escuchar cómo sale Jano al escenario, hace que el espectador se imagine los sentimientos y emociones de este, ya que sabía que lo iban a acusar a él. Y cómo no, imaginarse también la actuación del mismo en esta dramatización de una consulta, causando intriga sobre si a éste no le importa la situación y sigue su actuación como si nada, o si quiere desaparecer en ese momento por su angustia. Si Lucrecia Martel nos mostraba en cuadro la lucha de Jano saliendo al escenario, no hubiera dado lugar al desarrollo de la imaginación del público, ya que sólo se vería físicamente al doctor con un par de expresiones y, de la misma manera veríamos una actuación que no deje dudas.

En la escena final están Amalia y Josefina nadando despreocupadas. Hay un momento en el que Josefina no quiere mirar a Amalia a los ojos porque no sabe cómo decirle que va a surgir un gran problema, en el que su amiga estará involucrada por culpa de ella. Este momento, nuevamente se ve remarcado por el zumbido de una mosca que realza el silencio incómodo, porque ninguna de las dos se quiere decir nada.

Además que el zumbido se contrasta con la mención de un olor que Josefina le dice a Amalia. En los créditos finales se sigue escuchando el sonido de la piscina. Y en los títulos en negro suena la música del theremín más los ruidos de la piscina.

### **Análisis *La niña santa***

El diseño sonoro de esta película está construido en el fuera de campo y de cuadro, los cuales ayudan narrativa, sensitiva y emocionalmente a la historia. El tema con más predominancia es la religión -como su título mismo lo indica-, ya que Amalia siente que Dios la ha enviado a salvar la vida de Jano, lo que se expresa con sus rezos constantes. Lo mismo pasa con Josefina, a quien se le presentan oportunidades sexuales, pero siempre tiene en su mente la concepción de reservarse para después del matrimonio. Este ámbito religioso contrasta con el aspecto de la sexualidad, mismo que se demuestra por la atracción de Amalia hacia Jano; la seducción entre Helena y Jano; el beso entre Amalia y Josefina; o la masturbación de Amalia, etc. La diferencia entre clases sociales también está presente, porque se evidencia que la familia de Amalia tiene más recursos económicos que la familia de Josefina.

Cada elemento cinematográfico que conforma esta película, construye un universo que hace que el espectador se sumerja en un vaivén de emociones y sensaciones. Al estar, este filme, en su mayoría desarrollado dentro de un hotel, notamos la sensación de encierro y de asfixia que existe entre los personajes, lo que se asemeja con la película anterior *La ciénaga*, salvo que esta última nos mostraba más espacios abiertos. Las clases de catecismo también se realizan dentro de un aula. Casi y que, los únicos lugares abiertos que podemos encontrar son los exteriores del hotel, donde toca el artista del theremín, y la piscina. Esta sensación, se logra a través de la representación de la imagen, pero sobre todo por el sonido. El constante ajeteo sonoro por parte de todos los personajes crea un ambiente que nos hace estar dentro del filme.

Nuevamente, Lucrecia Martel hace uso del elemento agua, como espacio común para el desarrollo de la historia. Este elemento es sonoramente sensorial, expresivo y narrativo. En la piscina del hotel los personajes van a relajarse o distraerse por un momento del ajeteo de la convención, y de la agitación de mantener el hotel. Expresa satisfacción o admiración, al ser un punto de encuentro para conversar, reír, o coquetear. Y, narrativamente evoca recuerdos, como cuando Helena era nadadora de joven; o atención, al ser el lugar donde Amalia puede ver frecuentemente a Jano y examinarlo.

Para los ambientes, los sonidos fuera de campo y de cuadro nos dan información sobre las características de un lugar, además de sentir su espacialidad. El hotel está lleno de vida, es un espacio que converge la bulla de los huéspedes, niños corriendo y riendo, sirvientas haciendo sus quehaceres en las habitaciones, sonidos de la cocina, o sonidos de preparación de equipos técnicos para las exposiciones de los médicos, etc.; mismos que en un principio vemos, pero luego, a lo largo de la película ya no se nos deja ver,

solo escuchamos los sonidos de sus acciones para saber que están ahí. La piscina, de la misma forma, está diseñada con sonidos de conversaciones de los médicos, de chapoteos, etc. La clase de catecismo está llena de ruidos que provienen del exterior, como si existieran más aulas al lado, sonidos de autos que nunca vemos, y gente pasando; lo que nos dice que el salón está ubicado cerca de la calle o en una ciudad. Y la casa de Josefina tiene un ambiente ruidoso o agitador, por su familia numerosa.

Hay música diegética proveniente de radios, mismas que son canciones alegres, movidas y propias de la época en la que está ambientada. También hay música diegética que no sabemos su procedencia, pero que está fuera de campo. Así como también, un tipo de música que está en la cabeza de Helena, pero que luego se vuelve diegética. Pero lo que más sobresale es la música del theremín, que está presente a lo largo de la película. Al ser un instrumento poco conocido, nos da curiosidad por saber qué suena así. Y por eso mismo, Lucrecia Martel decide presentarnos poco a poco al instrumento y a su artista, dejándonos ver lentamente cómo se lo utiliza. La música que emite el mismo, son de canciones muy conocidas y populares. Las presentaciones en la calle del artista del theremín, serán el punto de encuentro entre Amalia y Jano, y servirán de excusa para que Jano aproveche la multitud para rozar con su miembro a Amalia, la hija de Helena -su amiga de la juventud y quien la coquetea desde el inicio del filme-.

Los efectos de sonido son indispensables en el filme. Helena, por ejemplo, tiene un problema en su oído. Nosotros no podemos escuchar los ruidos internos de los personajes, así que Lucrecia Martel nos propone oír un sonido agudo constante largo. Los ruidos del exterior se aíslan o reducen de nivel al escuchar este efecto de sonido. Esto nos sirve para meternos en la mente de Helena y oír lo que ella oye, y sentir lo que ella siente; en este caso molestia e incomodidad. De hecho, Jano le dice que esto puede generar que escuche cosas; lo que nos hace preguntarnos si se nos ha hecho escuchar algo que no pertenece a la realidad o si Helena puede alucinar a la larga. Otro efecto de sonido son los ruidos extraños, fuera de campo, que escucha Jano en su habitación y que le advierten que alguien lo está espiando. Es como si escuchara ruidos de fantasmas. Y, principalmente, los efectos sonoros que recrean las abstracciones de Amalia y Helena, que se muestran en repetidas ocasiones y que también nos adentran en sus mentes.

Los diálogos son bastante claros y con una identidad propia. Generalmente el acento de los personajes es argentino, lo que engloba una gran cultura detrás. Cada personaje tiene su propio rasgo. Por ejemplo, Helena es muy habladora; Jano, por el contrario, es bastante reservado. Amalia se la pasa rezando en voz baja, susurrando. El compañero de cuarto de Jano es muy expresivo, con voz alta; etc. Además de que, en varias ocasiones, cuando oímos varias voces a la vez, siempre oímos en primer plano a las voces que se requiere que escuchemos en ese instante, y en segundo plano, a las que no son tan importantes, como en las clases de catecismo. Pero lo que más sobresale son los diálogos contrastantes con las acciones que realizan los personajes. Es como un contrapunto que hace estar atento al espectador a lo que dicen y hacen los personajes, y lo incentivan a cuestionarse sobre el por qué y para qué de dichas acciones.

El silencio es otro de los temas importantes a nivel sonoro en este filme. Al igual que en *La ciénaga*, este recurso sirve para concentrarnos en un tema de alta importancia o delicado. Por ejemplo, la conversación de Helena y Amalia sobre que nadie le contó que su ex esposo va a tener mellizos; o cuando al final, Josefina no tiene cara para decirle a Amalia que la metió en problemas, etc. Estos silencios son remarcados por el sonido fuera de campo de moscas, ladridos de perros a lo lejos, o una sirvienta que pasa roseando un spray; los cuales causan incomodidad entre los personajes y al espectador. Hay otro tipo de silencio intencional, y es cuando Jano hace silencio a propósito para escuchar la procedencia de los ruidos extraños en su cuarto o en la piscina, es decir, deja de hacer sus actividades para escuchar bien qué causan los sonidos. Esto genera intriga en el espectador, quien también agudiza su escucha para ir en ese camino de búsqueda.

Por medio del montaje, el sonido y la imagen crean esta narrativa que nos dejan especular varios ámbitos como las relaciones familiares incomprensibles, los amoríos no correspondidos, la diferencia de clases sociales, etc. Cada uno, desde un punto de vista distinto para cada personaje. Cada quien experimenta una realidad diferente que otros. Cada persona percibe el mundo a su manera. Amalia en su clase de religión -en la que el tema es el propósito de Dios sobre cada uno de nosotros- tomó la enseñanza desde un punto de vista diferente al de sus compañeras. En su caso, el de salvar la vida del doctor Jano, quien despertaba a la vez un deseo sexual que aún no conocía. Lucrecia Martel dice que, como son siete hermanos en su familia, cada uno hace el montaje de lo que percibió. Así como Amalia malinterpreta la situación con su acosador.

## **La mujer sin cabeza**

Esta historia retrata la vida de Verónica, una dentista de la ciudad de Salta, quien un día que va manejando en su carro, atropella algo que no se detiene a ver por el susto. Al pasar los días, Verónica se pone cada día peor emocionalmente, porque le intriga el no saber si atropelló un perro o una persona. Su esposo y la policía le descartan sobre algún accidente ocurrido por esas fechas en la carretera. Pero cuando Verónica se está rehabilitando, se entera que un canal -cerca de donde ocurrió el accidente- está taponado por algo que no deja pasar el agua. La diferencia de clases sociales, pero, sobre todo, la psicología y las emociones personales, crearán una atmósfera de misterio y jugarán un papel importante en la mente de nuestra protagonista.

Los créditos iniciales en negro, al igual que las dos películas anteriores, se nos presenta con sonidos en off para ubicarnos en un espacio. En este caso, con sonidos de la naturaleza, árboles, hojas, viento, aves, agua, etc. Ya en la primera escena, vemos el bosque cerca de una carretera, que nos reafirman lo oído.

Dos adolescentes indígenas trepan a un cartel publicitario cerca de la carretera, mientras que otro se esconde entre los árboles y hace un sonido extraño. Aquí notamos un cambio de ambiente que se remarca por el zumbido de una mosca. Esta vez, no es

como en las anteriores películas de Lucrecia Martel que el silencio genera incomodidad; sino que crea una atmósfera de suspenso, de que algo está por ocurrir.

Verónica conduce su auto por la carretera, después de su convivencia con otras señoras. De pronto, escuchamos fuera de cuadro el sonido constante de un celular, aunque no lo veamos. Por estar pendiente de encontrar su celular, Verónica no se da cuenta que hay algo o alguien cruzando la carretera y lo atropella. Durante este acto solo vemos a Verónica en cuadro. Sabemos que atropelló algo por el sonido fuera de cuadro. Nunca vemos ningún cadáver. Aunque luego se nos deja ver un bulto tendido en el suelo polvoso, a lo que ella arranca su vehículo. Verónica se siente confundida y tiene miedo de saber qué fue. Así que trata de huir lo más pronto posible de dicho lugar y se pone unas gafas negras, para ocultar de alguna manera su nerviosismo o culpabilidad. El sonido de conducir el vehículo al principio suena un poco diferente que, el sonido de conducir luego del atropellamiento. Es como si al inicio sonara la carretera más clara y nítida, de tal forma que predominan los agudos. Pero luego del suceso, es como si sonara más opaca, con predominancia a los graves. Este cambio sonoro de ruedas sobre la carretera también lo escuchamos en *La niña santa*, cuando Amalia y sus amigas pasan en un bus por un puente, mientras cuentan una historia de terror.

Esta escena es, por no decir, la más importante de todo el filme, tanto por su narrativa desde el guion -ya que esto cambiará el rumbo de toda la historia de Verónica-; como por su construcción sonora y visual. Primero, está el hecho que el celular suena y suena, y Verónica no sabe dónde está. A la larga, este sonido llega a desesperarnos ya que se logra transmitir la impaciencia de Verónica. Segundo, porque el atropellamiento no se nos muestra directamente con la imagen, solo por el sonido. Esto nos incentiva a abrir nuestra imaginación por saber qué fue lo que atropelló o quién. Esta intriga estará presente hasta el final de la película tanto para Verónica como para los espectadores. El hecho de que solo veamos el rostro -en plano medio- de Verónica, hace que nos fijemos más en sus expresiones y emociones, porque eso es lo que se desea transmitir al espectador. A lo largo de este film, el espectador siempre está pensando qué fue lo que pasó, si atropelló un perro o a una persona o simplemente Verónica estaba alucinando. Más adelante, las noticias de la televisión y los comentarios de la gente del pueblo hacen que crezca más esa inquietud. Si la directora hubiese mostrado en cámara la acción de atropellar, o si nos hubiese mostrado a la persona atropellada, se crearía un dramatismo que solo duraría un momento y no toda la película como fue su objetivo. Además, al tener la imagen de la persona atropellada en la mente, prejuzgaríamos antes de hora a Verónica, eliminando la intriga. Por la parte de dirección de arte y por el tiempo, resultaría un trabajo enorme recrear el maquillaje de una persona atropellada.

Verónica, después de seguir conduciendo, llega a un punto en la carretera en que ya no puede más y necesita tomar un respiro, así que para y se baja del carro. Apenas se baja empieza a llover. Esta lluvia no se siente relajante, ni se oye natural. Tal vez sea porque la lluvia nos la dejan escuchar desde dentro del vehículo, es decir, que se escucha el caer de la lluvia sobre el metal del auto, porque la cámara está situada ahí

mientras vemos a Verónica afuera -en la carretera- y, al parecer, pensando en lo que hizo. La lluvia crea una atmósfera de que algo raro está pasando.

Tomando en cuenta el método de los ocultadores de Michel Chion, si solo nos dedicáramos a escuchar esta escena, oiríamos la larga duración del vehículo -aproximadamente un minuto- yendo por la carretera. Y, al dejar de sonar de repente, sabríamos que se ha estacionado en algún lado. El ya no escuchar la carretera, da paso a que escuchemos mejor que empieza a llover. Y, por el punto de vista en que se nos sitúa, sabríamos que estamos dentro del carro, porque se siente el choque de la lluvia sobre metal -este efecto nos dice que algo está pasando, ya que esta lluvia realza el dramatismo-. En cambio, si solo viéramos esta escena, observaríamos la larga duración de conducir por la carretera y la expresión preocupada e intranquila de Verónica. Luego, a ella que se estaciona en un punto para bajar a tomar aire. Desde aquí nunca vemos su rostro, solo desde su pecho hasta sus rodillas. Aun así, el verla parada nos dice que algo le ocurre. Y, si audiovemos las dos juntas: el sonido de la lluvia en metal y ver a Verónica preocupada, es una buena combinación; ya que realza esa intriga por saber si atropelló o no a una persona. El título después de esta escena nos toma por sorpresa, al haber estado tan concentrados en la acción imperturbable de Verónica.

La lluvia es el elemento que une esta escena, con la siguiente; en la que Verónica va sentada en un carro, viendo una motocicleta por la ventana. La lluvia y la actitud decaída de Verónica generan una sensación de tragedia, misma que se rebaja por el cielo soleado, ya que si estuviera nublado y oscuro, se caería en un dramatismo. Al igual que en *La ciénaga*, la lluvia cae después de un suceso importante, como la caída de Mecha; en este caso, después del atropellamiento. La escena que le sigue, también se une por la lluvia. Verónica y otra mujer están a la entrada de un hospital, mirando por la ventana. La lluvia se mantiene hasta cuando Verónica va al hotel.

Luego, Verónica va en un vehículo a un hotel. Es un primer plano de perfil. De fondo se oye un comunicador fuera de cuadro, como los que usan los taxistas o los policías. Esto causa intriga al espectador por saber en qué vehículo está yendo Verónica y, en caso de ser un carro de la policía, cómo es que llegó ahí. Es como si se nos dijera que Verónica ya pagó o pagará por sus crímenes. Y, se nos mantiene con el suspenso porque nunca se nos muestra al oficial que se supone que lo conduce, o al taxista. Además que la lluvia sigue presente y nos transmite la preocupación de Verónica. Más adelante habrá una escena en que Verónica va al centro odontológico en taxi y se repite la misma historia: no vemos al conductor, ni al vehículo; pero sí se nos da información verbal que es un taxi. Además, esa vez, el taxista conversa aunque sin respuesta de Verónica. Este método narrativo nos sirve para imaginarnos las características de los conductores, porque Lucrecia Martel dice que no se necesita filmar para mostrar algo.

Verónica entra a la habitación de un hotel junto con un hombre. Se escucha un ruido constante agudo que comienza cuando apaga las luces y termina después de tener relaciones con aquel hombre. Este efecto de sonido sirve como un símbolo de angustia o extrañeza; y nos indica que Verónica sigue muy afectada por el accidente, que tal vez no

sepa lo que está haciendo en ese momento, o quizás todo eso sea parte de su imaginación. Verónica y el hombre están sentados en la cama del hotel conversando y se oye de fondo la alarma de un auto. Este sonido fuera de campo nos informa que el cuarto da al estacionamiento o a la calle. Al igual que en películas anteriores, vemos que se hace uso del overlap sonoro a visual, a manera de evocación, porque el hombre le dice a Verónica que vaya a su casa, y ella le dice que está sin carro. Y, en la siguiente escena ambos están en un carro, ya que el hombre va a dejar a Verónica en su casa.

En el interior un hospital, la cámara se sitúa detrás de una de sus ventanas, con vista al parqueadero. Se escucha reverberación y gente, que nunca vemos, a modo de fuera de cuadro sonoro y visual. Al otro lado -en los exteriores- está caminando Verónica. Después, la cámara se sitúa afuera, en el parqueadero, donde escuchamos el sonido normal, porque Verónica se ve interrumpida -tal vez de un trance- por su hermano que va hacia ella y le tapa los ojos. Este, es un juego muy interesante de espacialidad, en que el espectador diferencia los diversos sonidos ambiente.

A la familia de Verónica se nos presenta -al igual que su esposo y sus sirvientas- poco a poco. Cuando Verónica llega a la casa de su hermana, a sus familiares solo los vemos desde la mitad del cuerpo para abajo, y en algunos casos, sus rostros pasan rápidamente. Sus voces sí las escuchamos, pero sería un fuera de cuadro sonoro, ya que no sabemos a quién pertenecen respectivamente. Después, miramos en cuadro a la hermana de Verónica y a su esposo, quienes dicen verbalmente que el carro de Verónica tiene una golpiza, mientras miran hacia el patio. Nosotros no vemos el auto. Esta información que nos dan, nos hace reflexionar sobre el estado del vehículo de Verónica.

Nuevamente, nos hacen abrir nuestra imaginación por un fuera de campo visual, mediante la información verbal. El sonido del diálogo nos hace reflexionar sobre en qué estado se encuentra el auto de Verónica, si está con manchas de sangre, o si tiene alguna abolladura, etc. Pero, si Lucrecia Martel nos mostraba visualmente el vehículo, se hubiera perdido esa intriga. Además, sabríamos si Verónica atropelló a una persona o a un animal, por el estado del vehículo, ya que una persona debería causar más daños en el vehículo que un animal. Y nos auto responderíamos la duda que nos genera el filme.

La hija de Verónica llama por teléfono para invitar a sus padres a una boda. Se nos muestra parcialmente a Verónica haciendo alguna actividad en su baño, no sabemos si está abriendo la ducha para lavarse algo. Vemos más a su esposo que contesta la llamada y dice que Verónica sigue dormida, literalmente, porque está distraída. Es como si algunas de las acciones cotidianas de Verónica se nos ocultasen o no se nos mostrasen como símbolo de suspenso y misterio de no saber en qué piensa. Todo lo quiere ocultar, como sus sentimientos. Lo mismo ocurre en el coliseo, cuando Verónica entra a un baño y se para frente a un lavamanos, pero no vemos qué hace, solo lo escuchamos.

Cuando Verónica va en un carro con su familia, ella se baja y mira el estanque al lado de la carretera. Se empieza a escuchar un sonido agudo semi constante que sigue hasta la siguiente escena en una cancha de fútbol donde para, cuando una pelota golpea

a un chico. Es como una especie de abstracción que nos hace meternos en la cabeza de Verónica, para sentir y escuchar lo que ella experimenta. La abstracción se ve apoyada por la imagen, porque el ambiente se va nublando de a poco por el polvo que sale de la cancha. Este accidente con la pelota no se nos muestra sino hasta la siguiente escena, en la que deja de sonar el pitido agudo y el ambiente visiblemente vuelve a la normalidad. Hay un contraste sonoro entre el pitido agudo y el grave del pelotazo.

En la casa de Verónica, su sirvienta les avisa que el señor Villamayor está estacionando. Nunca vemos esa acción, solo nos guiamos por los ruidos del exterior y gracias a la información verbal de la misma. Mientras Villamayor habla por teléfono, Verónica escucha risas provenientes del segundo piso al parecer, porque reacciona a ese sonido fuera de campo y mira al techo. Luego dice que va arriba porque si no Rosana se cuelga del teléfono. No es necesario que nos muestre a alguien arriba, simplemente basta, como presenciamos en este caso, con el sonido y la dirección de la mirada.

Después que el Señor Villamayor le dijera a Verónica que no había recibido ningún reporte de accidentes en la carretera el fin de semana de la tormenta, Verónica se siente mejor. Está más relajada, más alegre. El sonido también suena más natural en los espacios donde se encuentra. Sin embargo, le queda una pizca de duda. Y, este tiempo es representado por el sonido fuera de campo de truenos, como en anteriores escenas.

Verónica y la familia de su hermana están regresando a casa en su vehículo, cuando pasan cerca de una multitud consternada porque hay algo obstruyendo el canal. Suena una música diegética suave del carro, que contrarresta con la imagen de los policías que buscan algo en el canal, a manera de contrapunto sonoro. Una de las mujeres que va en el auto dice verbalmente que huele feo y que mejor bajen el vidrio. Esta información hace que experimentemos las sensaciones de los personajes que evocan un fuera de campo, y nos da a pensar que lo que bloquea la circulación del canal es una persona o un animal muerto.

Cuando Verónica habla con una anciana en un dormitorio, se empiezan a oír fuera de cuadro unos ruidos extraños de rueditas, crujir de piso, etc. La anciana dice que esos ruidos son de fantasmas. A los espectadores se nos abre la imaginación por saber qué son esos sonidos. Luego, mientras vemos el rostro de Verónica, aparece un niño jugando desde fuera hacia dentro del cuadro. No sabemos cómo llegó el niño ahí o si ya se encontraba en el lugar, porque no lo vimos desde el principio. Nos da a entender cómo la imaginación, a partir de los sonidos, puede ser tan grande que nos hace creer muchas cosas. En esta casa se escucha un reportaje de televisión a lo lejos -en fuera de cuadro-. Observamos en cuadro al niño de la escena anterior jugando cerca del televisor en la cocina. Después, vemos a Verónica y su esposo mientras oímos que en las noticias hablan del canal. El niño, al tener rasgos indígenas, y al relacionarlo con el reportaje del canal, es como una representación de lo que atropelló Verónica en la carretera.

En la casa de Verónica, la vemos a ella en su cuarto. Una sirvienta, en fuera de campo, le dice en tono alto que llegó el chico que lava autos. No vemos a esta sirvienta.

Verónica mira por el balcón con dirección hacia abajo y le dice algo. Entonces sabemos que esta sirvienta se encontraba en la planta baja. Otra de sus sirvientas ese rato le dice que no está Marcos, que él se llevó el auto. Solo escuchamos su voz, esta vez en fuera de cuadro. Verónica ahora mira a su derecha para responderle, con un movimiento de cámara. Esta sirvienta se encontraba en la misma habitación que Verónica.

Esta, es una de las pocas veces que presenciamos el fuera de campo y fuera de cuadro en una misma escena. Este juego resulta interesante porque en ningún momento vemos físicamente a las dos sirvientas, solo escuchamos sus voces. La dirección de la mirada de Verónica y el sonido estéreo, en mi caso, hacen que el espectador se asombre y cuestione la espacialidad y amplitud de la vivienda de la misma. Es decir que, en cuadro vemos en el centro a Verónica, pero cuando se para y se va al balcón a contestarle a su sirvienta, ahí nos damos cuenta que su casa es de dos o más pisos y es bastante amplia. Además, que no tiene una sirvienta sino dos, que las sirvientas están realizando los quehaceres domésticos en algún punto de su casa y levantan la voz para que su dueña las escuche, caso contrario si hablaran bajo, sabríamos que están cerca. Si Lucrecia Martel se hubiera decidido en mostrarnos a las sirvientas acercándose personalmente a Verónica, en lugar de gritar desde lejos, el público no se hubiera percatado la dimensión espacial de la casa de Verónica. Pensarían tal vez que la casa es pequeña o de un piso y en él se desarrollan las escenas que nos ha venido presentando.

Hay un fuera de campo cuando el esposo de Verónica está descargando unas cosas del carro. Verónica se sorprende que su marido ha hecho arreglar el auto. Luego ella, señalando con su cabeza le pregunta que qué es eso. Nunca se nos deja ver a qué se refiere. Su esposo le dice que no es nada, que luego le dan unos golpecitos de atrás y lo enderezan. Nos dice que el esposo -quien tenía el auto- hizo algo, lo chocó o pudo repetir la historia de Verónica. Este tipo de información que solo se da verbalmente, es un recurso narrativo que le permite al espectador sacar sus propias conclusiones.

En la recepción de un hotel están Verónica y su hermana esperando para ir al restaurante con su familia. La hermana va al baño y Verónica se queda sola en la recepción, únicamente están los empleados a un lado. Apenas la hermana cierra la puerta del baño, Verónica vuelve a tener una abstracción, que se inicia con el sonido de una campanita de fondo. El ambiente se opaca. Y, esta abstracción termina justo en el corte con la siguiente escena, en que Verónica está dentro del baño; ahí regresa el ambiente a la normalidad. En el baño está su hermana y, en un momento se genera un silencio incómodo en que ninguna de las dos habla. Al salir, Verónica le pregunta a la recepcionista si hubo alguien hospedada en la habitación 818 el fin de semana de la tormenta. La recepcionista, por más que busca en papeles y en su computadora, no halla indicio que esa habitación fue ocupada en esa fecha. Verónica se queda pensativa y duda de lo que pasó. Se vuelve a escuchar el sonido de la campanita pero entre cortada, lo que representa la inestabilidad emocional de Verónica. Esto, hace reflexionar al espectador, quien se queda asombrado porque, al no haber registros de que alguien

ocupó la habitación, tal vez nos diga que Verónica nunca se quedó en el hotel, y por ende, nunca ocurrió lo del accidente; que todo pudo ser parte de su imaginación.

Verónica entra al restaurante donde está su familia. Suena de fondo música que al parecer es de una radio, aunque se escuche entrecortada. Esto, nos transmite un ambiente de normalidad, ya que Verónica está conviviendo con otras personas. Es como si ella hubiese superado lo que pasó, o si no le importara nada ya, o si supiera que no hay por qué preocuparse ya que todo estaba en su imaginación. En los créditos finales en negro, se sigue escuchando esa canción, pero más entrecortada, como si le subiesen o bajasen el volumen; o si nosotros somos los que nos alejamos. Luego suena música opaca para los créditos extras en negro, y después suena otra música alegre y clara. La música, al igual que la campana, representa los altibajos de Verónica y al final, con la música alegre, nos dice que la vida sigue su curso.

### **Análisis *La mujer sin cabeza***

El título mismo de este filme, nos transmite una sensación de misterio o terror, por una parte, y la sensación de que será una película sobre alguien que está mal de la cabeza, por otra parte. A comparación de las dos películas anteriores de Lucrecia Martel, esta, tiene una construcción narrativa tal que, genera un ambiente de suspenso. Y todo esto se logra a través de la representación del estado psicológico y sentimental de la protagonista. El género de terror, por lo general incluye personajes cuya naturaleza no es muy nítida, y este es el caso de Verónica. La finalidad de Lucrecia Martel era el estar en la cabeza de Verónica, sin hacer ninguna toma subjetiva, mas no el hacer que Verónica pareciera una persona amnésica, ni que se sienta culpable, ni que transmitiese malestar. Por lo que se sirvió del sonido en gran parte para crear una ilusión de perturbación. Como dice Lucrecia Martel “el sonido en el cine es lo único que verdaderamente atraviesa al espectador”. Por eso, la construcción de sonido poco realista, a pesar de que todos los elementos sobre los que está construida son reales.

Al igual que sus dos películas antecesoras, *La mujer sin cabeza* remite a los elementos naturales como parte importante del desarrollo de los personajes. El agua del canal es un dispositivo que estará presente en la mente de la protagonista, ya que el supuesto cadáver de la persona o animal que atropelló Verónica taponó el canal. Y la lluvia, como símbolo del paso de una tragedia.

Los ambientes de cada lugar tienen su caracterización propia, de tal forma que, los sonidos fuera de campo y de cuadro contribuyen en la localización y espacialidad que el espectador reconocerá. Por ejemplo, sonidos fuera de campo de truenos, insectos, aves y perros, para el bosque cerca de la carretera. Sonidos de aves para el jardín de la casa de Verónica; y, autos lejanos y ladridos de perros que nos indican que su casa está cerca de una ciudad. Reverberación, sonidos fuera de campo de ambulancias, y bulla de personas en el hospital. Sonidos graves en la sala de rayos x. Reverberación en la

piscina. Bulla de personas en la casa de la hermana, lo que genera un ambiente alegre y lleno de vida. Reverberación y sonidos fuera de cuadro de bulla de personas, niños jugando y ladridos de perros, para un coliseo que nunca vemos. Sonidos de aves fuera de cuadro, en el techo de la tienda de macetas. Y sobre todo, una carretera silenciosa.

La música por lo general es diegética, con procedencia de radios, vehículos o equipos de sonido. Son canciones suaves, relajantes y, en algunas ocasiones, se escuchan canciones de la música popular argentina. Esto es para contrastar con la mente alocada de Verónica y para centrarnos más en sus emociones. Hay contrapuntos sonoros que van bien en escenas un poco fuertes, como cuando la policía descubre que hay algo obstruyendo el canal de agua. Pero la más relevante fue la música entrecortada del final, que deja a criterio del espectador el sacar sus propias conclusiones de lo que ocurrió.

La narrativa de esta película se basa de los efectos sonoros, para adentrarnos en la mente de Verónica, generando así las abstracciones. Hay sonidos agudos semi constantes que escuchamos cuando a Verónica le pasa algo o cuando se siente distraída, mismos que, cuando terminan, nos hacen sorprendernos, al igual que la protagonista, cuando escuchamos el sonido normal de la escena correspondiente.

Los diálogos, como en las películas anteriores de Lucrecia Martel, caracterizan a cada personaje. Verónica y su familia, que pertenecen a una clase alta, tienen su forma, un tanto más argentino-citadino de hablar. En cambio, los campesinos, las personas indígenas, o hasta el mismo chico lava autos, tienen su propio acento; que deja ver una amplia cultura por detrás. Verónica, además, al principio no habla mucho, ni con su esposo; porque se siente angustiada y tiene temor de decirle a alguien su problema. Y cuando habla, se siente esa irritabilidad e incomodidad, que se transmite al espectador, al no responder pronto las preguntas que le hacen las personas con quienes habla -si el espectador por ejemplo se pone en los zapatos de la otra persona-.

También, hay otros elementos cinematográficos planteados desde el guion, que se juntan para crear una construcción adecuada en la película. Uno de los recursos de imagen fue crear un foco, de tal manera que pareciera que Verónica estuviera rodeada por una nebulosa, para centrarnos solo en ella en primeros planos y planos medios, y que lo demás no se nos muestre tan importante. Para ello, se ayudó de un formato bastante ancho, lo cual no se rige con las proporciones que establece el cine. El formato de la película produce la idea de estar espionando. Además, que permite encuadrar el cuerpo humano. El cuerpo humano es más bien altura que ancho. Y el formato que se utilizó es el contrario de esa proporción. Lucrecia Martel dice que lamenta no haber encontrado este formato antes. Este es un formato un tanto inusual que al principio molesta un poco porque parece que hay imágenes que se nos muestran cortadas, como cuando Verónica llega a la casa de su hermana y saluda a toda la familia. Es como si a los personajes les hubiesen cortado por la mitad, pero eso tiene un trasfondo narrativo, al presentarnos a los personajes poco a poco: primero con su voz, y luego sí con su imagen completa, como ocurre con el esposo de Verónica, sus sirvientas, su familia y el

chico lava autos. Estamos tan acostumbrados a los estándares de las grandes industrias que, este tipo de filmes frustran a un espectador común que desea ver esto.

Lo que define el encuadre para Lucrecia Martel, durante o antes del rodaje es el concepto sonoro de la escena y cómo va a usar el foco, más que cómo encuadrar. La composición de la imagen en una película es lo mínimo que necesita para sugerir toda una situación sonora que está en off. El encuadre o el aspecto visual de las películas es consecuencia de una decisión acerca del sonido.

## **Zama**

Esta película adaptada del libro de Antonio Di Benedetto, cuenta la historia de Diego de Zama, un funcionario español del siglo XVII quien, por sus acciones espera que se le traslade de Asunción a Buenos Aires. Su transferencia demora mucho en concretarse y en el trayecto lo pierde todo por diferentes circunstancias. Entonces Diego de Zama debe aceptar cualquier misión que se le encargue para no caer más en la decadencia, y entre ellas está el ir, junto con otros hombres, en la captura de Vicuña Porto, un bandido muy peligroso de la época. La corrupción de los gobernadores, las expectativas de un sueño lejano y las ambiciones, harán que Diego de Zama en el camino decida que su vida vale más que cualquier otra cosa.

Como hemos presenciado en la trilogía de Lucrecia Martel, el inicio siempre comienza con sonidos off que nos dan indicio del lugar a desarrollarse la historia; en este caso, empieza con el sonido de insectos: grillos, cigarras, entre otros. Ya cuando se nos muestra la primera imagen, confirmamos que es una selva, cercana a un río. De la misma forma, continuamos con la presencia del agua: en este caso de un río.

Diego de Zama está esperando a las orillas del río. El tema de la espera se lo utilizará a lo largo del filme de varias maneras. Cuando se está yendo, de pronto, escucha risas de mujer en fuera de campo, y no sabe de dónde provienen. Él reacciona a esos sonidos mirando hacia diferentes fuera de campo para tratar de orientarse y buscar su procedencia. Entonces, halla un grupo de mujeres embarrándose la piel con barro cerca de unas rocas. Mientras Diego las espía, los sonidos de cigarras y agua sonando casi en primer plano aportan esa sensación de espera, mismas que generan calma. Esta atmósfera de tranquilidad se transforma cuando las mujeres lo descubren, porque hasta sus voces cambian, y crea un contraste con los golpes que le da Zama a una de ellas.

En un cuarto de la administración están Diego y sus compañeros -quienes son funcionarios de la corona Española- sentenciando a un nativo. Se evidencia el tema de la espera porque todos aguardan a que el esclavo confiese. En la trilogía de Martel todo es muy calmado, hasta que se genera algo fuera de lo común. En este caso, el esclavo es desatado y se choca abruptamente contra una pared, para luego confesar por voluntad

propia. Afuera se oyen animales fuera de campo, que nos dan indicio que están en una finca o establo. Luego se nos deja ver por un momento el exterior y hay una llama.

Aquí también se recurre al overlap sonoro a visual a modo de evocación, porque el nativo habla de la existencia de un pez. Luego del título de la película, vemos peces nadando en un río. Hay música extradiegética de una guitarra desde el título, mientras la voz en off del nativo dice que “hay un pez que pasa la vida en vaivén, luchando para que el agua no le eche afuera, aunque el agua lo rechaza..., este pez pasa a orillas del río”. En el siguiente plano está Zama a orillas del río. Es como si se nos estuviera relatando la historia que Diego vivirá a lo largo del filme, o si se refiriera a él. Todo el tiempo se oye en primer plano lo que escribe el secretario, lo cual no está acorde a la perspectiva de plano sonora, pero nos hace centrarnos mejor en las palabras del esclavo.

Diego está frente al río con otro hombre y van a recibir a un viajero oriental muy importante que llega a la localidad en una barca. Al desembarcar, el hijo del oriental empieza a hablar solo, y suena un efecto que va de agudo a grave constante, que dura por bastante tiempo y que a la larga es molesto. El hijo habla todo lo que le han contado de Diego: “el corregido, un corregidor de espíritu y justiciero, un hombre sin miedo”. Es como una especie de abstracción por parte de Diego, ya que están hablando de él. Es un efecto que hace que percibamos como desde su cabeza, lo que escucha. En la toma final de esta escena, se ve únicamente al oriental cargado por un esclavo, haciéndonos pensar que no hay tal hijo. En este caso, la imagen dice lo que no dice el sonido.

Cuando Diego llega a la casa de su posadero -que es un anciano que vive con sus tres hijas- dos de las mujeres se sorprenden por la llegada de éste. Mientras la una está planchando unas camisas, la otra le hace la conversa. Se escucha un ruido fuera de campo. Las mujeres dirigen su mirada al techo, porque creen que proviene de ahí el sonido. Acto seguido cae un tipo desnudo del techo y sale de la casa. La tercera hija entra a su cuarto desnuda a vestirse, al parecer tenía algo que ver con el tipo. Zama les dice a las mujeres que todo va a estar bien, y entra a su habitación porque vio o escuchó algo raro. Diego revisa sus pertenencias a ver si le han robado, pero dice que no. El posadero llega ese rato y le dice a Zama que teme por sus hijas, mientras que estas, en contraste, dicen susurrando que el tipo volverá mañana. De fondo se oyen unos sonidos agudos como de campanas. El posadero dice que tiene miedo que venga Vicuña. En este punto se escucha un sonido grave que suena como contrapunto a las campanas y crean una atmósfera que delata a las chicas que no tienen miedo.

Zama va a buscar al ministro en su casa y habla con una sirvienta. Se escucha un gruñido y ladridos como de perro u otro animal fuera de campo, que nunca se nos deja ver en el exterior de la casa de éste. Ya adentro, se escucha el rechinido de un ventilador manual en toda la escena, aunque solo lo miremos al principio y después suene fuera de cuadro. Esto genera un ambiente incómodo porque a ratos hay silencios. Luciana, la esposa del ministro, habla de sus copitas. Ella le dice a Diego que ha escuchado que a él lo van a mandar a otro lugar. Mientras vemos que la mujer sigue hablando, su voz se va opacando, es decir, poniendo en segundo plano, junto con todos los sonidos ambiente,

para dar la sensación que vamos a entrar a una abstracción en la cabeza de Zama. Y vuelve a sonar el efecto de agudo a grave constante. Nos dice que a Diego le impactó la noticia y que está muy distraído. Este efecto sonoro se corta abruptamente cuando Luciana aplaude y el ambiente regresa a la normalidad. Este tipo de abstracciones serán muy recurrentes a lo largo de todo el filme, en ocasiones en las que Zama se encuentre afectado mentalmente por situaciones como su traslado, entre otros.

Las hijas del posadero están bañando a Diego. Él empieza a escuchar la voz en off de Martha, quien le dice que espera que Diego regrese pronto. Diego le contesta. Después, se oye una voz femenina tarareando. Esta voz tiene un efecto de reverb y eso hace que sintamos que viene de sus pensamientos. Su voz es como un arrullo, y junto con el sonido del agua y las respiraciones de Zama, se siente tranquilidad. Esta voz metadieética se ve cortada por el sonido de un pajarito, cuando una de las chicas le da ropa a Diego y este ve que ella está malherida.

El oriental -quien estaba enfermo- acaba de morir, y lo entierran. Mientras Diego y un fraile hablan sobre la muerte del oriental en la fosa, se escucha de fondo un rechinado o ruidito agudo. Luego se nos deja ver que es el trompo de un niño que siempre estuvo jugando a los pies de los hombres en esta escena. No lo vimos porque solo se enfocaba en plano medio a estos hombres, y luego, por una ampliación de plano, miramos al niño. Este fuera de cuadro sonoro y visual nos hace reflexionar como espectadores, ya que es un recurso narrativo que infunde misterio e intriga por saber qué es lo que suena así, o si estamos escuchando cosas -como dentro de la mente aturdida de Diego-. El sonido del trompo es un contraste ante la solemnidad del discurso. Esta escena es similar a la de *La mujer sin cabeza*, cuando Verónica habla con una anciana y de la misma forma se escuchan ruiditos generados por un niño fuera de cuadro.

Un mensajero le dice a Diego que vaya al despacho del gobernador. En eso, de fondo, fuera de cuadro, oímos a un trabajador -de la administración en donde trabaja Diego- haciendo unas actividades, y, de pronto escuchamos que le grita a un animal y dispara. Todo esto mientras vemos en cuadro a Diego y al mensajero. Después se nos deja ver, mediante un movimiento de cámara hacia la izquierda de la pantalla, que está tirado un caballo en el piso y el trabajador se aleja del caballo. Esta es una de las escenas más interesantes, no tanto por su impacto en el guion, si no por su construcción sonora y visual. El mensajero y Diego hablan tan pausadamente, por la gravedad de la conversación, que, se deja escuchar parte de las palabras que dice este trabajador. Con el disparo, hasta los caballos que estaban cerca, y que también los tenemos en cuadro, se asustan. Además, se muestra el humo del disparo a un costado y el sonido de unas aves en fuera de campo asustadas por el impacto. De hecho, nosotros los espectadores, tampoco nos esperábamos algo que nos haga asustar. Nada mejor que un movimiento de cámara para hacernos saber que todo el tiempo, el trabajador y el caballo estuvieron ahí.

Esta escena sí nos hace reflexionar verdaderamente sobre el fuera de cuadro y sobre lo que hay más allá de lo que la cámara nos deja ver. Hay mucho más para contar, pero solo se nos muestra lo más importante. Sin lugar a dudas, el sonido por sí solo nos

hace temblar, nos intriga, nos acelera el corazón, nos da información para seguir el ritmo del universo del guion. El sonido simplemente, nos transmite sensaciones y emociones que no esperamos experimentarlas en ese momento. Si la directora hubiera contado esta escena de manera diferente, haciéndonos ver la imagen del trabajador disparando al caballo, la imaginación del espectador no estuviera activa. Veríamos una escena muy dramática y dura para algunas personas; lo cual no es necesario en el filme.

Mientras Diego está cerca del río, ve un barco pasando. Se escuchan varias campanas como de iglesia fuera de campo. Luego, se oye un disparo, igualmente en fuera de campo, que rompe con la tranquilidad. Diego regresa a ver a su derecha porque el sonido le da información de la procedencia del disparo, lo orienta. Las campanas, junto con los disparos, nos comunican la anunciación de un peligro o una muerte.

El gobernador está hablando en una reunión con sus colegas. Al lado de él está su ayudante, en segundo plano en el cuadro. De pronto, escuchamos la voz en off del ayudante. El resto de sonidos pasan a segundo plano. Éste trata de tocar un collar que trae puesto el gobernador, mientras repite que “Vicuña está muerto, que no se aleje de Vicuña”. Esta voz off es interrumpida cuando Diego dice algo. En este caso, la voz off es una de las formas no sincrónicas imagen-sonido que, aparte de crear una abstracción que nos adentra o centra en los pensamientos de este ayudante, para luego regresar a la realidad; enfatiza su temor, su miedo a Vicuña, y le da apariencia de locura. También, hay un momento en que se oye música extradiegética de guitarras, que suenan relajantes y nos hacen sentir el momento de cotidianidad y distracción de los personajes. La música se corta cuando Zama quiere hablar de su carta con el gobernador. Es como si Diego arruinara el buen momento que pasaban los asistentes jugando.

El gobernador obliga a Diego a abandonar su vivienda, tal vez porque uno de los empleados de Zama escribía un libro y eso no le agradaba. Diego se va a un cuarto -que el escritor le ha ofrecido como agradecimiento por ser su primer lector- en una parte muy alejada de la civilización. Este espacio se caracteriza por el sonido ambiente de cigarras y moscas, los cuales nunca vemos y nos afirman que estamos en un clima cálido. En ese cuarto se escucha un efecto agudo constante que causa miedo. Es el sonido procesado de la cigarra, con una tonalidad entre real y no real. Este efecto sonoro nos recalca las sensaciones de Diego, quien está destrozado y no le gusta la casa en la que está. Vemos una caja moverse sola y el escritor de libros le dice a Diego que hay un niño debajo de ella. Luego, Diego -quien está sentado, y al frente suyo, hay una especie de sofá en el cual está un objeto cubierto por una sábana blanca, como la representación de un fantasma- comienza a hablar "solo" de la nada, o eso es lo que aparenta porque solo lo vemos en cuadro a él. Una voz femenina de anciana le responde. Parece que está hablando con un fantasma o con su mente. Pero luego se nos muestra que ha sido una anciana quien estuvo situada atrás de él. La voz de la anciana es un poco tétrica.

Desde el principio de esta escena escuchamos ruidos extraños, efectos de sonido intrigantes y, por parte de imagen, un color oscuro. Esto causa mucho temor en el espectador, porque ya se veía venir que en esa casa algo extraño pasaba. Y, de hecho,

más adelante Diego ve fantasmas. La persona con la que hablaba Diego era una anciana que estaba parada atrás de él, y que se nos mostraría su imagen segundos después. La voz de la anciana se escucha en primer plano, y eso es extraño, porque justamente ayuda a que el espectador no perciba que está afuera de la habitación, sino como omnipresente. Si la directora se animaba a contarnos esta escena de manera diferente, mostrándonos desde el inicio de la conversación un plano contra-plano o un plano general de la anciana y Diego juntos, el público no pensaría que tal vez está conversando con ese bulto sobre el sofá, con un fantasma, o con su propia mente. No infundiría miedo.

Diego está escribiendo en su cuarto. De pronto, escucha unos aleteos y sonidos extraños de insectos fuera de campo. Se ve una sombra que pasa delante de él. Atrás de él -al otro lado de su ventana- se alcanza a divisar una silueta. Sale de su cuarto a investigar y ve a unas mujeres con vestidos pasando. Pero en esa casa no hay más huéspedes que él. Zama tiene miedo y toca una campana para llamar a los sirvientes. Pero como nadie responde, va hacia el cuarto de estos. Apenas abre la puerta de los sirvientes, se escucha un sonido agudo como un diapasón o un lamento. Como el cuarto está muy oscuro, ve la silueta de una sirvienta y piensa que es Sumala. Pero esta le dice que todos están tristes porque Sumala murió. Zama se da cuenta que la mujer con la que habla no es Sumala. Hay una atmósfera misteriosa por la imagen oscura y los sonidos expresivos. Los sonidos extraños fuera de campo, el ver a las mujeres misteriosas, y el juego de sombras, nos causan intriga y un poco de temor. Los sonidos fuera de campo son muy utilizados en las películas de terror, y, en este caso, junto con otros elementos cinematográficos, nos causan la misma sensación de ver un filme de este tipo.

Cuando Diego está enfermo se escuchan sonidos procesados de animales, como un lobo aullando o grillos que no se sienten naturales; y el efecto de agudo a grave constante lento. Esta vez, para causar un poco de miedo e intriga al espectador. El sonido hace que sintamos el delirio y los lamentos de Zama. Los siguientes días, Diego está cada vez más decaído y enfermo. Que incluso ve a las mujeres con vestidos, que supuestamente no deberían existir y que se ríen de él. Como si supieran que pronto Zama va a estar con ellas en el más allá.

Después vemos a la madre del hijo de Zama y otro hombre más afuera del cuarto de Diego, sacando chispas con una madera. El hombre le cambia la ropa a Zama y le da a beber un té. Luego, solo vemos a Diego en plano medio y de fondo se escucha la voz en off de un hombre que le cuenta un mito de que hay cocos que tienen por dentro pedrería. No vemos nunca al hombre que le dice eso. Así que, a estas alturas, no sabemos si es su imaginación, si está delirando por el té, si hay un hombre al lado de él, o si la voz es del hombre de afuera de su cuarto. Y suena de fondo un efecto constante agudo. Todo esto en conjunto causa misterio.

A Diego le niegan su viaje y se ve obligado a unirse a un grupo de hombres que van en busca de un bandido muy peligroso. Se escucha música extradiegética con la misma expresión que en otras escenas, para denotar la cotidianidad o que todo está en calma. Este grupo atraviesa la selva, en la cual se escuchan en fuera de campo sonidos

de animales, insectos, aves, etc. Estos sonidos ambiente, nos sirven para ubicarnos más en el espacio y es como si estuviéramos con ellos. En un momento, el grupo de expedición se tapa las narices. Hay algo que emana mal olor y se ve remarcado por el sonido de una mosca que denota lo nauseabundo. Como en la *Mujer sin Cabeza*, cuando Verónica y su familia –en un auto- mencionan que lo que tapa el canal emana mal olor. Además se escucha el sonido agudo de una cigarra procesada que nos dice que algo va a pasar. Llama al fuera de campo, porque ellos miran a su derecha. Se encuentran con un cadáver unos pasos más adelante, escondido en un árbol. En un principio solo se nos deja ver el brazo del difunto, hasta que se cae del árbol. Luego tenemos en cuadro a los hombres. No vemos la caída del cadáver. Solo la escuchamos. Este sonido fuera de cuadro nos da información de las acciones que están pasando y que no se nos dejan ver.

Se escuchan truenos cuando una tribu de hombres de rojo llega. Es señal de mal augurio. Cuando la tribu captura al grupo de expedición, se escuchan el galope rápido de los caballos, pisadas de caminata de los españoles, uno que otro grito, las cigarras que suenan de fondo y el efecto sonoro de la cuerda cuando atrapan a cada miembro de la expedición –que suena como un látigo-. Es una escena con un ambiente diferente al resto del filme: más cruda, más dura, y nos hace estar con una actitud más seria. Y esto es apoyado en la imagen, por el predominio del color rojo, que nos rememora sangre, peligro, etc. De la misma manera, se escuchan truenos cuando ya dejan libre al grupo de expedición. Esta parte de captura tiene un montaje rítmico, el cual da dramatismo.

Cuando Vicuña le corta los brazos a Diego, el grito de este último se escucha apenas. En su lugar, hay un efecto de sonido agudo constante como un pitido. Este efecto es mezclado con el sonido de una cigarra y dura hasta el cambio de escena. No vemos la imagen completa de esta acción porque los hombres de Vicuña están en una posición que, desde la cámara, nos tapan el brazo izquierdo de Zama. Y, cuando están a punto de cortarle el brazo derecho, cortan la escena en ese instante para pasar a la siguiente. Es una escena muy dramática. Por eso, la siguiente escena para contrarrestar es calmada, porque está Diego en una canoa en el río, y su duración es un poco larga.

Esta escena es muy importante por el valor narrativo del sonido sobre el filme. Hemos escuchado sonidos creativos en esta película con el caballo que le disparan; y en la trilogía de Lucrecia Martel con caídas de personajes que no vemos, o con una vaca que también le disparan. Pero este caso sobresale por que casi no escuchamos el sonido directo. Los gritos de Zama son muy opacos, para que se escuche más el pitido agudo constante, similar al de las máquinas de los hospitales cuando muere una persona. No es que muera Zama, pero le quitaron algo muy importante de sí, y que nunca lo va a volver a recuperar. Y, por parte del montaje, que no nos permite ver cómo le cortan uno de sus brazos; crean en conjunto, una reflexión por parte del espectador que no sabe cómo le cortaron el brazo, si fue muy sangriento o no, o si le cortaron el brazo derecho o no, porque no se nos da indicios ni por imagen ni por sonido. Abre la mente del espectador, quien crea sus propias hipótesis de lo ocurrido y experimenta más sensaciones y emociones como dolor, histeria, tristeza, etc.; que ver directamente la imagen. Si

Lucrecia Martel nos hubiera mostrado visualmente este acto, crearía más dramatismo del que ya hay y, le quitaría al espectador la posibilidad de imaginarse cómo sucedieron las cosas y de comparar este tipo de efectos de sonido, con otros que le resulten familiares. En algunos casos, muchos espectadores son susceptibles a este tipo de escenas y prefieren cerrar los ojos. Pero sus oídos permanecen atentos a lo que sucede.

Se escucha música extradiegética de guitarras en esta escena final, que sigue sonando hasta los créditos con sonidos de aves e insectos del río en off. La música tiene la misma atmósfera de toda la película, expresando un ambiente de calma, en este caso calma después de la tormenta. Para los créditos en negro suena otra canción de guitarra.

## **Análisis *Zama***

Cada arte tiene su propia esencia; construcción; manera de transmitir algún mensaje o sentimiento; o su propio medio de expresión estética. La música, la pintura, la literatura, la escultura, la arquitectura, la danza y el cine, nos han acompañado a lo largo del desarrollo del hombre, llegando a tal punto que es difícil imaginarnos sin ellas. Sin embargo, hay ocasiones en las que dos o más artes se juntan para explotar el máximo potencial de cada uno y crear algo que nos haga reflexionar como espectadores o ser partícipes de la misma. En este caso, la literatura y el cine se juntaron para crear *Zama*, una adaptación cinematográfica, basada en el libro de Antonio Di Benedetto.

Una adaptación cinematográfica es algo que difícilmente puede ser concebido, ya que puede resultar complicado representar a la perfección la idea del autor del libro en una obra audiovisual. En el cine se pueden agregar u omitir varios aspectos, pero que mantendrán la idea original. El único común denominador entre literatura y cine tiene que ver con la escritura, con el lenguaje. Cuando uno lee una novela, hay un ritmo en la lectura y un sonido en nuestra cabeza que se va creando. Podemos escuchar cómo suenan las palabras leídas en nuestra mente; o podemos imaginarnos el timbre de voz de un personaje, y comparar si esa voz es parecida a la de algún conocido o de nosotros mismos. El sonido que se arma cuando uno lee, no está lejos del cine. Esa materia sonora indescriptible, que se genera individualmente, no tiene que ver con el argumento. Eso es lo que hace la diferencia entre una novela y una película. Nosotros siempre andamos buscando un argumento para las cosas. Si no entendemos algo decimos que no sirve. Exigimos a las artes ser comprensibles, cuando la vida misma es incomprensible.

Esta película, tiene algunas similitudes con la trilogía de Lucrecia Martel, como la conexión de los personajes con elementos naturales como el agua, en este caso del río, en el que Diego de Zama navega luego de que Vicuña le cortara la mano. Hasta el final, el río transmite calma. Además, al igual que en los anteriores filmes, cada espacio tiene su propio ambiente único y definido que trabaja con el fuera de campo y de cuadro. Por ejemplo, los sonidos de insectos y aves para la selva cerca del río; los sonidos de animales domésticos como caballos y llamas para la administración, ya que

afuera de ésta hay un establo; sonidos de perros, vendedores ambulantes y bulla de personas que nunca vemos, para las diferentes casas de los burgueses, sonidos que nos indican que nos encontrábamos ubicados en un pueblo con mucha gente. Y una fosa, que se escucha con mucha reverberación para sentir esa sensación de vacío.

La música en cada película de Lucrecia Martel es única e irrepetible. A diferencia de su trilogía, la música en este filme es extradiegética, misma que suena cada vez que lo amerita, y es de melodías con guitarras. Este instrumento, se usa como un recurso que evoca tranquilidad, cotidianidad, distracción, etc., y nos evoca constantemente a España. Como esta película trata de la conquista española, qué mejor instrumento para aludir las costumbres y tradiciones españolas hacia el otro lado del continente. Incluso, en una escena, la música no diegética sirve para hacernos notar la espacialidad, durante una fiesta en la casa de uno de los burgueses, al sonar en primer plano la música en la sala donde se supone que están los músicos que no vemos, pero que sabemos que están ahí; y en segundo plano en habitaciones aledañas de la casa.

Los diálogos de los personajes son claros y concisos. Cada uno tiene su propia caracterización, que aporta a la narrativa del filme. Por ejemplo, Diego de Zama es un hombre muy reservado que solo habla cuando se requiere. Las mujeres que laboran a la orilla del río casi no hablan o solo pronuncian palabras concretas, tal vez porque tengan su propio idioma aparte del español. Los burgueses tienen un acento particular de español, pero no del que conocemos actualmente. Vicuña y sus hombres hablan con acento portugués. Incluso Vicuña habla con un aire de misterio y de respeto, que es reforzado con su expresión corporal. Es una variedad de lenguas en un mismo filme. Asimismo, el valor de plano sonoro ha estado presente desde las películas anteriores de Lucrecia Martel. Es decir, cuando escuchamos varias voces a la vez, siempre nos ponen en primer plano a las voces que se requiere que escuchemos en ese instante, y en segundo plano, a las que no son tan importantes; para centrarnos en algo específico. También, varios diálogos son contrastantes con lo que se ve, ya que los personajes dicen una cosa, pero visualmente hacen otra; lo que hace estar atento al espectador para saber el por qué de las cosas. Por último, hay diálogos que generan silencio por su incomodidad o porque el personaje está pensativo sobre algún hecho. En estos casos, se recurre al sonido fuera de campo y de cuadro de moscas, animales, ventiladores o vendedores, para aumentar ese impacto en los personajes y en el espectador.

*Zama*, tiene una notable diferencia con la trilogía de Lucrecia Martel: la temporalidad. Sus tres primeras películas trataban de un contexto totalmente diferente, con historias contemporáneas y con personajes femeninos como protagonistas. *Zama*, abarca una temática de finales del siglo XVIII. Se basa en una novela de mediados del siglo XX. Y se filma a principios del siglo XXI. Es un claro ejemplo de una convivencia en tiempos tan distantes. Hay que tomar en cuenta que, Lucrecia Martel iba a filmar una película llamada *El eternauta*, cuyo tiempo sería el futuro, pero que no se pudo concretar. Como no sabemos nada sobre el futuro, recurrimos a la imaginación, a la invención de su tecnología, forma de vida, etc. Somos muy creativos para ello. Pero

cuando pensamos sobre el pasado, sentimos que debemos estar apegados a la historia, sobre la que hay discusiones. El discurso histórico es muy conservador, por lo que se cree que las historias del pasado poseen discursos falsos. Es difícil encontrar textos que nos relaten la vida antigua detalladamente. Es bastante legítimo pensar el pasado, aplicando las mismas libertades que nos damos cuando pensamos en la ciencia ficción y quizás podamos revelar algo del presente. En esta película, hay muchos detalles que son falsos como las pelucas, las escobillas con las que se sacude, etc. Como dice Lucrecia Martel: “todo en el cine es falso, por suerte. Y esa falsedad es innata del cine”.

Algo que también diferencia a *Zama* de la trilogía anterior son los efectos de sonido. La coproducción con varios países, tal vez sea el motivo por el cual, el tratamiento sonoro sea distinto e incluya más complejidad. En toda la película, escuchamos varios sonidos que van de agudo a grave constante que nos sumergen en la mente del personaje para sentir su abstracción. Además, se hace uso, para este mismo caso, de reducir el nivel de los sonidos exteriores para centrarnos en los pensamientos de Diego de Zama; para luego elevarlos a su nivel normal, haciéndonos notar ese cambio sonoro. Después no sabemos qué está en la mente de nuestro personaje o qué es parte de la realidad. Otro punto muy importante son los sonidos que no se saben qué son. Se usan muchos sonidos de animales que parecen digitales. De toda la gama de insectos que suenan en la selva, se eligieron aquellos que suenan más inventados, pero que son reales; o sonidos que no se sabe si son llantos de bebé o sonidos de ovejas. Dichos sonidos no suenan como algo orgánico. Esto nos da a pensar que, tal vez cuando los españoles vinieron, se encontraron con un mundo totalmente diferente, gente nueva, vegetación, animales nuevos, entre otros; y, asimismo pudieron escuchar sonidos nuevos. Quizás, Lucrecia Martel puso los sonidos que no parecen a sus respectivos sonidos con ese propósito, para que el espectador escuche algo como si fuera por primera vez. Lo mismo ocurre con la construcción de imágenes que causan una sensación de extrañeza que pudo haber en los encuentros entre españoles e indígenas.

La relación entre el sonido y la fotografía se da por medio de la construcción de elementos muy arbitrarios y un poco contrarios de lo que se espera de una película de época. Estos elementos no son para que el filme sea original, sino porque, como dice Lucrecia Martel, el cine debe proponer al espectador una atmósfera que lo haga caminar por lugares que no sean comunes, porque uno se aturde. Uno ya ve algo que conoce, por eso hay una especie de no entregarse a lo que pueda suceder. Uno empieza a entrar en una zona en la que pierde la posibilidad de que aparezca algo, una pequeña chispa de algo que nos dé la idea sobre alguna cosa nueva. El cine nos propone un artificio que durante dos horas uno está inmerso en ese artificio. Eso es difícil de lograrlo. Entonces lo que nos plantea Lucrecia Martel es hacernos salir de los caminos comunes con los que vemos al pasado. Para ello hace uso de la luz: que no hubiera fuego, ni velas, con lo que podamos ubicarnos en el pasado. También, el uso del sonido de una manera expresiva: campanas de la iglesia, que siempre están muy presentes en la colonia, etc. Y una paleta de colores: muy brillante, con mezclas en diferentes paisajes.

## Capítulo III

### Tito Molina

Tito Molina es un director y artista visual que nace en Manabí, Ecuador, en 1969. Viaja a Quito para obtener su título en Diseño Gráfico. Su trabajo empieza desde 1997 con la participación y dirección de varios cortometrajes. Entre el 2000 y 2014 viaja a Barcelona y Berlín, para estudiar Dirección cinematográfica. Allí produce y dirige varios cortometrajes y trabaja en su largometraje documental *Por qué mueren los castaños* y sus dos largometrajes de ficción *Panihida* y *El silencio en la tierra de los sueños*. Sus cortometrajes y largometrajes han participado en varios festivales de cine, de los cuales, sus obras han resultado ganadoras en algunas ocasiones. Actualmente, Tito Molina reside en Quito y es presidente del laboratorio audio visual Re Lab i+s.<sup>25</sup>

*El silencio en la tierra de los sueños*, es una obra que, sin lugar a dudas llamó mi atención por lanzarse a lo no convencional y por dejar de lado los estándares de las grandes industrias, para apostar por una narrativa que se valga de la utilización de recursos como el sonido y la imagen; mismos que, por medio del montaje, se funden adecuadamente para hacer reflexionar al espectador y transmitirle diferentes sensaciones y emociones. Y, al ser bastante silenciosa, en cuanto a elementos sonoros se refiere, me transmite esa curiosidad por audiover algo fuera de lo común. Esta película realizada en Ecuador simplemente es, una de las mejores planteadas desde el guion y en su tratamiento sonoro.

### El silencio en la tierra de los sueños

Una anciana, quien vive sola en una pequeña casa de la costa ecuatoriana, sobrevive cada día realizando sus quehaceres domésticos, pese a su avanzada edad y a su enfermedad. El único espacio en el que se siente libre, es en sus sueños; el mar, las olas, el sol y la arena, harán que cada día espere con ansias la hora de dormir. Un perro callejero es el único que le hará compañía a ratos. La soledad y la rutina marcarán el paso de un tiempo lento en el que, al final, la anciana acabará sumergiéndose.

En los créditos iniciales en negro, se escuchan en off, ruidos como de cristal. Luego, en la primera escena vemos a una anciana comiendo. El ruido era del plato. En esa primera escena, se escuchan en fuera de campo, perros a lo lejos.

Luego, la anciana está lavando los platos que ocupó. No vemos la acción en sí, ya que ella está de espaldas a la cámara en primer plano. Solo se ve una pequeña parte

---

25. Tito Molina, <<Tito Molina: tiempo y forma>>, *Titomolinablog* (oct.-dic. 2019). <https://titomolinablog.com/acerca-de/>

de los platos que deja en el platero. Esa escena ocurre mientras van apareciendo los agradecimientos a un costado de la pantalla. El sonido puede dar mucha información que la que la imagen no da.

Vemos después, planos detalle del cuello de la anciana palpitando y de sus manos arrugadas. Al parecer, ella está acostada. De fondo, se escucha fuera de cuadro, un ruido pausado, como reloj de pared, que se escucha muy presente; o como si algo se chocase contra algo. Observamos la sombra de esa fuente sonora reflejada en la piel de la anciana, mientras aparece el título de la película. Detrás de ella, vemos una parte de las cortinas que se mueven bruscamente. No sabemos si lo que suena pausadamente sea por las cortinas. Lo que sí sabemos es que este, es el inicio de un sueño. Mediante un fundido visual y sonoro, la realidad se mezcla con el sueño: el sonido ambiente se va reduciendo poco a poco, para mezclarse con una música que sube de a poco. Igualmente, la imagen se va opacando para dar paso a las imágenes del sueño.

El sueño comienza con música extradiegética relajante de una orquesta sinfónica. Vemos la playa, gaviotas y una especie de esqueleto de pescado en la orilla. Un esqueleto varado, al que nadie le presta atención, como a la anciana que pasa desapercibida en la sociedad. El sonido del mar causa calma. El sueño acaba.

En la siguiente escena escuchamos fuera de campo, el ruido de una motocicleta pasando. Bulla de niños y varias personas. Solo vemos un primer plano de la anciana mirando a la ventana. Al parecer, ella reacciona a algo fuera de cuadro, que nosotros no vemos ni oímos pero ella sí, porque saluda a alguien. Luego vemos que pasa una persona por la calle, que está desenfocada. Nos genera misterio al espectador por saber a quién saludó. Solo se nos deja ver a una persona de las que se supone que escuchamos.

En la casa imaginaria de la anciana vemos en cuadro el programa de televisión *Tres patines*, cuyo audio asimismo está en primer plano. Luego, vemos en cuadro el primer plano de la anciana, quien está viendo ese programa. Se ve la televisión por el reflejo de sus lentes. De fondo escuchamos el audio del programa, pero en frecuencias graves -como un sonido apagado-. Luego, se abre el plano de la anciana a uno medio. El sonido del televisor, ahora suena más claro, demasiado alto y con reverb, respetando la perspectiva sonora. Tal vez nos presenten al televisor con este juego de sonidos graves y claros; ya que la anciana, al no oír bien, la parte de los graves represente cómo oye ella, y la parte clara represente cómo se escucha en realidad el televisor. El sonido transmite lo que la imagen no puede decir. Este efecto con el televisor lo escucharemos en repetidas ocasiones a lo largo del filme.

Es de noche. Nos enfocamos en la anciana que está sentada de espaldas a la cámara, viendo por la ventana a la calle desenfocada. Suena música diegética opaca de fondo. Por el vidrio de la ventana, logramos ver el reflejo de la anciana que mueve sus manos a ritmo de la música. Después, se enfoca a la calle y se desenfoca a la anciana. Unos músicos están sentados, tocando sus guitarras y cantando frente de la casa de ella. Entonces, sabemos la procedencia de la música, que ahora suena más clara. Así como la

imagen nos hace centrarnos en algo por medio del enfoque/desenfoque; la música tiene un mecanismo similar con sonidos opacos/nítidos. Durante esta escena, también suenan grillos y otros insectos nocturnos de fondo; mismos que unen esta escena con la siguiente: en la que la anciana está dormida en la cama de su casa humilde.

Aquí hay que aclarar algo importante. En el filme se nos muestran dos tipos diferentes de viviendas en los que se encuentra la anciana. La una, es una casa humilde de madera; y la otra es una casa más lujosa de cemento, que al parecer, es imaginaria. Cada una se distingue tanto por su material, como por su decoración y sonidos. En la escena anterior, la anciana dormía en la cama de su casa humilde, porque por imagen se ve un toldo que la cubre. Como está todavía oscuro, sabemos que amanece por los sonidos fuera de campo de gallos, y perros ladrando.

Después, vemos que la anciana está tendiendo la cama de su casa lujosa. Como en la escena anterior está durmiendo; se puede intuir que en esta parte, ella está imaginando, mas no soñando. Es una escena bastante larga, porque vemos la acción completa. En primer plano, escuchamos los ruidos de las acciones de la anciana, pasos, etc. Pero de fondo, se logran escuchar algunos ruidos o gritos, en fuera de campo, tal vez de los vecinos que pueden estar en el mismo departamento o condominio que la anciana. También se escuchan insectos lejanos y autos pasando. Se puede decir que su casa imaginaria se encuentra en una ciudad. La anciana está rezando en voz alta el “padre nuestro”. Es la primera vez que escuchamos su voz. La luz del cuarto que la iluminaba, se va oscureciendo poco a poco. Acaba de imaginar para dar paso a la realidad, en la que la vemos a ella arreglando su casa.

La anciana está limpiando su casa. Se nos deja ver la casa en un plano más amplio. Ha sido de madera, antigua, humilde y de dos pisos. Se escucha en fuera de cuadro el ruido opaco de alguna herramienta de construcción como una sierra, una cortadora de césped, o algo eléctrico a lo lejos. La anciana baja al primer piso, abre la puerta de su casa para salir a barrer la vereda, y el ruido de la herramienta se hace más nítido. La cortadora se escucha muy presente, lo que nos dice que la persona que lo usa debe estar muy cerca de la casa de la anciana. Después de barrer, ella se queda mirando hacia un fuera de campo, a su izquierda. Parece que de ahí viene el sonido. Luego la anciana se pone a planchar su ropa.

Vemos a la anciana cocinando en su casa lujosa. Ya que toda esta escena será imaginaria, nos da a entender como si eso es lo que ella quisiera estar haciendo en ese momento, en lugar de su acción en la escena anterior. Suena música diegética proveniente de una radio en la cocina. La letra de la canción habla del sufrimiento y de la soledad. Esta canción es un elemento narrativo que hace énfasis el estado de la anciana. El sonido de la licuadora que suena después, es un poco molesto, ya que es una escena que se toma su tiempo. La música alta y el sonido de la licuadora pueden ser muy altos para el espectador, pero no para la anciana, que al parecer no oye bien porque no le molesta en lo absoluto y tiene que subir el volumen de la radio para escuchar mejor. Los sonidos paran, cuando se va la luz.

Mientras vuelve la luz, la anciana se va a mirar por la ventana un rato. Esta vez desde su casa real. Es como si el hecho de irse la luz, la hiciera volver a la realidad. Se escucha fuera de campo el ladrido de un perro, que la hace reaccionar para que mire a un punto fijo en la ventana. Es un perro blanco con cabeza negra que camina cerca de la casa de la anciana. Luego escuchamos fuera de campo la música y el sonido de la licuadora, entonces tanto la ella como nosotros sabemos que ha vuelto la luz. Luego, la anciana está comiendo en la mesa, pero aparece desenfocada. La música que suena es clara. Después, la cámara se va acercando más y más a su oído; y se vuelve más nítida la imagen, pero la música se vuelve opaca. Es como si la anciana fuera a entrar en una de sus imaginaciones. Y efectivamente, en la siguiente escena, ella está en la cocina de su casa imaginaria llamando a alguien por teléfono, pero no le contestan.

La anciana está durmiendo en la cama de su casa real. Hay un fundido sonoro en que escuchamos de a poco las olas del mar. La anciana está soñando. En su sueño la vemos a ella en primer plano. A media escena entra la música extradiegética, un poco dramática, de una orquesta sinfónica. La cámara en mano se mueve mucho, que enfoca muy cerca el cabello de la anciana. Nos hace notar que estamos en un sueño, pero, a diferencia de la primera vez que fue armonioso, este sueño es más intenso. El sonido ambiente del mar se va reduciendo poco a poco para terminar el sueño. Hay un *raccord* de objeto –de agua– que une esta, con la siguiente escena.

En la casa imaginaria, vemos una gotera cayendo poco a poco en el piso. -Más adelante se nos informa que el goteo es de un refrigerador, lo que causa que el piso siempre esté mojado. Por eso es que la anciana siempre está trapea y trapea el suelo.- Vemos dormir a la anciana. El goteo se funde con el tic tac de un reloj. Vemos un reloj digital, pero suena a uno de pared. Es como si representaran el paso lento del tiempo o el tiempo que le resta de vida a la anciana. Al finalizar esta escena se escucha una moto fuera de campo, que une esta escena con la siguiente.

Vemos a la anciana en plano medio, al parecer está trapeando el piso, pero no vemos por completo la acción por el encuadre. Solo escuchamos ese sonido de agua o de tela mojada sobre piso, que nos hace definir la acción que realiza la anciana. El sonido dice lo que no dice la imagen. Es como en *La mujer sin cabeza*, que no se nos muestra por completo algunas actividades para remarcar que Verónica quiere ocultar muchos aspectos de su vida. Luego, la anciana limpia su mesa y se escucha que unas personas están cantando en fuera de campo, afuera de su casa. La anciana reacciona a ese sonido y se asoma por la ventana para ver qué ocurre. Se nos deja ver, que está pasando una procesión de entierro, en la que unos hombres cantan. Conforme las personas se van alejando, se escuchan más bajas sus voces. Es como si se relacionara al espectador la muerte con la anciana. Además que luego, la anciana mira el retrato de un hombre, que al parecer era su esposo. El tema de la procesión fúnebre lo recordó a él.

En algunas ocasiones vemos al perro que está sentado en la vereda y se escucha de fondo una moto pasando. A la moto nunca la vemos. Pero, en esta ocasión, la mirada

del perro va a un fuera de campo de izquierda a derecha. Lo que nos da a entender que esa fue la trayectoria de la moto. El perro se levanta e intenta perseguirla.

A lo largo del film, escucharemos varios vehículos pasando. De los cuales, solo se nos muestra un bus escolar en cierto momento. Pero en este caso, las escenas del perro están marcadas por el sonido de una moto que nunca la vemos. Esto, nos genera mucha curiosidad por saber cómo es la moto, a quién o quiénes lleva, o las características de las personas. Al escucharla varias veces, podemos deducir que, tal vez sea de algún vecino que se trasporta en ella. O tal vez porque la moto es el medio de transporte más común en los sectores rurales de la costa y amazonía ecuatoriana. Si Tito Molina, hubiese optado por mostrarnos la imagen de la moto, ya no tendríamos esa curiosidad por saber todo acerca de ella y sus ocupantes. Y, por parte técnica resultaría complicado hacer que un perro persiga a una moto en cámara.

En la noche, el trío de músicos interpreta unas canciones. Y, en la casa imaginaria de la anciana se logra escuchar levemente sus voces y su música. Los músicos conversan entre sí y con unas mujeres que van pasando. Es de hecho el único diálogo entre varias personas en todo el filme. La anciana mira las fotos de su esposo, que se encuentran encima de una mesa. La canción es un bolero de amor que le hace recordarlo. La bulla de estos, no le dejan dormir. Es una escena que mezcla la realidad con la ficción, porque la parte de los músicos es real; mientras que la parte de la anciana durmiendo en su casa imaginaria es ficción. Tal vez la anciana sí estaba tratando de dormir, pero hubiese querido hacerlo en la casa de sus fantasías.

La anciana está mirando la televisión en su casa imaginaria. Esta vez no se nos deja ver al aparato, pero lo sabemos por el reflejo en sus lentes. La actriz, de la telenovela, le dice a un actor: “¿qué, no tienes nada mejor que hacer?”. El actor responde “no”. Al mismo tiempo que responde el actor, la anciana responde que no, como si también le hubiesen preguntado a ella. Luego la anciana se ríe. Es la segunda y la penúltima vez que escuchamos su voz, ya que en la última está rezando nuevamente.

Vemos a la anciana dormir en la cama de su casa imaginaria. El ventilador que estaba prendido, se apaga. Su sonido es muy grave, nada real. La imagen de la anciana se funde con la espuma del mar, y se escucha un efecto sonoro semi agudo constante que marca el inicio de un sueño. Esta vez, el mar suena un poco más bravo. Hay dos perros al lado de la anciana. Es la primera vez que se incluyen personas pasando. Hay canoas, pescadores, etc. Es un plano más amplio con cámara en mano. De la misma forma hay muchas gaviotas, y su sonido se escucha procesado, para remarcar que no es real, que es un sueño. Tantas personas y tantas gaviotas nos hacen pensar que la anciana tal vez necesite compañía, porque se la ve relajada al estar rodeada de la multitud. En el final del sueño se escuchan sonidos de grillos o cigarras, que son el nexo para unir a la siguiente escena, en la que la anciana sigue durmiendo en su casa imaginaria.

Vemos a cinco perros que están afuera de la casa de la anciana. Aunque, cuando se nos muestran a estos no los veamos ladrar, de fondo se escuchan a más perros de los

que vemos en fuera de campo. La anciana quiere darle de comer a su perro, pero este, está muy lejos: no está entre el grupo de perros que se nos dejan ver. Luego la vemos a ella, en cuadro, bajado una olla con comida desde el segundo piso; y solo escuchamos fuera de campo, que el montón de perros se empiezan a pelear, quizás por la comida. Luego se nos deja ver que su perro llegó a comer lo que la anciana le estuvo guardando.

Esta escena que trabaja el fuera de campo sonoro, nos hace notar que hay más perros sonando de los que vemos; y nos hace reflexionar acerca de la sobrepoblación de perros callejeros que puede haber en un lugar. Si el director nos hubiese mostrado la escena de los perros peleándose por la comida, nos interrumpiría esa reflexión que teníamos anteriormente, y no nos hubiese dejado activar nuestra imaginación por saber cuántos perros se acercaron a comer, o sus características. Al igual que en las películas de Lucrecia Martel, en que las escenas fuertes se omiten por sonidos; de haber visto la pelea de los perros, se podría herir la sensibilidad de muchos espectadores y generar más drama del que no es necesario. Además de que, una escena de este tipo, en la que participan animales, sería difícil de producir por la dificultad de controlarlos.

La anciana se sienta en una silla y se queda dormida. Se intercala una imagen de ella durmiendo en la cama de su casa imaginaria, como si a ella le hubiese gustado descansar en un lugar así. Luego la vemos acostada en la cama de su casa real, con el perro a un lado. De fondo se escuchan aves y el zumbido de una mosca que, ha sido un sonido fuera de campo muy recurrente en las películas de Lucrecia Martel, pero en este caso sirven para resaltar el silencio y para darnos información del clima cálido. De pronto se abre la ventana sola. El rechinado interrumpe esa calma. La anciana reacciona a ese sonido y se levanta. Mira por esa ventana que se abrió y luego va al cuarto junto. En el otro cuarto, el leve movimiento de las cortinas por el viento, se funde con el sonido del mar, con el sueño de la anciana.

En el sueño, están caminando la anciana y su perro por la orilla de la playa. Este sueño es más relajado que los anteriores y no tiene música extradiegética. El sonido de una ola chocando, une esa escena con la siguiente, con la realidad. El perro se despierta y mira hacia su derecha, tal vez por algo que sintió o escuchó. Nos hace preguntarnos si el del sueño era del perro o de la anciana.

La anciana se menea en una hamaca, mientras acaricia al perro a ratos. En toda esa escena, que es bastante larga, se escucha el rechinado pausado de la hamaca. Luego, la anciana duerme. Se intercalan imágenes del cielo, con imágenes de la realidad -de ella acostada, rascándose la cabeza-. Está soñando despierta. Vemos amplias extensiones de mar y cielo. Suena la música sinfónica. La anciana entra a un sueño.

En su sueño, de nuevo aparecen ella y su perro caminando por la orilla de la playa. Pero se los encuadra con un plano cenital. Esta vez, el mar llega a sus pies, porque están más adentro. El color del sueño es más oscuro, lo que genera más drama, como si la anciana estuviera decayendo mentalmente o sintiéndose peor. Este sueño acaba con un fundido a negro que da paso a la siguiente escena.

La anciana sigue durmiendo. El perro que estaba dormido, se levanta porque algo lo perturba. No sabemos qué es. Luego se escucha de a poco que suena una música opaca que se va haciendo más clara. El perro va a ver a la ventana. No vemos la fuente sonora, pero tal vez sean los músicos tocando otra vez. Los perros, pueden sentir ese fuera de campo antes que nosotros. Después vemos el primer plano de la anciana que se despierta porque escucha sonidos de carros fuera de campo, que la despiertan.

Mientras la anciana está comiendo en su casa imaginaria, le da un ataque de tos. No la vemos directamente, porque está semi de espaldas a la cámara. Por el sonido sabemos que es muy fuerte su ataque. Se para a buscar una libreta y regresa a llamar por teléfono. Marca tres números, así que creemos que llamó al 911, pero no le contestaron.

Hay casos en los que, aunque no veamos directamente de frente a un personaje en cámara, como es lo más común, se nos deja ver a este de espaldas o con poca iluminación. En estos y otros casos, nos guiamos a través de los sonidos, para saber las acciones que está realizando el personaje. En este caso, a la anciana le da un ataque de tos, y, el estar semi de espaldas nos impide ver sus expresiones. Pero esto nos abre la imaginación por saber cómo está reaccionando, si realmente es grave como lo escuchamos o no, o si le ocurre algo más. Y, el no verla completamente, nos causa un poco de desesperación, ansiedad e impotencia porque no se calma y no hay nadie quien la socorra. Pero si Tito Molina, nos hubiese mostrado a la anciana totalmente de frente cuando le da este ataque, nos quitaría toda esa curiosidad e imaginación. Además, que nos causaría a los espectadores, un dramatismo más exagerado. Un dato que, a mi punto de vista es importante mencionar es que, la actriz no es profesional, por lo que una escena como esta, se hubiese visto muy falsa por la actuación.

El teléfono suena en la casa imaginaria de la anciana, pero ella no contesta. Se muestran imágenes de diferentes partes de su casa vacía. Ella, que siempre estaba de aquí para allá limpiando, ahora no está. El timbre del teléfono molesta a la larga por su insistencia. El sonido y la imagen juntos nos dicen que a la anciana le pasó algo y nos hace preocuparnos como espectadores.

La anciana está acostada en la cama -con los ojos abiertos, como si no pudiera dormir- en su casa imaginaria. Vemos que se reflejan luces de colores sobre su rostro porque la estatuilla de un Cristo que tiene al lado, en una mesa, emite diferentes colores. El reloj que estaba presente en el dormitorio de la casa imaginaria, durante toda la película, se para de repente. Ahora no escuchamos nada. Es como si se nos dijera que el reloj biológico de la anciana se detuvo. Ahora solo la miramos “dormir” plácidamente.

En la siguiente escena, la anciana se está preparando para dormir en su casa real. Arregla el toldo sobre su cama y se mete dentro de él. Luego, en base a superposición de imágenes, vemos como si la anciana se desprendiese en dos. La una se queda durmiendo, y la otra va a ver al grupo musical que está tocando afuera, en la calle. Es como si fuera su alma. Termina de ver al grupo y sale de cuadro. El grupo musical dice frases como “quien sabe por dónde andarás, quién sabe qué aventuras tendrás”, etc.

También vemos al perro, que está en la calle, yendo hacia el grupo musical. Es como si, con la música, se nos dijera que la anciana va a otro lugar, a otro mundo, a otra vida.

Finalmente, hay un fundido a negro que da paso a imágenes del mar, pero esta vez de noche. La misma canción sigue sonando. Después, suena la música de orquesta, mientras vemos los créditos con la imagen del mar.

### **Análisis *El silencio en la tierra de los sueños***

En la entrevista que le realicé a Tito Molina, él explica que no le da más importancia al sonido, que a otros elementos como la fotografía, el encuadre, la música, el montaje, el ritmo, el arte, o el color. Lo que pasa es que él ha basado el concepto de su película en una idea sonora y no visual, que es totalmente diferente por dos razones. La primera porque siempre ha tenido una aversión personal muy particular con el cine que trata de expresar o crear una experiencia a través de la palabra. Y la segunda porque dice que hay películas que están tan arropadas en la palabra, que si se las quita, no tienen nada o queda muy poco. Tito dice que decidió enfrentarse -en una primera obra de ficción- a ese reto, de confrontarse a un cine que si le quitas la palabra, queda desnudo. Entonces, él trabaja el resto de elementos cinematográficos para que esa desnudez involucre al espectador en una experiencia.

El trabajo sonoro de *Silencio en la tierra de los sueños* corresponde a una coherencia con el tema de la película y con la forma. Tito Molina dice que los temas de su película son la soledad y la vejez –cercana a la muerte-. Entre estos dos temas hay un puente inevitable que han tenido los adultos mayores y que es el silencio prolongado. Cuando visitamos a un anciano, su vida se rodea alrededor del silencio. Con respecto al tema, no se trabajó el sonido para ilustrar el tema, sino para que el sonido refleje ese estado y cree la experiencia en el espectador. En cuanto a la forma, el personaje está sordo o se está quedando sordo. Entonces hay un doble círculo. El exterior, el más grande, es el círculo que encierra al personaje: soledad, vejez, aislamiento, y olvido. Y aún dentro de eso, hay un círculo interior que la aísla más, el cual es la sordera. A partir de esto, Tito Molina expresa que se debe trabajar el sonido de una manera muy específica para esta película, porque el personaje y la historia lo requieren.

La soledad, es uno de los temas que se nos presenta, ya que, por ser una película bastante silenciosa –no por sonidos sino por voces- se logra transmitir lo que la anciana siente, que es la falta de compañía y afecto. Esto se nos demuestra por las llamadas telefónicas que no le responden, por su único amigo que es un perro y porque se nos muestra la falta que le hace su esposo quien murió. De hecho, la muerte es otro tema recurrente ya que, por la procesión fúnebre o por las letras de las canciones, nos dicen que ella también atravesará eso. Y este tema de la muerte se remarca con el sonido del tic tac y el goteo constante que marcan el paso lento del tiempo y en un momento dejan de sonar, como su tiempo y se hubiera acabado. A la anciana no le gusta su realidad y

prefiere sumirse en sus sueños y fantasías, donde sí se siente bien y donde tiene lo que no pudo tener. La cotidianidad es un aspecto principal de esta película, ya que en la mayor parte de esta, vemos a la anciana realizando sus actividades domésticas. Y las duraciones largas de estas acciones son las que realzan este aspecto de la rutina. También está el aspecto de la religión, porque a más de tener figuras religiosas, son el momento en que habla: para rezar. Cabe destacar que la mujer como protagonista, es una de las características en común que comparte esta película con la trilogía de Lucrecia Martel. En este caso, una anciana, que ya no se siente parte de este mundo.

Por otro lado, Michel Chion, menciona que, los diálogos son la parte más importante de la banda sonora de una película, o por lo menos la que más notamos en el ámbito sonoro. Y esta película, al no ser vococentrista -aparte de los diálogos de los músicos-, se centra más en narrarnos la historia a través de los demás elementos sonoros como los sonidos fuera de campo y de cuadro, música, Foleys, ambientes, efectos, etc. Al no haber diálogos que nos distraigan, los sonidos son la forma narrativa en que el director nos transmite varias sensaciones y emociones; ya que hace que pongamos más atención en los sonidos que pueden ser cotidianos o imperceptibles para nosotros, pero que, para la anciana son todo su mundo.

Los diálogos caracterizan a los pocos personajes que hablan en esta película. Los tres músicos tienen un acento particular de la costa ecuatoriana, y, con la ayuda de su expresión corporal, marcan un estilo muy alegre. En un pueblo tranquilo, ellos son los que dan vida al lugar. Las mujeres que pasan por la calle y que, conversan con los músicos, se las escucha un poco tímidas y serias. Aunque, personalmente, tanto la actuación como los diálogos de los cantantes y las mujeres, son un poco falsos y sobreactuados, tal vez porque no son actores como la anciana. La voz de la anciana – que se la escucha tres veces: dos rezando y una al responder a la televisión- es rasposa, grave, y seria. Pero cuando escuchamos en varias ocasiones su risa, nos infunde una ternura y alegría en nosotros mismos, al verla feliz. Y, cuando la escuchamos toser, en fuera de cuadro, es cuando más emociones nos generan a los espectadores, ya que nos transmite preocupación y lástima, al no haber nadie quien la cuide.

Los ambientes son los que más trabajan el fuera de campo y de cuadro en este filme, porque caracterizan cada espacio y tiempo. La casa real de la anciana se identifica por usar sonidos fuera de campo de: motos; la sierra eléctrica; perros, aves y gallos que cantan en la mañana; y grillos y cigarras, para la noche. Además de bulla de personas, y los vecinos que cantan afuera. Estos sonidos nos dan indicios que vive en un pueblo pequeño. Esta casa está marcada por el crujir de la madera y el rechinar de las puertas, que nos dicen que su casa es muy antigua y vieja. Visualmente esta casa es de madera, sin muchas cosas, y un ventilador que suena constantemente y remarca el calor. En cambio, en la casa imaginaria, se escuchan fuera de campo sonidos de vehículos y ruidos de vecinos, que nos dicen que su vivienda ficcional está ubicada en la ciudad. Esta casa está marcada por el tic tac de un reloj y el goteo constante del refrigerador, que indican el paso del tiempo, quizá en contra para la anciana. Visualmente esta casa

es de cemento, con muchos muebles; electrodomésticos como el refrigerador y la televisión; y mucha decoración de imágenes religiosas. Aunque no salgamos nunca de las casas de la anciana, y nuestro punto de vista siempre esté adentro, con el fuera de campo y de cuadro podemos ubicarnos en un tiempo y en un espacio.

La música es otro de los aspectos que sobresale en este filme, por aporte en la narrativa. Primero, porque la música que tocan los tres guitarristas, siempre trata de alegrar el día a la anciana, y llenar de sonido su día triste y silencioso. Ella, al escucharlos desde su ventana, o mientras realiza sus actividades, le genera muchos recuerdos y nostalgia. Las canciones que interpreta este trío, conllevan una enorme carga cultural y social ecuatoriana por detrás. Segundo, porque en los sueños de la anciana, se escucha música sinfónica. Podemos reconocer instrumentos de cuerda, de viento, entre otros; mismos que, algunas veces nos provocan relajamiento, y otros, nos producen tensión, por su sensorialidad. Ya que en los sueños tampoco hay diálogos, la música y los efectos de sonido son los que dirigen nuestras sensaciones y emociones de acuerdo a la narrativa que nos propone el director.

Los efectos de sonido no están tan marcados en este filme, ya que la predominancia de los sonidos naturales de las acciones de la anciana, son lo que hacen fijar más la atención del espectador. Sin embargo, hay que destacar que, cuando la anciana ve televisión, a ratos se nos deja ver en cuadro al televisor y el programa que este, está transmitiendo. Pero cuando vemos en cuadro a la anciana, casi siempre escuchamos, en fuera de cuadro, el sonido del programa de televisión en frecuencias graves. Este efecto sonoro sirve hacernos notar que la anciana no oye bien: las frecuencias graves vendrían siendo cómo escucha ella, y las frecuencias claras o normales, cómo se escucha en la realidad el audio del programa. Tito Molina nos hace notar que el oído de un adulto mayor va perdiendo su nivel de audición poco a poco. De hecho él mismo dice que esta idea de la sordera se la estudió para que cree esa sensación, o nos lleve a esa experiencia como espectadores. Por otro lado, hay efectos sonoros para los sueños de la anciana. Mientras que unos sueños se escuchan más naturales y relajantes; hay otros sueños más intensos que hacen uso de sonidos semi agudos constantes para marcar su entrada, y sonidos de insectos procesados para acrecentar el clímax del sueño.

Los Foleys son un aspecto fundamental a lo largo del filme. Al no ser una película vococentrista, los sonidos pasan a ser percibidos de mejor manera por el espectador, y más aún si son sonidos puntuales, como las acciones de la anciana, presencia de ropa u objetos, etc. Tito Molina asegura que el 98% del sonido que escuchamos en esta película es recreado. Solo un 2% fue tomado del sonido directo. Aunque se grabó por lo menos un 40% de sonido directo, era solamente una referencia, porque él sabía que la mayor parte del trabajo sonoro final se iba a recrear. Todo lo que escuchamos en la película está hecho en estudio, en Foleys, en grabaciones sonoras y en registros. Nada es real en el trabajo de postproducción, pero está hecho de tal manera para que nosotros no lo percibamos, pero sí lo experimentemos. Una razón para que la

mayoría de la película utilice Foleys, es por razones técnicas. Al filmarse en una locación un tanto ruidosa –Jama, Manabí-, era imposible tener una grabación limpia, para una película de un tejido sonoro tan delicado y tan mínimo. La otra razón, porque precisamente Tito Molina necesitaba trabajar y controlar la emocionalidad y la psiquis del espectador. Y eso, no solo se puede hacer con una banda sonora rescatada del directo. Para que él pueda saber cómo sube nuestra frecuencia cardíaca, nuestro ritmo; si nos emociona o nos aletarga, tiene que manejar ese sonido con absoluto control. Eso solo se puede hacer cuando se tiene todo grabado en Foleys. Hay un trabajo enorme detrás del sonido de esta película para crear eso que es una cosa muy sutil, que no se percibe a primera instancia. Pero si nos damos cuenta, todo suena en esa película con una intención. Cuando nosotros grabamos directo de la realidad, las cosas suenan sin intención, suenan por una necesidad de los objetos. Por ejemplo, si caminamos suena, pero no con una intención. Suena porque suena, y no podemos equilibrar eso. El sonido en el cine funciona así, es pura manipulación. Pero si nosotros trabajamos el sonido, con esa concepción del mundo sonoro, podemos tomar sus riendas. Hay infinitas posibilidades de trabajar sonoramente la profundidad psíquica en la recepción del espectador, ya que se le da información de la cual él no es consciente, pero inconscientemente algo le está afectando.

El cambio sonoro, entre los sueños, la realidad y la ficción, marcan una diferencia notable para identificar a ambas. En los sueños de la anciana se escuchan la música extradiegética de la orquesta y el sonido del mar. No hay diálogos, ni voces. De ahí el título “el silencio en la tierra de los sueños”. En cambio, la realidad está plagada por sonidos cotidianos de quehaceres domésticos y la música diegética de los boleros o pasillos que cantan y tocan en su guitarra los músicos. Los sonidos del mar y la playa producen más relajación y nos hacen entrar en un estado de confort al igual que la anciana; que el escuchar constantemente acciones rutinarias. Por último, la ficción, como ya dijimos, que está marcada por el tic tac y el goteo constante.

El fuera de campo y de cuadro, nos ayudan a obtener información que no se nos muestra visualmente; tanto a nosotros los espectadores, como a los personajes del filme que reaccionan a estos sonidos. Y, si juntamos adecuadamente, mediante el montaje, imagen y sonido, estos pueden complementarse de manera idónea. Por ejemplo, algunas acciones de la anciana no las vemos por completo, por el tamaño del plano. Solo nos guiamos en lo que realiza por el sonido fuera de cuadro. Esto causa que nos centremos más en las expresiones y emociones de la anciana, que en la actividad que realiza. El sonido de los animales fuera de campo, junto con lo que vemos en pantalla como el ventilador, la vestimenta, y lo poco que se nos muestra de la calle donde vive la anciana, nos dicen que estamos en un sector rural de la costa ecuatoriana, aunque nunca tengamos un punto de vista desde afuera, ya que la cámara solo se sitúa al interior de la casa; y también nos transmiten sensaciones, como las de calor.

Estos sonidos son fundamentales para la película en sí, porque es una manera de expresar sonoramente el aislamiento de la protagonista, a través de los dos círculos. En

el círculo más externo la anciana vive asilada en su casa, está sola. Y aparte, en el círculo interno, ella vive ya asilada dentro de su cuerpo por el problema auditivo. Es decir, el mundo a su alrededor suena de una manera; y cuando estamos cerca de ella, la percibimos de otra manera. Tito Molina dice que se había planificado en el guion inicial salir un par de veces con ella a la calle. Y por primera vez podíamos ver su casa desde afuera. Pero, su decisión final fue nunca salir de la casa, salvo cuando ella sueña. Esa decisión autoral y estricta de mantener una coherencia en el mundo que crea para su personaje, es el mundo que va a poner en manos del espectador. Hubiese sido un error salir, solamente para mostrar la casa, porque el mundo sonoro y el mundo físico de la anciana es vivir dentro de esa casa. Ahí yace toda su vida. Por tanto, ¿cómo describimos este aislamiento? A través del sonido. Todo el tiempo afuera hay vida: perros, motos, etc., en fuera de campo. Pero dentro de su casa todo es silencio, todo es soledad.

Tito Molina cree que un 60% de las cosas que rodó, incluido el sonido, ya estaban planificadas desde el guion. Él siempre edita sus películas. No concibe la manera de que un cineasta no edite sus películas. Para él, es inconcluso solo escribir y rodar si uno no edita sus películas. Porque solo cuando uno edita sus películas, encuentra su película. Es la búsqueda interior de una creación cinematográfica. Pero es una falacia pensar que una película está hecha cuando se escribe. El otro 40% no se puede querer encorsetar y cerrar todo en el guion, o en la preparación o preproducción. Se debe dejar un porcentaje amplio a las cosas que ocurrirán después y que nosotros no podamos controlar. Una película nunca se hace de la noche a la mañana. Eso implica que nosotros vamos a crecer, evolucionar, y cambiar. No se puede pretender que después de unos años se piense y se vea el mundo tal cual lo veíamos antes. Tantas cosas que han pasado y entre esas, ha pasado nuestra película. Por tanto, hay muchas cosas que Tito Molina las deja intencionalmente porque sabe que en los períodos que vienen más adelante, va a descubrir nuevas cosas que incorporará. Y ahí se cuelan sonidos, ideas sonoras, conceptos, música.

Tito Molina asegura que hasta su última película -*Silencio en la tierra de los sueños*- no ha trabajado de manera preparatoria con el sonidista, músico o con el fotógrafo. Porque aparte, él también hace la fotografía de sus películas y planifica el sonido desde antes. Él no trabaja en guiones convencionales. No es muy creyente de los guiones cerrados. En esta película, lo que llegó a lo máximo es a una escaleta de más o menos 120 líneas, que eran frases como: “ella se encuentra sola en su habitación y ve el amanecer por la ventana”. El desarrollo de eso es parte del trabajo de la creación porque -y eso es otra cosa muy personal de Tito Molina- la película se termina de construir en la sala de montaje. El guion es una pequeña guía o una serie de apuntes para nosotros, para no perdernos y para que nuestros colaboradores no se pierdan en el camino. Pero si se quiere empezar a narrar todo eso en un papel, y pensar que en ese papel va a estar la vida de lo que se quiere expresar, estamos equivocados. Entonces hay que olvidarnos de pensar que las cosas se pueden completar desde el guion.

El planteamiento sonoro de Tito Molina no es narrativo. En *Silencio en la tierra de los sueños*, utilizó un planteamiento, que no se lo he inventado él pero que lo adaptó. Godard es uno de los pioneros, junto con otros cineastas de los 40 o 60; en utilizar el montaje sinfónico. La edición sinfónica, es decir, cuando nosotros editamos una película, no solo bajo la línea narrativa del arco del personaje, que sube, etc. Sino poner eso como base, porque igual hay una historia de principio a fin. En este caso, vemos una historia muy sencilla: una anciana que vive sola; un perro llega a su vida, le hace compañía, la disloca de esa soledad y tiene que aprender a vivir sola. No hay más que contar. Sobre eso, hay un montaje sonoro sinfónico. Él propuso diferentes movimientos en una especie de partitura de una sinfonía de hora y media. La primera parte es un allegro, luego viene un largueto, luego hay un adagio, etc. Como si estuviese escribiendo música, uniendo la una sobre la otra. Editó la película para que la experiencia que nosotros tengamos, sea como cuando vamos a asistir a una sinfonía. No solo cuando estamos siguiendo una historia narrativa. Esto no va a funcionar para su siguiente película, porque se acopla solamente a una obra en particular.

## **La cinematografía en Ecuador: el sonido para una identidad propia**

Para comenzar, no podemos decir que existe el cine de un país. Tito Molina, por ejemplo, asegura que no hace cine ecuatoriano. Las personas que quieren y aman el cine como una necesidad para expresarse, no hacen cine de un país. Eso es una etiqueta que proviene de dos razones: la necesidad de un mercado y la necesidad del periodismo de acuñar términos para poder comentar las obras, y tener material de información para sus consumidores o lectores. No podemos decir que existe el cine ecuatoriano, mexicano, francés o coreano. Existen un determinado número de artistas que, en un período específico de la historia, hacen un tipo específico de cine, que por lo general, a veces se contacta y se comunica entre sí, y tienen aparentemente un escenario común. Pero estos autores, quienes tenían una necesidad de hacer cine, no solo de hacer películas, no se unieron para hacer un “nuevo cine ecuatoriano”. Nunca funciona así. Ocurren ciertas condiciones políticas, sociales, económicas, históricas, en una época o en una región, que hacen que las personas preocupadas como son los artistas, por tratar de reflejar desde el interior del ser humano lo que le ocurre a una colectividad, tengan elementos en común que hacen que surja un nuevo lenguaje, o mejor dicho, que el lenguaje cinematográfico dé un salto. Y se confecciona lo que se llama un movimiento o una nueva ola. Aunque no tenga nada que ver con “Ecuador” como país. Como no hay otro referente, lo que publican los periódicos es “el cine ecuatoriano”.

Tito Molina dice entonces “No creo que hay cine ecuatoriano. Creo que hay una muy insipiente, endeble y frágil industria que apunta a hacer películas en Ecuador, que es muy diferente. Y esas se evalúan en la cantidad, no en la calidad”. Si bien, hubo años privilegiados en Ecuador, como el 2013 o 2014, donde se estrenaron de veinte a treinta

películas. Entonces se empezó a hablar de la industria o el cine ecuatoriano, simplemente por cantidad.

Esa idea del cine ecuatoriano solo responde a una necesidad de querer vernos reflejados, así como cuando gana la selección de fútbol ecuatoriana. Todos somos “la Tri”. Eso mismo ocurre con el cine. Es una necesidad del ego de la sociedad ecuatoriana y del mundo de encontrarse reflejada en ciertas personas que han tomado una iniciativa para abanderarse de eso y decir que ya hay cine ecuatoriano. Que algo se está haciendo.

Para que exista cine, tiene que haber voces. Diferentes voces. Un número determinado de voces que quizá sí, quizá no, tengan una unidad en lo que quieren decir. Pero, son voces auténticas y únicas. Incomparables con ningún otro director antes ni después. Obras que solamente pueden ser concebidas por uno mismo, en mi caso, por Dayanna. Mi manera de ver el mundo es única. Es solo de Dayanna. Nadie más puede ver el mundo a través de mis ojos y reflejarlo a través de una película. Cuando empiecen a haber voces, habrá quizá cine ecuatoriano. Entonces, si yo me dedico a hacer cine, yo no voy a hacer cine ecuatoriano, yo voy a hacer el cine de Dayanna. Solo ese puedo hacer. No puedo hacer un cine por los demás.

Esto no es una labor social, ni de las universidades. Es una labor personal. Y para eso, la única manera es no plantearnos hacer cine ecuatoriano, sino hacer lo que nosotros necesitamos hacer. Es una entrega y una renuncia absoluta a un montón de cosas. Si nos vamos a meter a hacer cine, debemos tener claro que de verdad queremos hacer cine. Incluso si queremos hacer solo películas, hay que tener claro que de verdad lo queremos hacer. Porque si lo vamos a hacer, lo vamos a hacer bien; si no, no lo hagamos. Vamos a sufrir y a tener conflictos emocionales internos y con otras personas. Vamos a tener que trabajar muchísimo: días, meses, años, a la sombra; solo porque tenemos algo que decir adentro. Entonces debemos tener esa fortaleza interna para llegar hasta el final: de empezar una historia y acabarla cuando tengamos el producto final en nuestras manos. El cine y el arte son un oficio duro y de mucha responsabilidad, primero para con nosotros y luego para con el resto de nuestros coetáneos.

Una de las cosas que aprendí en la entrevista con Tito Molina, es que hay que saber diferenciar entre hacer una película y hacer cine. No son lo mismo. Ambas responden a necesidades diferentes. Aunque el común denominador es el formato final –la proyección-, pero que tiene una función que es transmisible a través de un conjunto audiovisual, para que un espectador la reciba. Si queremos hacer una película, cabe la necesidad de plantearnos si deberíamos o no manejar un tipo de lenguaje un poco difícil para el espectador, porque es un riesgo para que nuestra obra final tenga las repercusiones que queremos tener en cuanto a película, es decir, con su misión, taquilla, rédito, rentabilidad o público. Vamos a limitar nuestra audiencia, y por tanto, nuestra ganancia. Solo aquí nos planteamos los riesgos. En cambio, si queremos hacer cine; éste viene de una necesidad vital, existencial, en nuestro ser, que no responde a necesidades ni del mercado, ni de la realización final de la obra, ni de su contenido, ni de su forma. Si nosotros queremos transmitir o expresar algo a otro ser humano, entonces vamos a

usar todos los mecanismos del lenguaje cinematográfico que son muchos, entre ellos el sonido; para tratar de llevar a ese otro ser humano que va a ver nuestra película, a un estado de conciencia alterada. Tito Molina asegura que eso se logra mucho más fácil y mucho más psicológicamente profundo a través del sonido que de la imagen, ya que “el sonido se le come a la imagen, pese a lo que se cree en las academias”. Solo aquí, ninguna cosa es un riesgo, es una necesidad. Si vamos a hacer cine, esas son las consecuencias que vendrán y nosotros no podremos prever. Pero sí podemos estar conscientes de cómo manejamos el lenguaje para incidir en un ser humano que va a recibir nuestra obra y va a ser afectado psico-emocionalmente.

Nosotros no podemos plantearnos como creadores cinematográficos el riesgo a posteriori de una obra en constante proceso de creación. Porque si no, estamos coartando toda nuestra libertad creativa y nuestra capacidad como artistas. Al sentir que necesitamos expresar algo a través del cine, ya nos planteamos como va a ser definido. Si esa recepción en un público va a tener una reacción en frente a nuestra propuesta. La palabra riesgo no es algo que se aplica solo a ciertas películas. Debe ser tal cual un sinónimo de hacer cine.

Pero no toda la carga recae sobre los realizadores cinematográficos. El público juega uno de los papeles más importantes en el ámbito de la cultura y el entretenimiento. En el caso de Tito Molina con esta película, él estuvo consciente que 8 de cada 10 espectadores se iban a ir de la sala. Porque estamos acostumbrados a leer el cine, pero no a entrar o inmiscuirnos en una experiencia o algo que nos proponga un ejercicio o un reto. A lo que refiere que: “eso es problema de ellos, no problema mío ni de mi película. Yo no la hago para ellos”. Solo falta que el público ponga de parte para el crecimiento de este arte.

Pese a que en Ecuador se han tenido algunas trabas, como la especialización; que muchas veces han jugado en su contra. Entre una de ellas, a nivel sonoro, está la poca existencia de salas para la postproducción de sonido como salas de Foley, estudios de grabación o salas de mezcla. Así que, se adaptan espacios para el funcionamiento de este tipo de salas como en las universidades o institutos que enseñan producción audiovisual o cine. Pero las mismas no están diseñadas desde un principio para ello, como lo dice Diego Fabricio Lascano Alcóser, en su tesis *Guía de diseño de sonido y post producción adaptad al cine de ficción/dramático ecuatoriano*, por lo que, pueden surgir muchas dificultades al momento de su uso, como ruidos del exterior, aires acondicionados, etc. Sin embargo, con tan poco, este país ha producido excelentes filmes.

Pero nunca hay que plantearnos como traba que no hay dinero para rodar. Y menos hoy en día que tenemos un celular con mejor calidad que las cámaras antiguas. El creador que tiene una urgencia vital, y que no puede dormir, porque necesita urgentemente desde el alma decir algo, no se plantea que no hay recursos. No se plantea si el público lo va a entender. No se plantea si sus películas van a generar rentabilidad o taquilla. Hace. Coge lo que tenga a la mano: un celular, una cámara, lo que sea. Como

dice Carlos Gómez en su tesis *Producto audiovisual sobre la evolución del sonido en el cine ecuatoriano*:

La evolución del sonido en el cine ecuatoriano a consecuencia del retraso histórico, la falta de interés y tecnología adecuada, hace que nuestra historia cinematográfica tenga una influencia extranjera, marcada con la llegada de los primeros cinematógrafos al país que dieron paso a que se desarrolle el cine nacional.<sup>26</sup>

Si bien, los principales géneros de Ecuador son documentales y ficciones; que abarcan temas de la realidad del país, política, modo de vida, etc. Para no tener esa influencia extranjera es necesario una identidad propia. Y, una de las formas de crear esa voz única puede ser mediante la utilización de varios métodos narrativos o técnicas como el diseño sonoro, que salgan de los protocolos que las grandes industrias nos vienen imponiendo y que estancan a las producciones independientes. Igualmente, los guionistas ecuatorianos pueden optar por crear su guion en función a otros elementos cinematográficos, dependiendo del peso que más se le quiera dar a un filme.

Por ejemplo, en el diseño sonoro de las películas en Ecuador se incluye el fuera de campo y de cuadro como propuesta narrativa. Aunque no se lo use en todo su diseño, sí que se lo hace en pocos momentos, pero que son definidos y que aportan al desarrollo del filme. Un ejemplo destacado lo tenemos en la película *Es mejor no hablar de ciertas cosas* (Javier Andrade, 2012), en la que casi al final del filme, mientras un hombre está en el baño con un niño; afuera, en la sala de la casa, se oye a fuera de campo, una riña con disparos que termina en la muerte de las personas que se encontraban en el sitio. El tratamiento en el lenguaje cinematográfico nos activa nuestra imaginación por saber cómo ocurrió el hecho, quién lo hizo, etc., lo cual refuerza la sensación de intriga o nos hace ponernos en el lugar del hombre, que silencia con sus manos al niño para que no diga nada y no corran ambos con la misma suerte. Es interesante este fuera de cuadro porque además involucra al punto de vista. Resultaría diferente si hubiésemos visto la acción brutal, lo que nos causaría más drama; que el estar con el hombre y el niño, ya que con estos últimos sentimos que se alteran más nuestros sentidos a través del sonido.

Actualmente, grandes cineastas y sonidistas están dejando huella en Latinoamérica y se está expandiendo cada vez más. Además, que están esperando a demostrar sus conocimientos y poder expresar su propio lenguaje cinematográfico. El sonido en el cine de Ecuador está tomando cada vez más fuerza, gracias a la educación que se está volviendo más accesible, como a la tecnología. Y, si los cineastas en este país siguen creando su propio lenguaje, su propia forma de mostrar una visión al espectador y transmitirle nuevas experiencias, se podría hacer del cine un arte que sobrepase mentes y barreras.

---

26. Carlos Esteban Gómez Bracho, *Producto audiovisual sobre la evolución del sonido en el cine ecuatoriano* (Quito: Universidad Politécnica Salesiana Sede Quito), 2.

## Conclusiones

El cine es un arte porque se vale de distintos componentes para transmitir una idea, sensaciones o emociones a un espectador. Cada elemento que conforma un filme es único y tiene su propia vida. A cada factor se lo debe trabajar adecuadamente por separado, para que transmita su propio lenguaje. Y, una vez que tenga su propia identificación, mediante el montaje, en ese dinamismo de posicionamiento, se creará una explosión reflexiva y sensorial.

El sonido tiene una identidad única, su manera particular de narrar una historia. El sonido es aquello que tardó en integrarse a sus similares cinematográficos por motivos de economía y tecnología, pero que llegó para su permanencia. Ya no solo estaba activo el sentido de la vista, sino que ahora, el sentido del oído también iba a estar más activo aún y a ser parte de una experiencia nueva. El sonido complementa esa percepción que faltaba, para que el espectador utilice sus principales sentidos al presenciar un filme. El sonido sincronizado eleva esa sensación de realidad a una película, así como hace que el espectador sea partícipe de la misma, al imaginarse que está dentro de la obra. Pero es un error pensar que el sonido va de la mano con la imagen siempre.

El hecho de que la imagen haya aparecido antes que el sonido -con diálogos sincronizados- en el cine, fue entre otros, uno de los motivos por los que, tanto por parte de los miembros de un equipo de trabajo cinematográfico, como por parte de los espectadores, se diera más prioridad a la parte visual. La imagen tiene más vocabulario propio, más preponderancia tanto en la preproducción, producción y postproducción de una película. Es, sobre todo desde el guion, que casi la mayor parte de la historia se narra visualmente, y solo es, en un pequeño porcentaje, que el sonido hace su aparición. Desde ahí, es que van surgiendo varios problemas e inconvenientes que se dejarán para resolver en postproducción. Pero, narrativamente, el sonido tiene un montón de cosas que aportar. Por eso, se debería dar igual importancia al sonido como a la imagen en el guion, porque ayudarán a explotar ese lenguaje cinematográfico.

El sonido en general es una parte fundamental del lenguaje cinematográfico, independiente de cómo lo utilicemos. Este tipo de problemas o debates no se dan con la imagen. La imagen no tiene que ver necesariamente solo con la corriente de cine estadounidense. Por lo general, se ha apropiado de un campo que no es absolutamente de ellos para el cine. Y se ha dejado relegado al sonido a un campo, como si fuera un artefacto o accesorio a la imagen. Lo cual es totalmente equívoco si entendemos al cine como un lenguaje cinematográfico. Es como si en el lenguaje oral o escrito, nosotros diésemos preponderancia solo a las vocales y no a las consonantes. O si diésemos preponderancia a la ortografía y no a la sintaxis. Pensando que lo otro es un accesorio de lo primero. No es así. No existe el sonido como un elemento que conforma la narrativa en relación a la imagen. El sonido es un mundo y un universo propio dentro del lenguaje del cine.

Imagen y sonido son un matrimonio imposible, no por el hecho que no se puedan complementar, sino porque en la mayoría de ocasiones nos conformamos con un sonido en sincronía con su imagen. Eso no siempre da su lugar a un espectador que está listo para reflexionar, para activar su cerebro ante diferentes situaciones. Si bien, un sonido con su referente visual es la manera más común de contar una historia, existen otros métodos, tanto narrativos como técnicos, que están esperando para transmitir su lenguaje audiovisual.

Existen varios métodos que disocian imagen y sonido. Y uno de ellos se basa a partir del sonido: el sonido fuera de campo y de cuadro. Estos, ayudan a hacer del cine un lugar de reflexión y hacen que el espectador se pregunte qué hay más allá de los bordes que no se nos muestra. El sonido fuera de campo y de cuadro causan mucho suspenso en el espectador, activando su imaginación por saber la fuente o la causa del sonido. Por tal motivo, se los usa mucho en películas de terror. También, el sonido fuera de cuadro y de campo nos dan informaciones de lugares, de acciones, de situaciones, entre otros. Lo único fuera de cuadro es la imagen de la fuente sonora, no el sonido. El sonido se escucha dentro del film.

Entonces, a lo largo de toda esta tesis de investigación, hemos entendido que el sonido fuera de campo y de cuadro no son lo mismo. Un sonido fuera de cuadro es aquel que está fuera de los bordes de la cámara, pero que está en el mismo espacio. Como una escena en un dormitorio, en el que se enfoca con la cámara a un hombre, mientras que, una mujer que está en la misma habitación, al lado del hombre habla, sin embargo, a ella no la vemos. En cambio, un sonido fuera de campo es cuando, siguiendo con el ejemplo anterior, se escucha además el ruido de una explosión en un edificio cercano. Por más que la cámara rote, la fuente sonora no está cerca, no está al alcance de los bordes que la cámara nos permita ver; pero geográficamente, está en otro sitio de la calle donde está el edificio en el que está en cuarto mencionado. Un sonido fuera de cuadro es espacialmente más cercano a la cámara y puede ser sonido directo o agregado; y un sonido fuera de campo es espacialmente más lejano a la cámara y es un sonido agregado en postproducción como un efecto.

Existen varias maneras de aplicar el sonido fuera de campo y de cuadro en una película, como los sonidos ambientes, voz en off, música extradiegética, sonidos del interior físico y mental de los personajes, el sonido *on the air*, y por supuesto, los más utilizados, los sonidos no diegéticos. Estos métodos sirven como una manera diferente de contar la historia en una película, al no revelar más información de la que se necesita. La información que falta, el espectador por sí mismo la complementa, pudiendo desprenderse varias hipótesis o conclusiones de un evento del filme.

Los sonidos fuera de campo y de cuadro, técnicamente son una forma de ahorro de tiempo y recursos económicos en un filme. Esto, agiliza mucho más rápido la producción de la misma. Además que, en cuanto a montaje, son una fuente muy dinámica e inagotable de jugar con diferentes elementos, al combinar variadas situaciones para saber cuál resultado funciona mejor. Los sonidos fuera de campo y de

cuadro funcionan mejor si están distribuidos en diferentes altavoces, es decir, en estéreo o en surround, porque dan una sensación de espacialidad en la sala de cine, lo cual hace sentir al espectador dentro de la película.

Pero no todo es a favor del espectador. También el personaje de una historia resulta involucrado en esto. Para el personaje, un sonido fuera de su vista activará sus otros sentidos para descubrir la fuente sonora del mismo. Y sentirá curiosidad, temor, nerviosismo, preocupación, etc. Por parte del guion, este tipo de sonidos evoca usar una escritura tal que, el personaje se vea obligado a la búsqueda de algo que desconoce.

No estamos diciendo que todo el sonido de las películas deba ser en fuera de campo, sino que se debe pensar adecuadamente en qué partes de la película colocarlas para que además, sea un espacio de reflexión.

Una de las teorías de Lucrecia Martel es no dar mucha información. Es, decir, que no lo expliquemos todo detalladamente, sino que siempre demos lugar a la reflexión, emoción y sensación. No es necesario traducir todo en una sola palabra. Hay que aventarse al cambio, al desequilibrio de encuadres, a la desestructuración narrativa de la imagen. Y, una manera para lograr eso es el sonido fuera de campo y de cuadro, que vienen a complementar la falta de información, haciendo más activo al espectador.

Las películas de Lucrecia Martel están pensadas desde el sonido a partir del guion, y eso es lo que hace que tanto el lenguaje como la narrativa funcionen bien con los demás elementos cinematográficos como la imagen. La evocación por medio de la palabra, el tratamiento sonoro que conlleva a la abstracción de un personaje, efectos de sonido constantes como pitidos, el sonido de acuerdo al valor de plano. Música diegética y extradiegética. Sonidos fuera de campo y de cuadro como truenos dependiendo del arco dramático, ruidos de objetos que parecieran ser fantasmales, sonidos dependiendo del ambiente como animales o naturaleza. Sonidos característicos de cada filme, como por ejemplo en *La ciénaga* los sonidos molestos agudos que se los colocan a propósito para provocar irritabilidad como el arrastre de sillas, vidrio o hielos. En *La niña santa*, el sonido que emite el theremín. En *La mujer sin cabeza*, las abstracciones, es decir, sonidos que se ponen en segundo plano. Y en *Zama*, los efectos de sonido constantes agudos. Son algunos de los recursos y técnicas utilizadas por Lucrecia Martel en cuanto al sonido de sus películas.

En Ecuador, un director que le da prioridad al sonido es Tito Molina en su película *El silencio en la tierra de los sueños*, misma que le da tanta importancia al sonido como a la imagen. Uno de sus recursos creativos, en cuanto a la narrativa sonora, fue el no cimentarse en el vococentrismo para transmitir ideas, sentimientos, emociones o sensaciones; ya que recordemos que los diálogos se consideran como el elemento sonoro más importante. De esta forma, Tito recurre a otros sonidos para que el espectador se conecte con la protagonista y sienta lo que ella siente, tenga sus propias reflexiones y pueda compararlos con sus propias experiencias, sus propios recuerdos.

Uno de los sonidos más frecuentes en *El silencio en la tierra de los sueños*, es el sonido fuera de campo y de cuadro, para completar la información que nunca vemos del exterior de la casa real de la anciana, como bulla de los vecinos, animales, etc. Este tipo de sonidos, a más de ayudar a ubicarnos en un espacio, nos ayudan a determinar el tiempo, y el factor social y cultural de lo que rodea a la anciana. Su casa imaginaria -la casa que siempre quiso tener- está marcada por sonidos más ciudadanos fuera de campo y de cuadro como motos, etc.; y el goteo constante de un refrigerador y el tic tac de un reloj en fuera de cuadro, como si el tiempo jugase en su contra y muy pronto, en algún lugar fuera a estar en una casa así para siempre. Y, la parte onírica de la película se ve caracterizada por música extradiegética, sonidos ambientales y la no inclusión de diálogos o ladridos. Y esto se complementa con la imagen, que, según el nivel de las olas del mar, determina si la anciana está alegre, cuando el mar está tranquilo; o triste, cuando hay oleaje. De la misma forma, el color ayuda a resaltar estos sentimientos, como cuando está claro o cuando hay oscuridad en la playa, respectivamente.

Así como Lucrecia Martel, Tito Molina es un claro ejemplo del trabajo del sonido desde el planteamiento del guion, hasta su postproducción. El uso del sonido como recurso narrativo, expresivo y sensorial, crea un lenguaje cinematográfico que promueve el uso de la creatividad para transmitir los sentimientos, deseos y emociones de la anciana al espectador. Y el paso de la realidad, al limbo y al sueño, es desarrollado por medio del montaje, en una combinación adecuada entre sonido e imagen.

Los finales inconclusos; la mujer como protagonista, a excepción de *Zama*; el agua como elemento natural de representación de tranquilidad o intranquilidad –en el caso de la lluvia-; el no mostrarnos completamente las acciones de los personajes, que lo sabremos por el sonido; el no darnos mucha información; o sonidos ambientales que nos describen el exterior sin necesidad de mostrarnos; son algunos de los puntos en común que tienen las películas de Lucrecia Martel con el filme de Tito Molina. Ambos directores logran que el espectador se haga miles de preguntas, comparaciones, abra su imaginación y desarrolle un surgimiento sensitivo, hasta sacar sus propias conclusiones o hipótesis sobre las diferentes historias, por medio de los elementos cinematográficos concretados por un montaje adecuado. Y, en ese sentido, el diseño sonoro contempla un recurso narrativo capaz de contar una historia de diferente manera. El fuera de campo y de cuadro sonoros, hacen de estas y otras películas, un universo creativo activador de imaginación y complementador de información.

Por lo general las generaciones contemporáneas o los estudiantes cogen un referente inmediato. Pero si ahondamos, nos daremos cuenta que esa Lucrecia Martel, o una serie de coetáneos de ella, se basaron en gente de una o dos décadas atrás; que se basaron a la vez en los clásicos. Y solo cuando llegamos a los clásicos, que ahora tienen la mala prensa de ser algo antiguo, nos damos cuenta que todo se formó ahí, y que hicieron cosas que quizás nos parecen vanguardistas o revolucionarias. Porque estamos siguiendo a gente que siguió a los que los fundaron. Lucrecia Martel no inventa nada. Ella adopta una escuela que le viene a su manera de sentir y de ver el mundo, y escoge

los elementos con los que mejor se siente ella. Estas cosas se plantearon mucho antes con otros propósitos porque eran otras épocas. Para eso tenemos que ir y averiguar quiénes fueron. Porque entonces, cuando nosotros decidamos usar tal o cual herramienta del cine, será sin intermediarios. Podrá ser más puro nuestro lenguaje. Mi cine saldrá mucho más como Dayanna, y mucho menos como Dayanna-Martel. Porque habremos acudido a las fuentes esenciales y no a quienes la utilizaron porque a ellos les servía.

Entonces el sonido, siendo uno de los recursos narrativos, sensitivos y reflexivos más creativos que existe en el cine, es necesario que tenga su alto grado de importancia en todas las etapas de la producción de un filme. Ecuador, se ha logrado destacar en diferentes ámbitos por la utilización de sus recursos, para llevar a cabo una película. De la misma forma, sus historias, logran atraer la atención del espectador que se siente identificado con muchos de los relatos pertenecientes a la realidad ecuatoriana. Y ahora más, que hay varias escuelas de cine en el país, con artistas audiovisuales muy creativos, y con mejor tecnología. Ecuador se está volviendo cada vez más, en un referente latinoamericano en el cine. Sin embargo, todavía está en desarrollo y le falta más preparación, comenzando desde el guion. El uso de un lenguaje cinematográfico que haga más partícipe al espectador, tanto intelectual, como sensitivamente, harán de este, un cine que a más de transmitir una idea, dé lugar a la reflexión.

Hay películas que están tan arropadas en la palabra que si se las quitamos, no queda nada o queda muy poco. El cine de Hollywood, en su mayoría, con sus excepciones, es un cine que está afincado en la palabra. Entonces, cuando veamos películas, pongámoslas en mute, sin subtítulos y sin palabras, para ver cuánto de las historia nos queda. Todo lo que queda es algo hueco por dentro. El buen cine es aquel que podemos prescindir de cualquier elemento, y los otros están tan bien estructurados para que no se caiga. El buen cine lo podemos ver sin entender. Hasta puede estar hablado en estonio. El buen cine nos va a conmover aunque no entendamos nada de los diálogos.

El desarrollo del sonido va a la par con el desarrollo del cine. Si se complejiza el sonido, se complejiza el cine; y si se complejiza el cine, se complejiza al espectador.

## Bibliografía

- Alcaraz, Ramón. <<Del cine mudo al cine sonoro>>. *Opción* (marz. 2020).  
<http://opcion.itam.mx/?p=2301>
- Amount, Jacques. *Estéticas del cine*. Argentina: Paidós, 2005.
- André, María Claudia y Viviana Rangil. *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*.
- Atala, Nadia. *Resurgimiento del cine ecuatoriano: nuevos rollos*.
- Audiopacks, Auditología y Logopedia. <<Audición binaural>>. *Audiopacks.es* (mar. 2020). [http://www.audiopacks.es/audicion/audicion\\_binaural\\_eapro\\_136\\_2.html](http://www.audiopacks.es/audicion/audicion_binaural_eapro_136_2.html)
- Bresson, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Ediciones Era, S.A., 1979.
- Chion, Michel. *La audiovisión*. España: Paidós, 1993.
- Constantini, Gustavo y Eleonora Rapan. “Sonido e inmersión en la trilogía salteña de Lucrecia Martel”. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. °13 (2016).
- Daney, Serge. “Volver a la voz: sobre las voces en off, in, out, through”. *Cinema Comparat/ive Cinema*, vol. I, n. ° 3 (2013): 19-21.
- Díaz Butrón, R. <<Cuadro, campo, fuera de campo, fuera de cuadro>>. *5 metros de poemas* (oct.-dic. 2019). <https://www.5metrosdepoemas.com/index.php/teline-v-blog/339-1-2-cuadro-campo-fuera-de-campo-fuera-de-cuadro>
- Eisenstein, Sergei, Vsevolod Pudovkin y Grigori Alezandrov. *Manifiesto del contrapunto sonoro*, 1928.
- Iglesias Ribeiro, Daniela. <<Sonido mono vs. Sonido estéreo>>. *Culturizando.com* (abr. 2020). <https://culturizando.com/sonido-mono-vs-sonido-estereo/>
- Intriago, Bruno. *Producción de un documental sobre el estado actual de la industria cinematográfica entre 2010 y 2014 del Ecuador*.
- Jullier, Laurent. *El sonido en el cine: imagen y sonido: un matrimonio de convivencia. Puesta en escena/sonorización: la revolución digital*.
- Labrada, Jerónimo. *El sentido del sonido: la expresión sonora en el medio audiovisual*.
- Larson Guerra, Samuel. *Pensar en el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*.

- Liaño, José. *Grabación binaural. Introducción y aplicaciones*. Álava ingenieros, S. A. Edición PDF.  
<http://www.grupoalava.com/repositorio/50d3/pdf/5045/2/grabacion-binaural.pdf>
- Martel, Lucrecia y David Oubiña. *Estudio crítico sobre La Ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel*.
- MED-EL, Medical Electronics. <<Cómo funciona la audición>>. *Medel* (oct.-dic. 2019). <https://www.medel.com/es-es/about-hearing/how-hearing-works>
- Molina, Tito. <<Sobre el autor>>. *Titomolinablog* (oct.-dic. 2019).  
<https://titomolinablog.com/acerca-de/>
- Movellic, Gilles. *La música en el cine*.
- Santiagoross. <<El estilo interiorizado de Robert Bresson. El descubrimiento de lo necesario>>. *Cine y mímesis* (febrero. 2020).  
<http://lamimesis.blogspot.com/2017/01/30-el-estilo-interiorizado-de-robert.html>
- Soma, Softs. <<Un breve recorrido por la historia del sonido en el cine>>. *Cameraandlightmag* (oct.-dic. 2019).  
<https://www.cameraandlightmag.com/noticias/un-breve-recorrido-por-la-historia-del-sonido-en-el-cine/1>
- Villain, Dominique. *El encuadre cinematográfico*.
- Yemayel, Mónica. <<El ojo extraterrestre>>. *Gatopardo* (feb. 2020).  
<https://gatopardo.com/revista/entrevista-lucrecia-martel/>

## Filmografía

- Andrade Javier, <<Es mejor no hablar de ciertas cosas>>. Película filmada en 2012. 1h 44min, acceso en marzo de 2020. Video en Películasecuatorianos.blogspot <http://peliculasecuatorianos.blogspot.com/2013/11/es-mejor-no-hablar-de-ciertas-cosas-2012.html>
- Casa de América, <<Zama, con Lucrecia Martel>>. Entrevista realizada en 2018. Video en YouTube, 33 min 44seg, acceso en enero de 2020, [https://www.youtube.com/watch?v=5\\_olziNzF1o](https://www.youtube.com/watch?v=5_olziNzF1o)
- Film at Lincoln Center. <<" La ciénaga" Q&A: Lucrecia Martel>>. Entrevista realizada en 2018. Video en YouTube, 52min 10seg, acceso en enero de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=sZC1vKmGQKs>
- Lucrecia Martel. <<La ciénaga>>. Película filmada en 2001. Video en YouTube, 1h 43 min, acceso en enero de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=2MrXgdkyCK8>
- Lucrecia Martel. <<La mujer sin cabeza>>. Película filmada en 2008. Video en YouTube, 1h 27min, acceso en enero de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=IL1RLpcGVVk>
- Lucrecia Martel. <<La niña santa>>. Película filmada en 2004. Video en maspeliculas.net, 1h 50min, acceso en enero de 2020, <https://maspeliculas.net/la-nina-santa-2004/>
- Lucrecia Martel, <<Zama>>. Película filmada en 2017. Video en verpelisonline.tv, 1h 55min, acceso en enero de 2020, <https://verpelisonline.tv/drama/10439-zama.html>
- Myblackstar. <<Part 1 Of 4: The Headless Woman (La mujer sin cabeza) – Q&A With Lucrecia Martel & Scott Foundas>>. Entrevista realizada en 2009. Video en YouTube, 9min 38seg, acceso en enero de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Ti4Pi496TmM>
- Myblackstar. <<Part 2 Of 4: The Headless Woman (La mujer sin cabeza) – Q&A With Lucrecia Martel & Scott Foundas>>. Entrevista realizada en 2009. Video en YouTube, 10min 6seg, acceso en enero de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=p-Xw9KYadqw>
- Myblackstar. <<Part 3 Of 4: The Headless Woman (La mujer sin cabeza) – Q&A With Lucrecia Martel & Scott Foundas>>. Entrevista realizada en 2009. Video en YouTube, 10min 14seg, acceso en enero de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=-lBhcXHwd08>

Myblackstar. <<Part 4 Of 4: The Headless Woman (La mujer sin cabeza) – Q&A With Lucrecia Martel & Scott Foundas>>. Entrevista realizada en 2009. Video en YouTube, 6min 53seg, acceso en enero de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=71dq4kPXNfI>

Tito Molina, <<El silencio en la tierra de los sueños>>. Película filmada en 2013. 1h 34min, acceso en enero de 2020.