



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

ESCUELA DE CINE

Producto artístico: función individual dentro de una realización cinematográfica grupal

La dimensión opresiva del sonido: una exploración sonora en tiempos de emergencia sanitaria

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Cine

Autor:

José Enrique Muñoz Rivas

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

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

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



Firma del estudiante

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

Miembros del Comité de defensa

Nombre del Tutor

Arsenio Eduardo Cadena Espinel

Nombre de miembro del Comité

Jorge Flores Velasco

Nombre de miembro del Comité

Fernando Mieles

Agradecimientos:

Mis más sinceros agradecimientos a Salomé por permitirme formar parte de este proyecto. A mis padres y hermanas quienes me apoyaron incondicionalmente. Y a mi tutor por su paciencia y ayuda.

Resumen

Ante los eventos que sucedieron en el 2020 con respecto a la pandemia y la cuarentena, la vida cotidiana cambió de forma brusca. En esta nueva forma de vida en donde casi todo el planeta se enfrentó al confinamiento domiciliario, el ambiente sonoro se transformó de igual manera. En el silencio de la actividad humana, la percepción de los sonidos se agudizó y se logró oír la naturaleza que nos rodeaba. Sin embargo, en el silencio también nos enfrentamos con la angustia, la incertidumbre y la muerte. Este proyecto es una búsqueda personal, dentro del ámbito de lo sonoro, sobre la percepción del silencio en cuarentena; y de cómo éste provocó una opresión a nivel sensorial. Mediante un cortometraje documental y experimental, se pretende ahondar en estos temas con imágenes y sonidos que logren crear sensaciones diversas, al igual que generar ideas o preguntas. El objetivo no solo se trata de crear opresión con el silencio, sino también de experimentar y encontrar métodos audiovisuales que puedan causar dichas sensaciones.

Palabras Clave: Sonido, Silencio, Pandemia, Opresión, Experimental.

Abstract

Given the events that took place in 2020 regarding the pandemic and the quarantine, our daily life changed abruptly. In this new way of living where almost the entire planet had to face home confinement, the sound environment was transformed at the same time. In the silence of human activity, the perception of sounds sharpened and it was possible to perceive the nature that surrounded us. However, in silence we also face anguish, uncertainty and death. This project is a personal search, within the realm of sound, about the perception of silence in quarantine; and how it caused a sensory oppression. Through a documentary and experimental short film, it is intended to delve into these topics with images and sounds that could manage to create diverse sensations, as well as ideas or questions. The goal is not only about creating oppression with silence, but also about experimenting and finding audiovisual methods that can generate these sensations.

Keywords: Sound, Silence, Pandemic, Oppression, Experimental.

ÍNDICE GENERAL

1. Introducción.....	8
1.1 Antecedentes.....	8
1.2 Pertinencia.....	14
1.3 Objetivos del proyecto.....	16
2. Genealogía.....	17
2.1 Utilizaciones del silencio en la historia del cine.....	17
2.2 El silencio en el cine y otras artes.....	25
2.3 La opresión en el silencio y otros elementos sonoros.....	27
3.Propuesta artística.....	32
3.1 Obra	32
3.1.1 Concepción de la idea.....	32
3.1.2 Investigación de referentes cinematográficos.....	34
3.1.3 Sensibilidad a las imágenes.....	36
3.1.4 El sentido de la opresión en el silencio.....	44
3.1.5 El flujo de trabajo creativo y técnico.....	46
3.2 Proyecto de difusión.....	48
3.2.1 Cartel promocional.....	48
3.2.2 Ficha Técnica.....	48
3.2.3 Sinopsis.....	49
3.2.4 Proceso de distribución.....	49
3.2.5 Postulaciones cercanas.....	50
4. Conclusiones.....	52
5.Bibliografía.....	57
6.Filmografía.....	56
7.Anexos.....	57

Introducción

1.1 Antecedentes

En diciembre del 2019, apareció un virus de la familia del Coronavirus en Wuhan, ciudad de China. Se estima que este virus se originó dentro de un mercado donde se distribuyen animales silvestres para el consumo humano.¹ En el transcurso de tres meses, el Coronavirus o “COVID-19” ha cubierto casi la totalidad mundial, con un alto nivel de infección y una tasa de casos severos del 4%.² Este virus, al ser declarado como una Pandemia por la Organización Mundial de la Salud el marzo del 2020, ha llevado a los Estados de cada país a tomar medidas extremas de prevención y seguridad. Y, al mismo tiempo, los gobiernos llevaron a cabo leyes y restricciones de forma inmediata, las cuales obligaron a entrar en cuarentena, mantener la distancia social, y reconfigurar las metodologías de trabajo; provocando una ola de desempleos.³

Responder ante un evento que trastoca lo cotidiano y la realidad es un hecho que se ha marcado en la historia del cine. Hablar de la guerra, por ejemplo, fue un tema común en el cine de Santiago Álvarez en los años 60's. La guerra es un tema que trasciende el tiempo debido a su naturaleza impactante y traumática. Patricio Guzmán habla de la dictadura militar en Chile 40 años después en *Nostalgia de la Luz* (2010). En el cine, de la guerra se habla y se trata de formas que van desde lo informativo, hasta lo artístico.

¹ ECDC. *European Centre for Disease Prevention and Control*. s.d. de s.d. de 2020. <https://www.ecdc.europa.eu/en/covid-19/facts/questions-answers-basic-facts> (último acceso: 28 de agosto de 2020).

² ECDC, European...

³ Miriam Garzón, BBVA. 3 de junio de 2020. <https://www.bbva.com/es/por-covid-19-el-desempleo-en-america-latina-aumentaria-hasta-el-115-este-ano/> (último acceso: 14 de agosto de 2020).

Resulta difícil encontrar un trabajo audiovisual que abarque temas de emergencias sanitarias, pandemias o similares; y que exploren los valores sensoriales de los mismos a un nivel sonoro. Por esta razón he decidido fragmentar esta investigación en áreas específicas que estén relacionadas con mi objetivo final de este proyecto artístico.

La opresión resultó ser un eje importante en mi investigación, ya que nace de la experiencia personal frente al evento de la emergencia sanitaria. Esta sensación puede ser expresada en el sonido con elementos que causen incomodidad: repeticiones, ambigüedad, monotonía, entre otros. En este evento de confinamiento domiciliario, descubrí que el **silencio** puede llegar a evocar molestias. En el cine, el silencio es una unidad del ámbito sonoro que me resultó interesante, por esta razón mi camino en la investigación gira entorno al silencio; así como las distintas formas de explorar y utilizar este recurso narrativo.

Antes que nada, es necesario definir a qué tipo de opresión nos estamos refiriendo. Al investigar sobre la opresión en el cine, podemos encontrar películas en donde el sentido de la opresión se relaciona con un sujeto o grupo oprimido por otro de mayor poder. En estados unidos, un ejemplo puede ser *12 años de esclavitud* (2013), en donde la opresión se refleja en el trato hacia los afrodescendientes en el año 1841. En Latinoamérica tenemos a *La hora de los hornos* (1968) de Fernando "Pino" Solanas, en el cual la violencia y las dictaduras en Argentina entre los años 40's y 60's formaron parte de la opresión de aquella población.

Sin embargo, la opresión que se planteó para este proyecto va de la mano con lo sensorial. La clase de opresión que planteo investigar suele ser encontrada en el cine de terror o suspenso, en donde el lenguaje cinematográfico busca incomodar al espectador

con el fin de causar sensaciones diversas que se relacionan con el miedo o la incertidumbre.

Si pensamos al silencio en el sentido audiovisual, Michel Chion viene a ser un exponente fundamental, ya que él teorizó sobre el silencio y efectos en el ámbito sonoro del cine. En su texto *La Audiovisión*, el silencio es un efecto que se produce en el contraste de un momento sonoro fuerte junto a uno débil⁴ (por ejemplo, el pase de un vehículo, seguido del sonido del viento). El silencio, sin embargo, no es la ausencia del sonido, ya que esta no existe en una sala de cine. En una proyección podemos percibir el sonido del motor del proyector, el sistema de aire acondicionado, las respiraciones y movimientos de los espectadores, etc.

Chion también reflexiona sobre el uso del habla en los filmes (cuyo término audiovisual vendría a ser el “diálogo”). Él encuentra una regla interesante en las películas clásicas, en donde el diálogo es el elemento principal por el cual seguimos la historia que se presenta. A esto se lo conoce como **verbocentrismo**.⁵ Paralelo a este fenómeno audiovisual encontramos que, en la vida cotidiana, el hablar se prioriza sobre otras formas de comunicación. Le Breton señala en su libro *El Silencio*, que el hablar se ha convertido en el medio principal de comunicación:

En la comunicación, en el sentido moderno del término, no hay lugar para el silencio: hay una urgencia por vomitar palabras, confesiones, ya que la "comunicación" se ofrece como la solución a todas las dificultades personales o sociales⁶

⁴ Michel Chion, *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, (Barcelona: Ediciones Paidós), 1990. 51

⁵ Chion, *La audiovisión*, ... 14

⁶ David Le Breton, *El Silencio*, (Madrid: Ediciones Sequitur), 2006. 8

En este sentido, el hablar es un camino sencillo y directo para presentar un mensaje. Por lo contrario, en el silencio no encontramos información. Nosotros como humanos nos valemos de los ruidos que existen en nuestro entorno para guiarnos y contextualizarnos en el lugar en el que habitamos. Se podría decir que hoy en día el ruido se ha vuelto un medio de contaminación, ya sea por los medios electrónicos de comunicación (radio, televisión, dispositivos inteligentes) o por los exteriores urbanos (vehículos, música, multitudes). Eliminar el ruido es despojarnos del contexto y de nuestro cotidiano, razón por la cual se puede crear incomodidad. Este es un contrapunto que resulta interesante si se plantea explorar las sensaciones del silencio, y es en el mismo que se ahondará más adelante.

Jean-Luc Godard crea contrapuntos sonoros interesantes, los cuales son característicos de su estilo cinematográfico el cual pertenece a la *nouvelle vague* de los años 1950's y 1960's en Francia. En el filme *A bout de souffle*⁷ (1960), se emplea a lo largo del filme el uso de los *jumpcuts*.⁸ Estos saltos no solo se ven reflejados en montaje de los planos y las imágenes, sino también en el sonido. Esto da la posibilidad de crear instantes de contrastes sonoros y, por ende, silencios inesperados. En otros filmes como *Band à part* (1964), se elimina por completo la pista sonora durante un minuto aproximadamente, creando un silencio incomodo tanto en la escena como en la sala de cine.

Walter Murch, editor y diseñador de sonido norteamericano, menciona el potencial del sonido en el cine sobre la percepción del espectador. El sonido puede proporcionar diferentes dimensiones sensoriales, dependiendo de cómo se utilice el mismo. La película que citaré en este trabajo es *Apocalypse Now* (1979), en la cual hay

⁷ Conocido como "Sin Aliento" en países hispanohablantes

⁸ Saltos en el montaje en donde el tiempo se ve manipulado, o donde el dispositivo se hace notar.

una escena en donde el ataque de un tigre en la selva es antecedido por un silencio. En dicha secuencia, el manejo de los sonidos y la forma en las que están organizados proveen una idea concisa de cómo crear suspenso mediante el silencio.

Las películas de Martin Scorsese contienen escenas en donde el silencio aparece para enganchar la atención del espectador. Scorsese hace con el silencio escenas con un nivel dramático más fuerte. En películas como *Goodfellas* (1990) nos encontramos con un momento en donde no sucede nada a nivel sonoro y el silencio es importante ahí para crear sensaciones en el espectador. Por otro lado, en *Toro Salvaje* (1980) el silencio se crea para acentuar una decisión interna del personaje principal. En películas comerciales la música casi siempre ocupa el lugar del silencio, y para Scorsese eso solo lleva al espectador a evitar sentirse incómodo.

Kim Ki-Duk crea otro tipo de silencio que surge en los diálogos. En filmes como *Primavera, verano, otoño, invierno... y otra vez primavera* (2003) y *El arco* (2005), la comunicación oral entre los personajes principales es nula o no existe. En el silencio de los personajes encontramos la comunicación que guía las acciones de los mismos, las cuales son las miradas y los gestos. Vale la pena explorar los matices sensoriales en donde las palabras son reprimidas a lo largo de una película, ya que su liberación crea un contraste marcado.

El cine de Lucrecia Martel gira entorno a la forma en la que trabaja con el sonido en la concepción del guion, durante el rodaje y finalmente en la postproducción. Para Martel, el sonido es un fenómeno que se desenvuelve en su propio espacio, como

agua en una piscina: la sala de cine.⁹ Entonces el sonido es un elemento que tiene un rol fundamental en la percepción del filme, en donde la imagen y el sonido van de la mano.

Fuera del cine encontramos el soundscape (o paisaje sonoro). Murray Schaffer, pedagogo musical, ambientalista, compositor y escritor canadiense; realizó estudios sonoros en relación al paisaje sonoro. En su escrito *The Tuning of the World* (1977), él reflexionó sobre la influencia del ruido en la ciudad, y el rechazo del silencio por parte del ser humano en la vida cotidiana.

Masaki Kobayashi con su película *Kwaidan* (1964) nos transporta a un espacio surreal en donde la imagen y los sonidos parecieran provenir de otra realidad. El sonido en particular contiene grandes secciones de silencios, incluso en momentos en donde la imagen mostraba situaciones sonoras. El silencio pareciera ser otro personaje en los 4 cuentos dentro de la película. Al mismo tiempo, podemos encontrar varios contrapuntos sonoros y musicales que ayudan a generar ideas y aportan al subtexto de la trama.

Para poder detallar las formas en las cuales el sonido lleva a la opresión de los sentidos, es necesario explorar las técnicas fílmicas por las cuales el sonido traslada a la incomodidad. En un artículo de revista titulado “The Emotional Impact of Sound: A Short Theory of Film Sound Design” de Thomas Görne y Kessling Philipp, se recogen varias formas en las que el sonido se utiliza en el cine desde un punto de vista psicológico, perceptivo y relacionado a las ciencias de la comunicación.

⁹ Marisol Aguila, “El agente: crítica de cine”, Lucrecia Martel y su tiempo sonoro, 21 de junio de 2018, <http://elagentecine.cl/uncategorized/lucrecia-martel-y-su-tiempo-sonoro/> (último acceso: 3 de julio de 2020).

1.2 Pertinencia

El tiempo en cuarentena ha provocado una reconfiguración en la vida cotidiana, que va desde nuestros hábitos higiénicos hasta la forma en la que nos comunicamos con los demás. Esta nueva cotidianidad ha permitido momentos de contemplación y de reflexión que antes no estaban a disposición de forma sencilla. Pero esta meditación ha permitido ver el mundo en un estado de caos agudo y de intensa desesperación.

El trabajo artístico demanda constantemente la atención del creador o del autor. Esto implica que es necesario estar abierto a aquello que lo rodea. Es decir, significa dejarse absorber por las percepciones, volverse sensible a los fenómenos físicos y tomar consciencia de estos cambios para poder traducirlos a la práctica artística. El rol del artista recae, de esta forma, en una respuesta a través de estímulos sensoriales que busca reflejar una idea o proponer una reflexión (ya sea personal, filosófica, política, etc.)

Mi trayectoria artística siempre tuvo como eje la práctica sonora en el cine, lo que me ha permitido estudiar e investigar los procesos y fenómenos sonoros en un contexto real y tangible, analizar las formas en como percibimos el sonido (ya sea en el mundo real, como en una sala de cine) y trabajar los métodos y ejercicios que se usan en la práctica del cine como arte. De esta forma, me he envuelto en la constante práctica de permanecer atento al universo de los sonidos en mi contexto.

A causa de los eventos ocurridos a partir de la pandemia del presente año 2020, he tomado en consideración los cambios en el medio sonoro y, a la vez, los cambios sonoros que influyen sobre nosotros. En mi caso particular, esta experiencia me generó varias preguntas en relación a la percepción del silencio ¿Por qué en el silencio de la cuarentena existe abismo sonoro opresivo? ¿Qué está provocando esta opresión? Entonces, me dispuse desde ese momento a repensar los fenómenos sonoros de la

comunicación, el confinamiento, el **por qué** y el **cómo** de la forma en la que se percibe el silencio y el ruido a nivel sensorial.

Este proyecto nace de la propuesta de Salomé Villamar (directora del documental), en la cual ella busca pensar en la cuarentena como un espacio de reflexión y búsqueda, que no solo refleje sus percepciones personales, sino que experimente, con la voz de otros. Ella me invitó a ser parte de este proyecto como sonidista, permitiéndome explorar sobre mi percepción del sonido y repensar la sonoridad de este nuevo contexto social, con el fin de teorizar y construir un diseño sonoro que apunte a lo sensorial.

Durante varios años, he considerado y experimentado el silencio como un momento de suspenso temporal, un desvío del caos hacia la calma y espacio de reflexión o contemplación. Sin embargo, es ahora en el silencio de la suspensión de la vida cotidiana, que descubrí que la supuesta ausencia del sonido es realmente una interrupción hacia otro mundo auditivo que puede llegar a generar distintas sensaciones en un amplio rango, que no necesariamente componen aspectos positivos.

Considero que este proyecto audiovisual del cual decidí tomar parte, me permitirá explorar estas sensaciones y emociones, ponerlas de frente y teorizar sus elementos al mismo tiempo que son empleados dentro de la obra. Si bien mi objetivo no es necesariamente encontrar respuestas a las preguntas que me planteo, intentaré plasmar una propuesta sonora que refleje estas sensaciones entorno al silencio en su dimensión opresiva.

1.3 Objetivos del proyecto

El primer objetivo de este proyecto es la necesidad de encontrar, mediante el manejo del sonido como práctica artística, los medios y fenómenos sonoros que ayuden a reflejar la sensación opresora del sonido en el contexto de la emergencia sanitaria.

El siguiente objetivo es explorar el elemento del silencio como un posible medio que impulse la sensación de opresión. Esta condición se origina ante las interrogantes que circularon durante el proceso de percepción personal: ¿Qué me provocó a mí el silencio en cuarentena? ¿Es posible que el silencio cause algún tipo de opresión o inquietud ante el proceso de percepción audiovisual? ¿En qué forma específica puede el silencio manifestarse para evocar dichas sensaciones? ¿De qué manera se puede recrear dicho silencio dentro de una relación imagen-sonido?

Finalmente, se pretende encontrar un camino de desarrollo creativo, que busque satisfacer los objetivos principales para conseguir una propuesta sonora. Es decir, plantearse preguntas como: ¿De qué forma se puede utilizar el sonido para generar las emociones planteadas? ¿Cómo se tratarían los ambientes? ¿Cómo se utilizarían los testimonios? ¿Es el silencio la única forma de crear opresión? ¿De qué manera otros sonidos se pueden emplear para provocar opresión?

Genealogía

2.1 Utilizaciones del silencio en la historia del cine

Antes de entrar a la utilización del silencio, es de notar que, en el cine, desde sus tempranos usos del sonido sincronizado, la palabra dominaba el hilo de las historias. El silencio podía ser considerado como la respiración entre el habla, algo que está vinculado con la interacción oral corriente. El antropólogo David Le Breton menciona que en la conversación “el silencio no es nunca el vacío, sino la respiración entre las palabras, el repliegue momentáneo que permite el fluir de los significados”.¹⁰

El cine mudo y el cine sonoro comparten una característica en cuanto a su forma de expresión: la voz. Para poder concederle voz a un personaje en un filme de cine mudo, era necesario la inclusión de intertítulos en donde se pudiera leer el diálogo. En las películas con sonido, naturalmente, los personajes ahora contaban con voz en sincronización. Michel Chion denomina al uso de la voz como vococentrismo,¹¹ y explica cómo esta característica es inherente en el mundo sonoro (tanto real como ficticio):

Pero si el sonido en el cine es voco y verbocentista, es ante, todo porque el ser humano, en su conducta y sus reacciones cotidianas, también lo es. Si en cualquier ruido cercano procedente de su ambiente oye unas voces en medio de otros sonidos (ruido del viento, música, vehículos, son esas voces las que captan y centran en primer lugar su atención. Seguidamente, en rigor, si las conoce y

¹⁰ Le Breton, *El Silencio...*, 14

¹¹ Chion, *La audivision...*, 14

sabe muy bien quién habla y lo que aquello quiere decir, podrá apartarse de ellas para interesarse por el resto.¹²

¿A que nos referimos cuando hablamos del silencio cinematográfico? Michel Chion define el silencio como un elemento concreto. Para Chion, el silencio está determinado por un contraste de dos momentos sonoros: uno en el cual el sonido es altamente notorio, junto a otro en el cual (aun existiendo el sonido) es mucho menos recibido que el anterior:

(...) la impresión de silencio en una escena fílmica no es el simple efecto de una ausencia de ruido; no se produce sino cuando se introduce por medio de un contexto y una preparación, la cual consiste, en el más sencillito de los casos, en hacerlo preceder de una secuencia especialmente ruidosa. El silencio, dicho de otro modo, nunca es un vacío neutro; es el negativo de un sonido que se ha oído antes o que se imagina; es el producto de un contraste.¹³

De hecho, hoy en día el silencio visto como un contraste entre dos momentos sonoros se encuentra presente en el cine comercial. Si tomamos como ejemplo una película taquillera de Hollywood como *The Avengers: Age of Ultron* (2015) podemos localizar un ejemplo como tal. Casi al final de la película, luego del clímax de la historia cuando los ciudadanos fueron evacuados por los héroes, hay una escena en donde Romanoff (Black Widow) intenta comunicarse con Hulk quien se encuentra en un jet. Esta es una escena que refleja una importante decisión de Hulk, quien decide partir y alejarse de Romanoff para mantenerla a salvo, y por esta razón él elige mantenerse en silencio e ignorar la llamada. En esta escena podemos considerar que hay un silencio, puesto que la escena anterior contiene diálogos, y la escena posterior música. Sin

¹² Chion, *La audivision...*, 14

¹³ Chion, *La audivision...*, 51

embargo, este 'silencio' no es más que el contraste entre estos momentos sonoros porque en realidad no escuchamos ningún silencio, sino una música que decide exteriorizar las emociones de la escena.

La *nouvelle vague* trajo al mundo audiovisual nuevas formas de realización. Jean-Luc Godard, uno de los exponentes de este movimiento, propuso esquemas alternos de narración mediante en el montaje con los *jumpcuts*.¹⁴ Y, la vez, desafió las reglas de sonido en el cine. En 1964, Godard estrena el filme *Band à part*. Dentro de la escena en donde los tres personajes principales (Odile, Franz y Arthur) dialogan, se presenta un silencio que dura alrededor de un minuto. Pero este **silencio** se destaca no solo por ser avisado dentro de la conversación, sino porque es un silencio en donde todos los niveles sonoros se desactivan en la película durante esa escena, produciendo un gran contraste (que a la vez se vuelve incómodo), y dejando que las respiraciones de los espectadores dentro de la función sobresalgan.

Walter Murch fue uno de los primeros diseñadores sonoros que trabajó un filme en el estándar de cine que hoy conocemos como **5.1** o **surround**: 6 pistas de sonido repartidos en 6 parlantes dentro de la sala de cine; 3 detrás de la pantalla, 2 en la parte posterior de las butacas y 1 que realza las frecuencias bajas.¹⁵ Murch entiende el sonido en el cine, no como una forma explícita de expresar lo que sucede en la imagen, sino como una herramienta que obligue al espectador a realizar conexiones sonido-imagen sensoriales:

(...) film seems to be "all there" (it isn't, but it seems to be), and thus the responsibility of filmmakers is to find ways within that completeness to refrain

¹⁴ Jumpcuts: saltos en el montaje que rompen la ilusión temporal

¹⁵ Walter Murch, "FILM; Stretching Sound To Help the Mind See", *New York Times*. 1 de octubre de 2000, <https://www.nytimes.com/2000/10/01/arts/film-stretching-sound-to-help-the-mind-see.html> (último acceso: 15 de marzo de 2020).

from achieving it. To that end, the metaphoric use of sound is one of the most fruitful, flexible and inexpensive means: by choosing carefully what to eliminate, and then adding back sounds that seem at first hearing to be somewhat at odds with the accompanying image, the filmmaker can open up a perceptual vacuum into which the mind of the audience must inevitably rush. [(...) en las películas todo parece "estar ahí" (no lo es, pero pareciera estarlo), y por lo tanto la responsabilidad de los cineastas es encontrar maneras dentro de esa unidad para abstenerse de conseguirlo. A ese fin, el uso metafórico del sonido es uno de los medios más fructíferos, flexibles y baratos: mediante la decisión cuidadosa de que eliminar, y luego agregando de regreso sonidos que parecen a la primera escucha ser algo extraños con la imagen que lo acompaña, el cineasta puede abrir un vacío perceptual en el cual la mente de la audiencia debe precipitarse inevitablemente.]¹⁶

Para *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, Murch realizó el montaje y diseño sonoro del filme. En una escena de la película, el Capitán Benjamin L. Willard tiene un encuentro con un tigre durante una pequeña excursión en la selva junto a Chef. En esta escena, los diálogos y los sonidos que hacen los personajes toman el primer plano, seguido del sonido ambiente de la selva. Antes del encuentro con el animal, el sonido ambiente disminuye, los pájaros toman presencia y una frecuencia aguda mantiene el hilo del suspenso. Luego, la selva desaparece de nuestros oídos y se produce un silencio, para ser interrumpido bruscamente por el rugido del tigre. En este contexto, el silencio se produce en oposición a los sonidos anteriores. Este silencio en otro contexto da sensación de calma, pero en esta construcción dramática es un momento de tensión que produce estar más atentos a cada pequeño sonido.

¹⁶ Murch, "FILM..."

Continuando con la filmografía de Francis Ford Coppola, en la película *El padrino* (1972) nos podemos encontrar con un momento de silencio en donde la acción de un personaje marca el contraste ruido-silenció. En los últimos minutos de la película Kay intenta preguntarle a Michael si es cierto que asesino al esposo de Connie, lo cual el responde con un “no preguntes sobre mis asuntos” lanzando fuertemente su mano contra una mesa y dejando un espacio de silencio y miradas tensas. Es entonces en donde podemos sentir las emociones de Kay, las cuales se sienten oprimidas frente a la autoridad de Michael.

Martin Scorsese le otorga al silencio un valor dramático en sus películas. En una escena de *Toro Salvaje* (1980), Jake LaMotta pelea con Sugar Ray Robinson por última vez. Justo antes de que Robinson venciera a LaMotta, nos enfrentamos con dos planos medios de estos personajes acompañado por ningún sonido, solo silencio. Aquel momento logra suspender el tiempo, contemplando el rostro de ambos y haciendo que entremos en la mente de LaMotta decidiendo si luchar o no.¹⁷ Scorsese defiende al silencio y su importancia dramática, ya que con este se logra enganchar la atención del espectador, opuesto a lo que la música haría.

Martin Scorsese suggests that, by using music to tell the audience how it should feel, filmmakers effectively “take the audience emotionally off the hook”. Because the silent tension that might exist between characters or in a scene could seem too real or too uncomfortable, music is there to help the audience cope with an unpleasant situation or remind them that it’s only a fantasy. [Martin Scorsese sugiere que, al usar música para decirle a la audiencia como debería sentirse, los cineastas efectivamente “sacan emocionalmente a la audiencia fuera

¹⁷Tony Zhou, «Martin Scorsese - The Art of Silence» 14 de junio de 2014.
https://www.youtube.com/watch?v=NUrTRjEXjSM&ab_channel=EveryFrameaPainting

del gancho”. Ya que la tensión silenciosa que pueda existir entre los personajes o en una escena pueda parecer demasiado real o demasiada incómoda, la música está ahí para ayudar a la audiencia a lidiar con una situación no placentera o recordarles que solo se trata de una fantasía.]¹⁸

Estas sensaciones en donde existe demasiada “realidad” o “incómodidad” se pueden ver en el filme *Goodfellas* (1990). En la escena dentro del bar, Tommy DeVito mantiene una conversación energética con Henry Hill, junto a varias colegas. Hill le dice a DeVito: “eres un sujeto gracioso”, y DeVito, siendo un personaje de carácter fuerte, lo intenta provocar y le pregunta varias veces por qué es gracioso. En ese momento la energía positiva de la conversación se vuelve tensa, tenemos la sospecha de que las cosas se vuelvan volátiles. Es aquí cuando sucede el momento silencioso, que son aproximadamente siete segundos en donde nadie dice nada y solo observamos las miradas incómodas de Hill y compañía. Estamos enganchados en lo que pueda suceder luego, haciendo que el tiempo se sienta extendido dentro de nuestra mente.

Aterrizando en el cine de autor de América Latina, Lucrecia Martel viene a ser un exponente destacado en cuanto al sonido en cine se trata. Dentro de su primer largometraje *La ciénaga* (2001) se puede apreciar el lenguaje característico de esta directora, en donde el sonido no es tratado de forma complementaria al filme, sino en donde éste se encuentra con la imagen pero que también tiene su propio universo sensorial.

Martel defiende el sonido en el cine señalando que éste viaja dentro de la sala de cine, como vibraciones dentro de una piscina.¹⁹ Entonces, para Lucrecia Martel, el

¹⁸ Danijela Kulezic-Wilson, “The Music of Film Silence”, *Music and the Moving Image* 2 no. 3 (2009): 1-10.

¹⁹ Aguila, “El agente...”

sonido funciona como un sistema en conjunto con la imagen; ambas no existen de forma separadas. El canon de la imagen sobre el sonido es aquello que ella pretende demoler, y así establecer un lenguaje fílmico instituido por la representación del cine como un arte. Otro de los principios de esta autora es la atención sonora del contexto de uno mismo. En una entrevista para *La Fuga*, Lucrecia Martel menciona una de sus técnicas en los talleres que ella imparte, el cual implica escuchar el alrededor, los sonidos de la calle y el idioma. De esta forma ella afirma poder facilitar la visión en otros lados, partiendo de observar en el contexto en el que uno vive.²⁰

Guido Beremblum, sonidista argentino, ha trabajado de la mano con Lucrecia Martel en varios de sus filmes: *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004), *La mujer rubia* (2008), *Zama* (2017), entre otros proyectos. Para este último filme, en una mesa de dialogo de la ASA (Asociación de Sonidistas Argentinos), Beremblum habla de una parte del proceso creativo con Lucrecia Martel. La directora, durante la preproducción, explicó que no deseaba sonidos que representaran la época de forma estereotípica, como lo son los sonidos metálicos, carruajes, entre otros. El desafío consistió en utilizar el sonido ambiente y trabajar a partir de éste. Durante la preproducción, se consiguió recrear distintos niveles de sensaciones con los ambientes de la naturaleza; e incluso se logró incluir las frecuencias del metal mediante el canto de un ave, cuya intención en el filme era de reflejar el estado mental en deterioro del personaje principal.

En *La niña santa* (2004), se presenta una escena en la que el silencio juega un rol importante en la psique de los personajes. Cuando Amalia está en la piscina junto a su madre, ella comienza a rezar ante la presencia del doctor Jano. En ese mismo momento la madre entra en la piscina y los sonidos del agua y las voces de los demás disminuye,

²⁰ Lucrecia Martel, entrevista de Iván Pinto Veas, *Lucrecia Martel* “La Fuga”, 2015.

a tal punto que solo escuchamos unas gotas de agua. En primer plano, observamos la mirada del doctor que se dirige a la madre, y luego la Amalia observando de lejos. Aunque es posible admitir que ese silencio viene de un problema auditivo de la mamá, la atmosfera indica que hay algo detrás de las intenciones del Doctor. El silencio creado en esta escena indica un presagio en la historia, mediante una incomodidad sensorial en un suspenso temporal.

Por otro lado, la opresión se hace presente no solo en el sonido sino también en la imagen. Al observar las secuencias que ocurren dentro del hotel, por ejemplo, podemos darnos cuenta que casi todos los planos son cerrados. Logramos observar los rostros de los personajes, hacia donde miran y lo que sienten; pero casi nunca logramos ver el entorno en el que se encuentran. Aquello consigue evocar cierta *claustrofobia* por la falta de información visual del contexto

El director surcoreano Kim Ki-Duk plantea un lenguaje filmográfico que resulta relevante cuando nos enfocamos en el sonido. En sus películas, los personajes tienen la característica de mantenerse en silencio durante casi toda la historia. Esto no se debe a que Kim Ki-Duk crea a sus personajes como individuos mudos, sino que los concibe como personas que no creen en la comunicación verbal.²¹ En *Bad Guy* (2001) el personaje principal Han-Ki, quien pertenece a una clase social baja, somete a una joven estudiante (de clase media-alta) a ser prostituta. Han-Ki no emite ninguna palabra, salvo en una sola secuencia, casi al final del filme. Existe la idea de que los protagonistas de Kim Ki-Duk son personajes ‘subalternos’ y oprimidos, los cuales carecen de voz a pesar de que puedan hablar (pero deciden no hacerlo).²²

²¹ Hye Seung Chung, *Kim Ki-Duk*. (Baltimore: University of Illinois Press), 2012, 46. Consultado el 11 de enero del 2021, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uartes-ebooks/detail.action?docID=3414048>.

²² Chung, *Kim Ki-Duk...*, 50.

La idea de opresión, o personaje oprimido, se hace presente ante la incapacidad de poder articular verbalmente un mensaje. Solamente queda el silencio y la comunicación mediante miradas y acciones. De cierta forma, el silencio en dicho filme es la ausencia del dialogo que actúa como un vacío en el cual se desarrollan los gestos.²³ Los gestos vendrían a ser las acciones de los personajes, y una de las formas por las cuales es posible expresarse y comunicarse. Han-Ki, al intentar relacionarse con su joven rehén, no decía verbalmente lo que sentía, sino que la tomaba por la fuerza hacia el cuarto en el que trabajaba y, en vez de forzarla a tener sexo, la acariciaba hasta dormirse.

Aquel uso de los gestos en el silencio, pero de forma más explícita, sucede de igual forma en *El Arco* (2005). La relación entre una niña y un anciano en una embarcación se ve comprometida con la llegada de turistas, en específico la de un joven que intenta llevarse a la niña. Mientras que los turistas se hacen presentes con el dialogo, la interacción entre la joven y el anciano se basa en miradas y gestos. Y en esta interacción podemos encontrar matices de emociones como el cariño, el odio y la sospecha. Esta idea abre la puerta a pensar en el silencio como un lienzo en blanco (el vacío), en donde lo visual determina las sensaciones. Entonces el silencio se convertiría en un medio en el cual encontraríamos connotaciones de tranquilidad, de misterio e incluso de incomodidad.

2.2 El silencio en el cine y otras artes.

²³ Marianela Aguilar Merlino, “Un estilo controvertidamente oriental. La filmografía de Kin Ki Duk”, *Revista Lindes*, 2015: 1 – 11, 7.

El estudio del sonido en una película no solo abarca las teorías del cine y la historia del progreso técnico de la misma, sino que también pueden incluir estudios del sonido en un contexto etnográfico, como por ejemplo las teorías de Murray Schafer entorno al *SoundScape* o paisaje sonoro. Schafer reflexiona sobre el ambiente sonoro en un contexto modernizado y de sus peligros con respecto al ruido. El ruido está vinculado con el poder (las grandes ciudades), en donde no existen reglas que regulen la contaminación sonora.²⁴ Otro de sus argumentos con respecto al ruido es la creación del mismo como rechazo al silencio: “A el Hombre le gusta crear sonidos para recordarse a sí mismo que él no está solo”.²⁵ Esta afirmación, en sí filosófica, enriquece las reflexiones que rodean el **silencio** en la psique del ser humano.

En la ópera encontramos un pensamiento sobre el silencio que ahonda sobre su característica opresiva. Michel Poizat en su libro “The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera” diferencia dos tipos de silencios: un silencio que ayuda a manera de pausa en una pieza musical, y otro silencio que se genera en la ausencia de todo sonido y puede llegar a provocar una respuesta física en el espectador. Este autor afirma que cuando la música secular (no religiosa) se encuentra con el silencio, este debe ser interrumpido por el aplauso;²⁶ mientras que, en la música religiosa cuando existe la presencia de un silencio, esta es habitada por Dios y no puede ser interrumpida.²⁷ Entonces, notamos un aspecto dual en el silencio el cual puede ser habitado por el caos o por un orden divino (espacio de reflexión y calma).

El filósofo de cine, Béla Balázs, tiene un acercamiento similar hacia el silencio en el ámbito de la cinematografía. Para Balázs, el silencio es un espacio en donde los

²⁴ Stephen Adams, *R. Murray Schaffer*, (Toronto: University of Toronto Press, 1983), 47 – 48.

²⁵ Adams, *R. Murray Schaffer...*, 48.

²⁶ Michel Poizat, *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*, (Nueva York: Cornell University Press, 1992), 88.

²⁷ Poizat, *The Angel's Cry...*, 88

sonidos más lejanos son percibidos.²⁸ Un ejemplo podría ser el sonido de una campana en la distancia, o el zumbido de una mosca dentro de un cuarto. En conjunto con la imagen, el silencio puede crear una uniformidad con lo que se muestra en pantalla, mientras que los sonidos precisos pueden diferenciar un plano de otro.²⁹ El juego entre los sonidos y la imagen tienen un rol importante en la percepción de una película, puesto que estos son los bloques fundamentales de la creación de sensaciones.

2.3 La opresión en el silencio y otros elementos sonoros

¿Qué es la opresión? Según el diccionario web de la Real Academia Española, opresión es: “1. f. Acción y efecto de oprimir. 2. f. Molestia producida por algo que oprime.”³⁰ Si hablamos de molestia, estamos hablando de un estado humano que provoca incomodidad. Podemos llegar a concluir que el silencio es un potencial elemento opresor, dependiendo de cómo se utilice o de qué manera se presente en una construcción imagen-sonido. Por otro lado, la disonancia audiovisual es capaz de fabricar momentos de conflicto en la percepción de un filme.

Una forma de describir esta disonancia es mediante la “ambigüedad” y “lo alienígena” del sonido.³¹ Como descrito en el libro *The Emotional Impact of Sound: A Short Theory of Film Sound Design*, esta característica audiovisual se logra: combinando un sonido y una imagen que no están relacionadas, distorsionando un

²⁸ Béla Bálazs, *Theory of the Film*, Editado por Edith Bone, (Buffalo: Creative Media Partners, LLC, 2015), 251.

²⁹ Bálazs, *Theory...*, 251.

³⁰ RAE, *Diccionario de la lengua española*, <https://dle.rae.es/opresi%C3%B3n> (último acceso: 5 de Julio de 2020).

³¹ Thomas Görne y Kessling Philipp, “The Emotional Impact of Sound: A Short Theory of Film Sound Design”, *KLG 2017. klingt gut! 2017 – international Symposium on Sound*, 2019: 17 – 30, 21 - 22

sonido natural, y sacar de contexto a un sonido.³² Si bien estas herramientas son utilizadas en películas de terror, no necesariamente se encierran en estas categorías.

En el texto mencionado anteriormente, se encuentra un ejemplo de una escena en *The Godfather* (1972) de Francis Ford Coppola, en la cual Michael Corleone asesina a Sollozzo y McClusley en un restaurante. Antes del crimen, podemos escuchar el pase de un tren dentro del lugar, dando paso a un silencio en donde las voces disminuyen, mientras que vemos el rostro de Corleone decidiendo si atacar o no. El sonido del tren empieza de forma diegética³³, luego se manifiesta de manera extradiegética (no sabemos por qué el sonido está presente de esa forma y en ese lugar), culminando con los disparos.³⁴ Este es un claro ejemplo de un **sonido fuera de lugar**, en donde la diégesis sonora se transforma en extradiegética, mientras que el valor subjetivo del sonido aumenta, creando una atmosfera surreal.

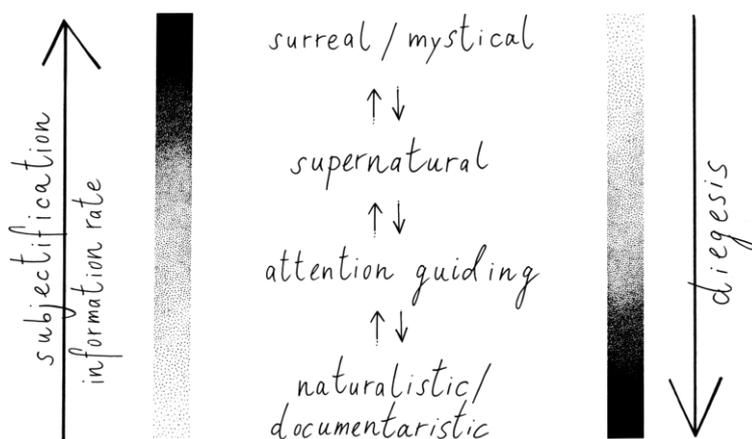


Fig. 1³⁵ Los cuatro niveles del diseño sonoro

³² Görne y Philipp, "The Emotional...", 22

³³ Sonido que tiene un origen lógico y real.

³⁴ Görne y Philipp, "The Emotional...", 26

³⁵ Fig.1: los cuatro niveles de diseño sonoro en base al nivel de subjetividad/nivel de información y su diégesis. Mientras más diegético y objetivo sea el sonido, más se vuelve natural. Mientras más extradiegético y subjetivo sea el sonido, más se vuelve surreal o místico.

Cabe mencionar que la pérdida de la diégesis como recurso narrativo se vio anunciada en el Manifiesto del sonido, escrito por Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Grigory Alexandrov en el año 1928. En ella señalan:

Sólo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje. Las primeras experiencias con el sonido deben ir dirigidas hacia su no coincidencia con las imágenes visuales. Sólo este método de ataque producirá la sensación buscada que, con el tiempo, llevará a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de imágenes-visiones e imágenes-sonidos.³⁶

Dentro del cine de Robert Bresson podemos ver varios ejemplos en la experimentación del sonido y su potencial artístico. En *Un condenado a muerte se escapa* (1956) lo que escuchamos no siempre tiene coincidencia con lo que oímos. La imagen en este filme se limita a representar a los personajes con encuadres cerrados, símbolo del encarcelamiento opresivo. El sonido refleja un mundo por fuera de las celdas. En la última secuencia de la película, Fontaine y Jost ejecutan el plan de escapada, y una de sus tácticas de escape es el escuchar con atención lo que sucede alrededor. El pase del tren cercano a la cárcel le sirve de ‘bloqueo sonoro’ para moverse sin llamar la atención de los guardias y, a la vez, para atacar. Es en aquella escena en la que Fontaine ataca a un guardia en donde el pase del tren se vuelve ruidoso, y al mismo tiempo no vemos el ataque. Ahí no logramos discernir bien lo que sucede, sin embargo, el ruido del tren funciona como una alegoría a la severidad de la situación (o lo que siente el personaje principal al matar un guardia).

³⁶ Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Grigory Alexandrov, «Universidad Miguel Hernández.» 1928, <https://umh3593.edu.umh.es/enlaces/bibliografia/manifiestos-del-cine/manifiesto-del-sonido-1928/> (último acceso: 15 de 11 de 2020).

En la misma secuencia, existe un sonido que se hace presente una vez que logran escapar sus celdas: un chirrido metálico. Aquel ruido no tiene explicación sino hasta más adelante en donde logramos ver que se trataba de un guardia conduciendo una bicicleta. De cierta forma, la bicicleta funcionó como un sonido fuera de contexto, algo que no tiene diégesis y que provoca cierto suspenso.

El ritmo sonoro tiene otro rol en la construcción del suspenso y la tensión. Volviendo a Lucrecia Martel, en *Zama* (2017), cuando Don Diego de Zama se encuentra en la sala de Luciana Piñares de Luenga, podemos oír el sonido que hace el vaivén del abanico que opera un esclavo. Durante la peli, el estado mental del personaje principal va decayendo progresivamente,³⁷ entonces la repetición de este chirrido monótono es una sombra a lo que sucederá más adelante. El ritmo producido por el abanico es una especie de estado mental incomodo, una opresión mental.

Kwaidan (1964) de Masaki Kobayashi es una película de terror que tiene una propuesta sonora marcada por el silencio. La ausencia sonora es notable durante el primer cuento “El cabello negro”. En éste, un espadachín renuncia su relación con una mujer debido a la pobreza y se caza con una mujer de clase alta. Dicha unión no termina funcionando y él regresa con su mujer después de unos años. Él pasa la noche con ella, luego al siguiente se entera que lo que vio fue un espíritu y su mujer ya estaba muerta.

En casi todas las escenas el silencio prevalece, los sonidos ambientes son imperceptibles y los pasos de ciertos personajes no se escuchan. Solo las voces y ciertas acciones puntuales son aquellas que tienen presencia (el trotar del caballo, la máquina de tejer, el agua, entre otras). La música, compuesta por Tōru Takemitsu, puede ser considerada como *minimal* ya que consiste de golpes y cuerdas (con instrumentos

³⁷ ASA Asociación Argentina de Sonidistas Audiovisuales, «ASA / ENERC - El diseño sonoro en Zama.» s.f. de s.f. de s.f. <https://youtu.be/erL5dRiHNhc>

japoneses), pero con distorsiones en los mismos. Estos sonidos musicales también están presentes en varias escenas, que llegan incluso a mezclarse con lo que sucede en pantalla. Cuando el espadachín practica el tiro al blanco sobre caballo, sabemos que él piensa en su primera mujer debido a los planos de ella tejiendo que interrumpen la secuencia. Los sonidos de la máquina de tejer se confunden con la música, lo que nos hace pensar que la música es una extensión del estado mental del personaje, que es oprimido por la confusión de su estado sentimental.

Dentro de la estética sonora de Takemitsu, los sonidos distorsionados son marcados ya que él los hace abrumadoramente dominantes y los ubica entre silencios.³⁸ Por ejemplo, en la última escena del primer cuento, mientras el espadachín huye del caballo, escuchamos golpes sobre madera que no están en sincronía con los golpes que él realiza al tropezarse con las paredes. Esta escena en particular tiene un tono surrealista, no solo por lo que sucede en pantalla, sino por el sonido y la música. El silencio entra como un elemento de terror, haciendo que el espectador se ponga alerta, logrando a la vez que los sonidos puntuales tomen un rol importante o protagónico en la historia.

³⁸ Christopher I. Lehigh, «Hearing Transcendence: Distorted Iconism in Tōru Takemitsu's Film Music» *Signs and Society* 2, n° 1 (2014): 215-245.

Propuesta artística

3.1 Obra

3.1.1 Concepción de la idea

La primera idea nació ante al diálogo con la directora del cortometraje. Primeramente, se definió el tema principal, seguido de las posibles imágenes que aparecerían en el documental. El primer tema con el cual se trabajó fue el de las sensaciones creadas en el confinamiento domiciliario, en la percepción del otro. Para lograr esto, la directora realizó una encuesta para recoger información sobre la experiencia de la cuarentena, a un nivel sensorial.

Paralelamente a aquello, me enfoqué en centrar mis ideas en relación al mundo sonoro creado frente a la pandemia. Decidí emplear varios días para sensibilizar mi percepción auditiva en mi propio contexto. Mi primera observación fue el nuevo nivel de importancia que tomaron los medios de comunicación en nuestra vida diaria. La televisión, la radio y el internet se convirtieron en el medio audiovisual fundamental para mantenerse informado y en comunicación.

Por otro lado, el mundo sonoro que ocurría fuera de nuestros hogares, se transformó en un mundo muerto ante el levantamiento de la cuarentena y de las nuevas reglas de circulación pública. Sonidos de sirenas de policías y ambulancias empezaron a aparecer, provocando sensaciones de terror. Este contexto sonoro disminuyó de forma brusca³⁹ en relación al día a día que ocurría antes de la pandemia. De esta forma, me

³⁹ Tomo consciencia que esto incluye principalmente al contexto de las ciudades en donde hay más tránsito y movimiento de masas. El contexto que utilicé de referencia es la ciudad de Portoviejo en Manabí, lugar en el cual experimenté la cuarentena.

orienté en analizar el silencio que nació en la ciudad y escribí varios apuntes, los cuales transcribí en una propuesta sonora inicial:

“¿Qué es el silencio? Esa será la pregunta con la cual guiaré la propuesta sonora. El silencio puede llegar a ser tan subjetivo como el plano cinematográfico. Es un elemento que llega a generar sensaciones diversas en el espectador. El silencio puede provocar temor, desconcierto o una pérdida; pero también puede generar una sensación de alivio, de paz o templanza.

Ya que este documental será experimental, planteo el uso del silencio como un elemento conceptual que va de la mano con las reflexiones dentro de mi tesis; el silencio como un ente que provoca incertidumbre y el silencio como una semilla que abre camino a un mundo que retoma su lugar: la naturaleza.

La ciudad se verá enfrentada a los cambios sonoros a su alrededor. Puede llegar en un momento a estallar de ruidos ensordecedores de gente y de autos, y en otro momento puede sucumbir al silencio instaurado por la alarma que anuncia el toque de queda (en Portoviejo). La voz en off es otro recurso que puede servir para encontrar algún discurso reflexivo. No se trata de una voz explicativa, sino de una voz que vive dentro de la pandemia. Es decir, puede tratarse de algún personaje dentro del corto. Ya sea ensayado o encontrado dentro del rodaje, las voces se ubicarán en un momento en el que sea necesario reflexionar a partir de la gente que transcurre en el día a día”.⁴⁰

Luego de realizar este escrito, recogí más información al grabar ambientes sonoros de mis alrededores. Uno de ellos que resultó interesante fue un ambiente de diez minutos de duración que registré a las 3 de la tarde, fuera de mi casa. Al analizar

⁴⁰ Primer acercamiento a la metodología de la tesis para el cortometraje documental de este proyecto

dichos ambientes, encontré que el silencio puede llegar a ser subjetivo, ya que reconocí varios elementos como: cantos de pájaros, perros, murmullos dentro de hogares cercanos, dispositivos electrónicos que emiten sonidos (televisiones o celulares inteligentes), tráfico en la distancia y cercano de forma intermitentes (motocicletas principalmente), motores de aire acondicionado y árboles moviéndose con el viento. Cabe resaltar que alguno de estos elementos sonoros no los podía percibir fácilmente sin ayuda de un micrófono.

En este punto nació la idea del silencio y de su aspecto opresor a causa de dos razones: la incertidumbre creada por el repentino aparecimiento de la pandemia, creando un silencio en el cotidiano público; y lo innatural, lo incomodo y lo extraño de la falta de personas en espacios populares o habituales. Puesto en otras palabras, se creó una sensación de apocalipsis, o guerra fría en tiempos modernos. Con esto en mente, decidí guiar la investigación del silencio relacionado a lo opresivo en el lenguaje fílmico y audiovisual.

3.1.2 Investigación de referentes cinematográficos

Mi primer acercamiento a referentes del silencio en el cine es Kim Ki-Duk. La prevalencia del uso de ambientes y escasos diálogos me pareció interesante puesto que aquello puede crear sensaciones diversas como la calma de una escena o la tensión de la misma. Pienso que *El arco* (2005) contiene varios de estos ejemplos. El sonido del agua que se mantiene presente a lo largo del filme, es naturalmente un elemento calmante; que también puede volverse en una herramienta para provocar suspenso. De igual forma, existe una armonía en la transición del agua con la música (creada con la

cuerda que proviene del arco al ser tocada). Paralelamente, la música del arco se comporta de igual forma al sonido del agua. En la escena en donde el anciano predice la fortuna de los pescadores, él realiza un ritual con la joven en el cual lanza una flecha en dirección a ella. En la primera parte del filme, este ritual es realizado cuando los dos personajes llevan una relación estable; pero más adelante, esta relación se torna negativa, haciendo del ritual una escena tensa con la música del fondo (la cual es la misma a lo largo de la película). Podemos decir que el silencio en este filme es subjetivo ya que es creado por la ausencia de diálogos. En un espacio donde no hay palabras, solo quedan los gestos y los sonidos para contar un sentimiento o una historia.

Es imperativo citar los filmes de Lucrecia Martel, puesto que ella realiza un trabajo profundo con el sonido, permitiendo que este sea esencial en la creación de atmosferas en las escenas de sus filmes. Aquello que me parece pertinente rescatar es el diseño sonoro en el filme *La niña santa*. Martel expresa un cierto desapego a la realidad a través del sonido. Una de las formas de crear este efecto es colocando sonidos cuya fuente no se distingue claramente, o son ambiguas.

Un ejemplo sería la música que proviene de un artista en la calle, cuyo instrumento no visualizamos sino hasta más adelante en el filme. También los grillos que suenan durante la escena en donde Amalia está con su mamá en la piscina. Hay un momento en el cual Amalia y sus amigas corren en un bosque; lo único que vemos son a ellas corriendo, mientras que los gritos vienen de todos lados sin poder ser distinguidos. En esa misma escena se escucha un disparo, del cual nunca vemos de donde vino o quién lo hizo. Todo esto logra desorientar al espectador, haciendo que un drama sin demasiados giros en la historia se vuelva caótico y opresivo.

En Görne y Philipp podemos revisar que los sonidos pierden realidad y objetividad, a medida que los mismos se vuelven extradiegéticos.⁴¹ En el espacio del silencio, es posible reproducir dicha ambigüedad para evocar la incomodidad; elemento que busco para llegar al estado de opresión sensorial.

En *Apocalypse Now*, existe otro estado de opresión. Al ser una película ambientada en la guerra, Walter Murch logra recrear el estado mental de los personajes por medio del sonido, y el lento deterioro de los mismos. Las escenas de la selva son un ejemplo de esta decadencia mental, porque es un llamado al estado salvaje del ser humano, y al mundo del caos en la naturaleza. Antes del ataque del tigre, logramos escuchar una ambientación natural silvestre, que de la mano con las imágenes (la tensión de los personajes, las sombras, el color) para crear una reacción de tensión absoluta y de temor en el espectador.

Reflexionar sobre el silencio como un estado salvaje del ser humano, en el cual no escuchamos más que el follaje natural de nuestros alrededores; me resulta interesante debido a que es un efecto inherente al ser humano. Si la base del diseño sonoro es provocar una reacción en el público, es imperativo vincular aquello que nos provoca temor a un nivel elemental.

3.1.3 Sensibilidad a las imágenes

Una vez completado el trabajo de edición final del cortometraje, me dispuse a analizar el producto final. Primeramente, realicé una visualización sin sonido para encontrar el ritmo del documental, tomando apuntes en el proceso. Rescaté tres posibles

⁴¹ Görne y Philipp, “The Emotional...”, 26

instantes sonoros marcados: la primera parte consistió de eventos en donde el caos reinaba en la ciudad. Las imágenes creaban un ritmo caótico, indiferente de lo que se mostrara, e introducían el contexto de la ciudad y la naturaleza enmarañadas. La segunda parte consistía en una reflexión de eventos alrededor de un personaje (una niña), en donde se mezclaban los ambientes interiores con los exteriores. La tercera parte es un desenlace en donde se presenta la actualidad de los eventos post-cuarentena en el exterior (la ciudad).

La segunda visualización la realicé con los sonidos agregados por la directora, los cuales incluían una voz en off del personaje del documental, más un conjunto de ambientes y pistas musicales. Luego de esto, realicé una visualización en conjunto con la directora (por medio de una videollamada) con el fin de que ella definiera los momentos sonoros que tenía en mente y quería lograr en el diseño sonoro final.

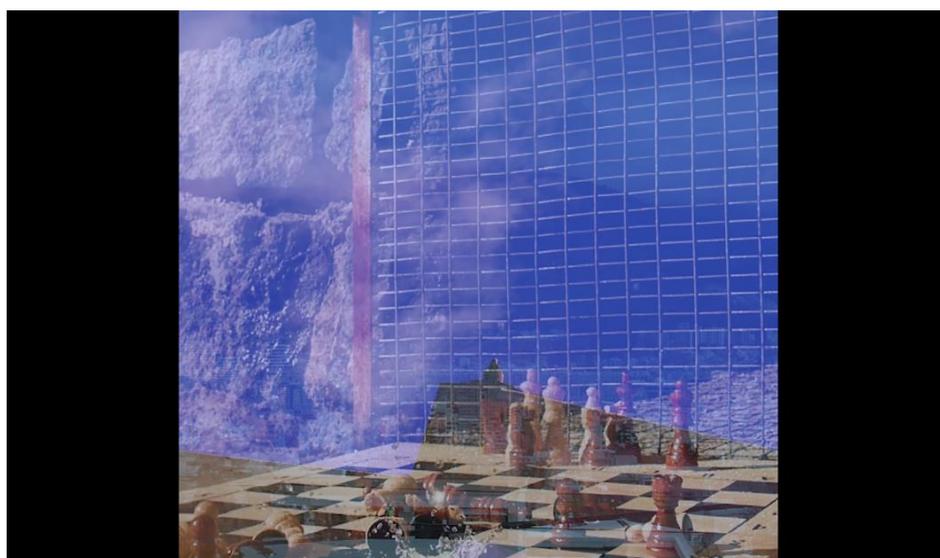
Todo este proceso me permitió crear un diseño sonoro inicial, en el cual ubiqué primeramente las ideas globales y el estilo que buscaba. En adición a esto, la directora sugirió una diferenciación del sonido, la cual consistía en hacer que el sonido pasara del exterior al interior; haciendo referencia al paso de una cotidianidad en espacios públicos, a una en donde el día a día sucediera dentro del hogar.

Inicialmente, durante los primeros segundos del cortometraje se presentan una cita del texto Sopa de Wuhan. La cita dice lo siguiente:

En Vigilar y castigar, Michel Foucault analizó las celdas religiosas de encierro unipersonal como auténticos vectores que sirvieron para modelizar el paso desde las técnicas soberanas y sangrientas de control del cuerpo y de la subjetividad anteriores al siglo XVIII hacia las arquitecturas disciplinarias y los dispositivos

de encierro como nuevas técnicas. (...) Esta mutación se ha extendido y amplificado más durante la gestión de la crisis de la Covid-19: nuestras máquinas portátiles de telecomunicación son nuestros nuevos carceleros y nuestros interiores domésticos se han convertido en la prisión blanda y ultraconectada del futuro.⁴²

Al integrar el tema de los medios de comunicación modernos como objetos de los cuales dependemos, decidí introducir, con el sonido, frecuencias similares a los de una conexión de la red. Experimente con varios sonidos que agregaran una sensación de tensión o transcurso temporal para introducir el espacio del corto; como por ejemplo un sonido de viento monótono, una alarma y un reloj. Encontré un sonido de reloj cuyo *tic-tac* era rápido y causaba una sensación incómoda. Introduje dicho sonido para presentar el plano inicial de la ciudad, con el objetivo de producir una idea o una pregunta sobre el tiempo en nuestro espacio ¿Es la ciudad eterna? ¿Puede llegar nuestra cotidianidad a un fin?



⁴² Giorgio Agamben, y otros, *Sopa de Wuhan*, (ASPO, 2020), 183.

En esta secuencia se encuentran 3 imágenes sobrepuestas, en las cuales se nos presenta una introducción del lugar: ciudad cerca de la montaña, frío (por las nubes) y movimiento (las fichas de ajedrez). Esto me sugirió ubicar el sonido de una urbe en transición, utilizando sonidos con frecuencias bajas⁴³ (tráfico en la distancia) en una especialización⁴⁴ de proporciones grandes. Tomando en cuenta las observaciones de la directora, es en este momento en el cual los sonidos pueden parecer provenir de afuera de un lugar. Aquel lugar vendría a ser un lugar encerrado (una casa, habitación, apartamento, entre otros). Sin embargo, no todos los sonidos provienen de un afuera, sino que también de un lugar cercano, haciéndolos presentes. De esta forma, intenté producir un ambiente sonoro de ciudad más cercano a lo que conocemos.

Las imágenes que continúan son varios rompecabezas que representan escenas con multitudes de personas, que opacan otras imágenes de animales. Los sonidos de esta parte son una combinación de sonidos de construcción, de movimiento humano, de voces y música. De esta forma se presentan a la civilización como un elemento que transgrede la naturaleza y concentra la contaminación auditiva del mundo.

En esta parte hay un cambio espacial sonoro, en el cual los sonidos ya no se encuentran afuera, sino adentro del lugar en el que estamos. El paso del afuera hacia adentro se marca con un ave volando fuera del cuadro, momento en el cual el exterior se detiene de forma brusca. El sonido de una campana ayuda a marcar la interrupción, y el sonido del viento y la naturaleza introducen una calma silenciosa. Escuchamos luego unas campanas que aparecen en el vacío, las cuales se transforman y se sienten más cercanas (y de alguna forma más tranquilas o fáciles de escuchar). Estos sonidos de

⁴³ También se conoce como *Rumble*

⁴⁴ Contextualizar un sonido, ubicarlo en un espacio físico determinado.

campanas terminan luego de presentar a la niña en un plano cerrado. Pienso que la progresión de dicho sonido causa una sensación o una idea de inocencia, en especial porque vemos a un personaje indefenso.

Luego de introducir el nuevo ambiente, comienza una narración realizada por el personaje de la niña en el plano mirando a la cámara. La voz se desarrolla fuera del cuadro (una voz en off grabada y agregada en el corte de la directora), en la cual el personaje lee unas líneas escritas por la directora. La voz de la niña es cruda y, en ocasiones, con titubeos y poca dicción. La voz de la directora se percibe en varios momentos, como si fuese una maestra intentando enseñarle a leer. Esta pequeña puesta en escena, en donde se intenta aprender a leer, es una exploración por intentar reflejar la inocencia del humano ante el evento de la pandemia, y el nuevo cotidiano al que debemos acostumbrarnos.

La voz de la niña se entrecorta progresivamente como si se tratase de una videollamada. La intención es de crear esa sensación en la cual nuestras conexiones se logran mediante el internet y a distancia, razón por la cual también escuchamos la voz de la niña hacia un lado del estéreo, y la voz de la directora por el otro. Al mismo tiempo, esta edición es similar a los *jumpcuts* de Godard, haciendo que el dispositivo se haga notar. Que se note que existe una manipulación del audio, en la cual no sabemos que esperar entre los cortes y silencios (solo queda la incertidumbre).

Junto al resto de la narración, se presentan varias imágenes de un espacio natural. Consideré utilizar un sonido ambiente de naturaleza con el fin reforzar la idea del retorno de lo silvestre y lo natural, a medida que el ser humano se retira del espacio público. Esto permitió la apertura de una dimensión distinta a la voz de la niña, en la cual la sensación del diálogo se vuelve positiva, pero abrumadora. Luego, dejé un

espacio de silencio en el cual la voz y el sonido ambiente se detienen, para lograr un momento de reflexión. Cuando la voz retoma su camino (esta vez sin efectos de cortes y sin la voz de la directora), el sonido ambiente se transforma lentamente en un espacio que pareciera provenir del interior del cuerpo, justo antes de que el dialogo termine.

Para explorar las sensaciones de opresión, cuyo tema es de mi interés, pienso que la repetición a través del uso de los sonidos de palpitación y de respiración pueden generar dicha sensación. La imagen de la niña se sobrepone con un plano cerrado del perfil de una boca: esta combinación de imagen con sonido provoca efecto sensorial de claustrofobia y desconcierto. Dichos elementos sonoros aparecen y desaparecen, dejando silencio entre ellos. Pero también escuchamos las voces de nuevo decir varias frases desarticuladas y fuera de contexto que dicen: “ya no me muevo”, “ahora un poquito más tranquilo y no me puedo contagiar”, “escucho”, “crecen los árboles”, “me pierdo” y “¿Cuándo terminamos?”. Pienso que esto permite producir cierta subjetividad y quizás más preguntas con respecto al tema del espacio, el tiempo y el nuevo cotidiano.

Una vez concluida esta secuencia, aparecen planos con imágenes del cuadro “Guernica” que transcurren rápidamente. En esta ocasión, el estado de ánimo es interrumpido bruscamente de forma visual. Entonces, mediante el sonido, esa interrupción se refuerza con sonidos de estática y voces provenientes de un aparato electrónico. Aquí intenté crear una relación con los medios de comunicación que se entrelazan en nuestro cotidiano en cuarentena, con noticias que usualmente son negativas (protestas, pérdidas, muertes, guerras, incertidumbre, etc.).



El siguiente plano interrumpe al anterior, a manera de descanso o suspensión del caos; y tiene una duración de aproximadamente cinco minutos, en el cual la niña realiza un garabato con un marcador rojo. En esta escena, hay una idea de encierro, de espera y de tiempo incierto; el cual es muy similar a la idea de confinamiento domiciliario. Esto me permitió ensayar con el sonido varios escenarios, en los cuales intenté crear la forma máxima de opresión en el silencio. Repartí esta escena en 3 partes sonoras que ayudaran a mantener un hilo narrativo, a la vez que conceptual. En la primera parte, se escucha un ambiente con frecuencias graves, que se siente misterioso y abrumador. Luego escuchamos el sonido del trazo sobre el vidrio, el cual no se siente muy real. El objetivo es provocar un espacio irreal, en donde el tiempo se sienta lento. Al mismo tiempo escuchamos las mismas campanas del principio, pero esta vez distorsionándose, dando la idea de que la inocencia se ve afectada. Aquí hay varios segundos de silencio entre sonidos, pero el silencio es creado por el contraste.

En la segunda parte escuchamos repentinamente a la naturaleza. Esta, sin embargo, no es similar a la anterior ya que se tiene una tonalidad más silvestre o salvaje. Este es el otro tipo de silencio, uno igual al demostrado en *Apocalypse Now*. El silencio

en la naturaleza se transforma en un espacio que nos pone alerta; pero que también significa nuestro distanciamiento con la vida cotidiana. Los sonidos del dibujo de la niña contrastan aquí, ya que se sienten más cercanos y presentes. Pero a medida que el ambiente de la naturaleza se distorsiona, las acciones de la niña se escuchan más caóticas. Hay una especie de ruptura, en donde la paciencia encuentra su límite y presenciamos el caos.

En la tercera parte, ya no escuchamos nada en absoluto. Todos los sonidos desaparecen y solo queda el silencio del espectador, momento en el cual la niña dibuja más en el vidrio y le da golpes. Hay un contrapunto sonoro-visual, que denota una sensación abrumadora, como una especie de grito inaudible en el caos: una opresión de los sentidos.



En esta última secuencia, contemplamos un mayor uso de imágenes sobrepuestas, en las cuales se muestra: planos del exterior con gente en mascarilla, planos del cielo en movimiento, primeros planos de la niña conduciendo una bicicleta, entre otros. La combinación de estos planos plantea la idea del mundo exterior luego de

la cuarentena. Sonoramente, intenté continuar con la tensión de la escena anterior, mediante el sonido de una percusión, en un ritmo exacto y constante. Después, construí una transición hacia el regreso de los sonidos de comunicación: la radio, la televisión, el internet. Estos ya no se encuentran separados, sino demasiado juntos; creando un caos que intenta reflejar la sobreinformación y la dependencia a estos medios audiovisuales.

Finalmente, nos encontramos con el clímax. Los sonidos desaparecen de repente y solo queda el cielo. Luego en los últimos segundos de imágenes, el sonido del reloj regresa para cerrar el ciclo del tiempo transcurrido. Esto propone una reflexión acerca de la percepción que uno tiene sobre el tiempo en eventos como una cuarentena, o quizás de plantearse preguntas como ¿Cuánto tiempo más durará este evento? ¿Qué se puede hacer a partir de este momento de encierro? El tic tac de un reloj puede traducirse como un silencio en contraste con nuestra rutina anterior a la pandemia, el cual podría causar una inquietud mental.

3.1.4 El sentido de la opresión en el silencio

¿De qué forma podemos atribuir la opresión en el silencio? Sabemos que el miedo a lo desconocido resulta ser aquello que agita las percepciones. Un mundo sonoro común está conformado por sonidos del movimiento (tráfico, voces, música, electricidad, tecnología, entre otros). Dicho ambiente sonoro se ve plasmado en los primeros minutos del cortometraje, con el objetivo que presentar el “mundo real” al cual uno se familiariza.

¿Qué sucede cuando nuestro mundo real se ve alterado o detenido? Precisamente en esta pandemia, la primera decisión fue detener el movimiento humano, alejándonos

de nuestra cotidianidad, para luego enfrentarnos al espacio del silencio. En el silencio nos encontramos con los pensamientos personales los cuales, si llegan a ser negativos, pueden hacer de ese silencio una experiencia represiva.

Otra experiencia sujeta al silencio es la naturaleza. Aquella es un silencio de la ciudad, es decir un completo opuesto. Si nos encontramos de forma repentina con un espacio natural silvestre, nuestro instinto nos produce estar alerta. La naturaleza puede ser vista de dos formas: una relacionada a la calma y otra relacionada al miedo. En el cortometraje podemos ubicar ambos momentos: una naturaleza que descansa bajo la voz de la niña, y una naturaleza salvaje cuando está dibujando en la ventana.

El silencio ataca nuestro estilo de vida rápido, logrando que huyamos de éste constantemente, mediante la música, la radio, la tecnología, entre otros. En tiempos de pandemia la incertidumbre prevalece, haciendo que acudamos a aquellos medios de forma más continua. Los sonidos de la tecnología están presentes en el corto para hacernos recordar de nuestra dependencia hacia ella.

Para crear un silencio se puede emplear el uso mínimo de sonidos, eliminarlo por completo de una escena o producirlo mediante un contraste sonoro. En el contraste es posible que se produzca un significado concreto. Volviendo al ejemplo de la escena de la ventana, oímos que el “silencio” presente ahí, es introducido por un bombardeo de sonidos de la radio/televisión. Nos podemos plantear preguntas para reflexionar el significado en esa escena ¿Es la tecnología un sonido de guerra? ¿Es el silencio una consecuencia de la misma? ¿Hemos sido derrotados por un virus?

El “silencio opresivo” en este diseño sonoro, busca incomodar por medio de sensaciones encontradas en el sonido. A grandes rasgos, la incomodidad la podríamos

hallar en el rompimiento de nuestra cotidianidad, en el encuentro con pensamientos negativos y el miedo a lo desconocido.

3.1.5 El flujo de trabajo creativo y técnico

Inicialmente, se planteó que este proyecto fuese trabajado con una sola persona en el sonido directo y la postproducción. Pero por motivos de ajustes a las condiciones y regulaciones sanitarias, la imagen y el sonido fueron trabajados en dos tiempos distintos. Esto significó un nuevo desafío, pero a la vez una oportunidad de explorar con el sonido lo que la imagen ofrecía. Fue así como se abrió la posibilidad de agregar sonidos que no tenían relación con la imagen, permitiendo estudiar las sensaciones que se podían producir con contrapuntos sonoros.

En vista de estas limitaciones, se concretó finalmente que el diseño sonoro fuese realizado utilizando como base bibliotecas de sonidos y grabaciones propias. Con respecto a la voz de la niña en el documental, se decidió grabarla con un teléfono inteligente, ya que ese era el único medio por el cual la directora podía registrar desde su hogar. Sin embargo, la calidad de la grabación reflejada en el corte final resultó demostrar aquello que se pretendía hacer sentir con la narración; que era la naturalidad, la torpeza y la crudeza de una reflexión humana, tallada en tiempos de emergencia en donde la voz proviene de un dispositivo artificial.

Con respecto a los sonidos que se utilizaron en la mayor parte del cortometraje, acudí a una biblioteca de sonidos, con grabaciones que había realizado anteriormente, más archivos encontrados en línea, libres de derechos de autor. Además de estos

sonidos, se incluyeron materiales sonoros públicos nacionales (entrevistas, radio y televisión), que se encontraron de igual forma en la red. De cierta forma, esto ayudó a tener una libre interacción con una gran cantidad de sonidos disponibles, y todo dentro de un solo ordenador en casa.

Una vez terminado la propuesta de diseño sonoro, se lo transferí a la directora, subiendo el archivo de sonido en línea para que ella lo juntase con la imagen. Los comentarios y observaciones las realizamos mediante una videollamada, en la cual la directora explicó que cosas necesitaba cambiar del diseño sonoro. Este proceso se realizó al menos tres veces, es decir que existieron tres versiones distintas de sonido, antes de llegar a la versión final.

La primera propuesta sonora estaba compuesta por sonidos ligados literalmente a la imagen. Por ejemplo, en la secuencia de la ventana se podía oír los trazos que dibujaba la niña; los ambientes de la ciudad se sentían en primer plano, se podía escuchar el motor del carro en la secuencia del viaje en auto, etc. En la segunda propuesta exploré los silencios de forma más amplia, y los sonidos puntuales que generaran molestias. Finalmente, la tercera propuesta termino siendo la más experimental, en la cual alteré los sonidos, los saqué de contexto en ciertas ocasiones, modifiqué las voces y agregué contrapuntos sonoros.

Idealmente, la escucha de un proyecto audiovisual se realiza en una sala de cine, o un espacio que simule el mismo. En este proyecto, sin embargo, utilizamos audífonos personales y parlantes ya que era aquello con lo cual disponíamos. (y se prevé que el primer público disponga): la visualización en una pantalla personal, con la sonorización de los audífonos o parlantes.

Proyecto de difusión

3.2.1 Cartel promocional



3.2.2 Ficha Técnica

Título: Eventualidad y Trance

Año: 2020

Género: Cortometraje etnográfico experimental

Duración: 22 minutos

País: Ecuador

Dirección y Producción: Salomé Villamar

Diseño Sonoro: José Muñoz

Fotografía y Montaje: Salomé Villamar

Colorización: Michelle Andrade

3.2.3 Sinopsis

El resultado de tratar, en la ciudad de Quito, datos sobre experiencias en confinamiento de personas que respondieron a una encuesta y proporcionaron un mundo sensorial sobre el evento pandémico.

3.2.4 Proceso de distribución

Durante el trabajo de este proyecto audiovisual, se tomó en cuenta el estado por el cual las salas de cine comercial e independientes están viviendo. Las regulaciones sanitarias son el principal obstáculo por el cual no es posible presentar trabajos artísticos como “Eventualidad y Trance” a un público en vivo. Por el momento, solo existen fechas tentativas para la apertura de estos espacios de exhibición, y es necesario acomodarse a las mismas en estos momentos por causa de la pandemia.

Sin embargo, las limitaciones físicas para poder acceder a un cine abrieron la puerta al consumo masivo de medios audiovisuales por *streaming*⁴⁵, en plataformas que encontramos en internet, como; Youtube, Netflix, Vimeo, entre otros. A pesar de que estos medios hayan tenido una grande influencia desde hace varios años, es en momentos como estos en donde el consumo en línea se ha convertido en el medio principal de entretenimiento.

El cine independiente no se excluye de este fenómeno, ya que en el 2020 los festivales se han reconfigurado para ser llevados a cabo a través de la pantalla de un ordenador, teléfono o televisor inteligente. Vale recalcar que se está dejando atrás la experiencia del cine propiamente dicho: un espacio oscuro, lleno de personas con una

⁴⁵ Transmisión de contenido audiovisual en línea.

pantalla de grandes dimensiones y un sonido envolvente. Pero esto no impide que se pueda crear un espacio de difusión e intercambio de opiniones, en medios digitales que cada día permiten una experiencia más compartida en tiempo real.

En lo que corresponde a este proyecto, el proceso de exhibición se llevará a cabo por medio de plataformas de *streaming* en línea. Para la directora, Salome Villamar:

(...) son evidentes las necesidades de un filme etnográfico experimental, particularmente Eventualidad y Trance que aborda y explora el contexto inmediato. Como primer paso para empezar el recorrido por festivales, se realizará el estreno en una difusión en línea hacia un grupo focal, que podrá verlo en cualquier momento, las veces que sean necesarias, y del cual se obtendrán conclusiones y reflexiones fuera de la posición de autora y desprendiendo el proceso del resultado final, dejándolo que cuente lo que se pretendió y así analizar el logro alcanzado. Las impresiones serán plasmadas en un formulario elaborado para que comenten su lectura y adicionalmente pueden dejar preguntas que se les responderá a su correo electrónico.⁴⁶

Por el lado de la experiencia sonora, se tomó en cuenta estas limitaciones y se decidió trabajar el sonido, de tal manera que pueda ser percibido de la forma más óptima mediante altavoces, auriculares y/o audífonos (personales o profesionales). Asimismo, se ha previsto en un futuro remezclar el diseño sonoro para que pueda ser exhibido en pantalla grande, y en salas de cine que soporten una salida de 5.1, al igual que 2.0.

3.2.5 Postulaciones cercanas:

Festival de cine etnográfico de Ecuador.

⁴⁶ Extracto de la tesis de la directora, Salomé Villamar

Festival de cine Cámara Lúcida (Ecuador)

Festival Internacional de cine de Guayaquil

Festival ecuatoriano de cine Atuk.

Bogotá Experimental Film Festival/ CineAutopsia (Colombia)

Kinodot Experimental Film Festival (Rusia)

Festival Cinemistica (España)

Ciudad del Este Independent Film Festival (Paraguay)

Conclusiones

Pensar en el silencio en el cine como un espacio de tiempo en el cual no existe el sonido, puede llegar a ser controversial. Godard nos demuestra que el silencio puede eliminarse completamente de la escena; sin embargo, esto nos deja con los sonidos que existen en nuestro alrededor. El minuto de silencio en *Band à part* es un experimento de Godard, el cual nos permite experimentar otro tipo de incomodidad o de sorpresa y nos invita a reflexionar acerca del verdadero silencio. Pero, ¿es necesario despojar la imagen de todo sonido para llegar a producir sensaciones diversas que uno experimenta en el silencio de la vida real?

Tanto en el cine como en la vida ordinaria, el silencio sería más bien una ilusión del sonido mismo. Si, por ejemplo, nos encontramos en nuestra habitación por la noche, podríamos decir que nos encontramos en silencio. Pero esto resulta una oposición al ruido de nuestro cotidiano (asumiendo que vivimos en una ciudad). En la noche se pueden escuchar los insectos nocturnos, aves, perros o gatos. El mundo está en un constante sonar, tanto del lado de la civilización humana, como de la naturaleza. El sonido en el cine puede funcionar como un medio por el cual podemos percibir este “silencio” de igual manera.

“El Silencio” de Le Breton, el hablar y el dialogo son una reacción del ser humano en presencia del silencio. Incluir voces en el silencio, en este caso la voz de una niña, es permanecer en contacto con lo reconocible y lo conocido en medio de un abismo silencioso. Por otro lado, es posible hallar una comunicación en el silencio. Kim Ki-Duk nos demuestra que la falta de dialogo permite otro lenguaje que son las miradas y los gestos. Pero este lenguaje también puede llevar al suspenso. Los planos de la

mirada de la niña nos pueden comunicar esperanza, pero también nos puede causar temor si el sonido nos ubica en la dimensión opresiva.

De igual forma, Shaffer afirma este rechazo al silencio en las urbes donde la vida cotidiana consiste en el constante ataque del ruido. Romper este hábito significa abandonar la sonoridad de la ciudad, momento en el cual es posible encontrarse con su opuesto por excelencia: la naturaleza. Un encuentro con la naturaleza puede ser tanto calmante como amenazadora. Con Walter Murch profundizamos los sonidos de lo natural y lo silvestre, concluyendo que es probable encontrar tensión y suspenso en el caos de la naturaleza.

Podemos decir que la dimensión opresiva en el silencio se puede conseguir alterando las percepciones, creando incomodidades sensoriales y desubicando los sentidos por medio de la relación sonido-imagen. Alterar el sonido y sacarlo de su diégesis para crear un plano sobrenatural (como los vimos en Görne y Philipp). Una característica que cabe destacar en dicha construcción audiovisual son los planos cerrados y las sobreimpresiones. Durante los planos como los de la niña dibujando o la sobreimpresión de la niña con la persona en el carro, permitieron explorar el fuera de campo al igual que la intersección de dos ideas visuales-sonoras.

Pienso que esta búsqueda del silencio opresivo reflejado en un trabajo audiovisual me ayudo a explorar y experimentar con el sonido y la imagen. Las sensaciones que resultaron del trabajo final se acercan a esa idea personal del silencio que nació en la cuarentena. Sin embargo, aparecieron nuevas impresiones en este trabajo, como por ejemplo el miedo, la soledad y la angustia. La imagen aportó a crear estas sensaciones junto al sonido, mediante esos momentos de contrapuntos sonoros.

En la experimentación descubrí que es posible trabajar el sonido de forma aislada y sin imagen. Esto permite sentir más las sensaciones que crean las distintas texturas de los sonidos. Sin embargo, cuando se trata del silencio pienso que trabajar con la imagen ayuda a encontrar el tiempo y la duración ideal, puesto que la percepción temporal cambia cuando nuestros ojos se encuentran ocupados mirando una acción o elemento en específico. Por otro lado, el silencio despojado de guías visuales hace que el lapso temporal se sienta más extendido, y creo que esta idea se acerca a lo buscado inicialmente: la opresión.

Finalmente, considero que en el evento pandémico del 2020 nos encontramos con situaciones inciertas que nos provocaron temor y otros sentimientos negativos. Investigar y experimentar con el silencio, relacionado a este acontecimiento, me ha permitido ahondar sobre el uso del mismo y me ha dado nuevas posibilidades para continuar trabajándolo de formas distintas en futuros proyectos.

5. Bibliografía

- Estévez Trujillo, Mayra Patricia. «Estudios sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen.» tesis doctoral: Universidad Andina Simón Bolívar, 25 de Abril de 2016.
- Adams, Stephen. *R. Murray Schaffer*. Toronto: University of Toronto Press, 1983.
- Agamben, Giorgio, y otros. *Sopa de Wuhan*. ASPO, 2020.
- Aguila, Marisol. «El agente: crítica de cine.» *Lucrecia Martel y su tiempo sonoro*. 21 de junio de 2018. <http://elagentecine.cl/uncategorized/lucrecia-martel-y-su-tiempo-sonoro/> (último acceso: 3 de julio de 2020).
- Aguilar Merlino, Marianela. «Un estilo controvertidamente oriental. La filmografía de Kin Ki Duk.» *Revista Lindes*, 2015: 1 - 11.
- ASA Asociación Argentina de Sonidistas Audiovisuales. «ASA / ENERC - El diseño sonoro en Zama.» s.f. de s.f. de s.f. <https://youtu.be/erL5dRiHNhc>
- Bálazs, Béla. *Theory of the Film*. Editado por Edith Bone. Buffalo: Creative Media Partners, LLC, 2015.
- Chion, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.
- Chung, Hye Seung. *Kim Ki-Duk*. Baltimore: University of Illinois Press, 2012.
- ECDC. *European Centre for Disease Prevention and Control*. s.d. de s.d. de 2020. <https://www.ecdc.europa.eu/en/covid-19/facts/questions-answers-basic-facts> (último acceso: 28 de Agosto de 2020).
- Eisenstein, Sergei, Vsevolod Pudovkin, y Grigory Alexandrov. «Universidad Miguel Hernández.» 1928. <https://umh3593.edu.umh.es/enlaces/bibliografia/manifiestos-del-cine/manifiesto-del-sonido-1928/> (último acceso: 15 de 11 de 2020).
- Garzón, Miriam. *BBVA*. 3 de Junio de 2020. <https://www.bbva.com/es/por-covid-19-el-desempleo-en-america-latina-aumentaria-hasta-el-115-este-ano/> (último acceso: 14 de Agosto de 2020).
- Görne, Thomas, y Philipp Kessling. «The Emotional Impact of Sound: A Short Theory of Film Sound Design.» *KLG 2017. klingt gut! 2017 – international Symposium on Sound*, 2019: 17 - 30.
- Kulezic-Wilson, Danijela. «The Music of Film Silence.» *Music and the Moving Image* 2 no. 3 (2009): 1-10.

- Le Breton, David. *El Silencio*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2006.
- Lehrich, Christopher I. «Hearing Transcendence: Distorted Iconism in Tōru Takemitsu's Film Music.» *Signs and Society* 2, nº 1 (2014): 215-245.
- Lillo, Gastón, y Albino Chacón G. «El cine latinoamericano: del código realista al código postmoderno.» *Anclajes* 2, nº 2 (2018): 45 - 56.
- M^a Fericgla, Josep. «Fundación Josep M^a Fericgla.» 30 de Marzo de 2020. <https://josepmfericgla.org/blog/2020/03/30/articulo/> (último acceso: 20 de Abril de 2020).
- Martel, Lucrecia, entrevista de Iván Pinto Veas. *Lucrecia Martel La Fuga*. 2015.
- Martin, José Luis, y Santiago Fernández Trejo. «FLACSO Ecuador - Portal de revistas científicas.» 4 de Septiembre de 2017. <https://revistas.flacsoandes.edu.ec/iconos/article/view/2643/3143#toc> (último acceso: 5 de Junio de 2020).
- Murch, Walter. «FILM; Stretching Sound To Help the Mind See.» *New York Times*. 1 de octubre de 2000. <https://www.nytimes.com/2000/10/01/arts/film-stretching-sound-to-help-the-mind-see.html> (último acceso: 15 de marzo de 2020).
- Poizat, Michel. *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*. Nueva York: Cornell University Press, 1992.
- RAE. *Diccionario de la lengua española*. s.f. de s.f. de s.f. <https://dle.rae.es/opresi%C3%B3n> (último acceso: 5 de Julio de 2020).
- Zhou, Tony. «Martin Scorsese - The Art of Silence.» 14 de junio de 2014. https://www.youtube.com/watch?v=NUrTRjEXjSM&ab_channel=EveryFrameaPainting

6. Filmografía

- Lucrecia Martel. *Zama*, 2017.
- Lucrecia Martel. *La ciénaga*, 2001
- Lucrecia Martel. *La niña santa*, 2004.
- Kim Ki-Duk. *Primavera, verano, otoño, invierno... y otra vez primavera*, 2003.
- Kim Ki-Duk. *El Arco*, 2005.
- Francis Ford. Coppola *Apocalypse Now*, 1979.
- Masaki Kobayashi, *Kwaidan*, 1964

7. Anexos

