



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación
Carrera de Cine y Audiovisuales

Construcción sonora para la video-instalación basada en el *tableau vivant* “Las Más Puras”

Trabajo de titulación previo a la obtención
del título de Licenciado en Cine y
Audiovisuales

Autor:

Andrés Daniel Marin Siranaula

CI: 0106617913

Correo electrónico: andres.marins@outlook.es

Director:

Álvaro Sebastián Neira Molina

CI: 0301814216

Cuenca - Ecuador

27-mayo-2021



Resumen:

Con el paso del tiempo, la digitalización del sonido por medio del dispositivo tecnológico en el cine ha permitido nuevas expresiones audiovisuales, como la video-instalación que apela a la escucha del espectador. Esta monografía es una investigación teórica para la construcción sonora de la video-instalación basada en *tableau vivant Las Más Pura*, y parte del diseño sonoro es la resignificación de símbolos católicos. Los teóricos base de la investigación son Michel Chion y Walter Murch, ellos sugieren herramientas y medios para una correcta cimentación para un diseño sonoro. La conceptualización de los teóricos y el análisis filmográfico permiten identificar los recursos sonoros apropiados para la construcción narrativa, estética y dramática del diseño sonora de *Las Más Puras*. El propósito de esta investigación, mediante la metodología planteada para la construcción sonora, es ser un referente para futuras investigaciones en sonido y video-instalación, debido a que no se cuenta con estudios y propuesta en cine experimental y sonido experimental en la carrera de Cine y Audiovisuales.

Palabras claves: Video-instalación. *Las Más Puras*. Sonido digital. Diseño sonoro.



Abstract:

Over time, the digitization of sound in cinema using technological devices has allowed new audiovisual expressions such as video-installations that appeal to the audience. This monograph is a theoretical investigation about the sound construction of the video-installation based on the *tableau vivant* “Las Más Puras”. Part of the said sound design is the resignification of Catholic symbols. This investigation has its theoretical base on Michel Chion and Walter Murch. They suggest different tools and means that allow achieving a correct foundation for a sound design. The conceptualization of this theorists and filmographic analysis will allow this investigation to identify the appropriate sound resources that should be used for the narrative, aesthetic and dramaturgical construction of the sound design of “Las Más Puras”. The purpose of this investigation is to be a reference for future research in sound and video-installation, because there are no studies or proposals in experimental cinema and experimental sound in the academic field of film and audiovisuals.

Keywords: Video-installation. *Las Más Puras*. Digital sound. Sound design.



Índice del Trabajo

Introducción.....	11
Capítulo I El Sonido en Cine - Cine Arte.....	14
1.1 I.A.- El cine y el sonido	14
1.2 I.B.- La era de la digitalización en el sonido.....	16
1.2.1 I.B.1.- La digitalización en el cine experimental.....	18
1.3 I.C.- Sonido y Video-instalación.....	19
1.4 I.D.- Sonido y <i>tableau vivant</i>	22
1.5 I.E.- Diseño sonoro	27
1.5.1 I.E.1.- Diseño sonoro en el cine.....	27
1.5.2 I.E.2.- Sonidos presentes en espacios representativos de la religión católica: iglesia y museo sacro.	29
1.5.3 I.E.3.- Diseño sonoro en la video-instalación Las Más Puras	30
Capítulo II El Sonido en Video-Instalación.....	37
1.6 II.A: Función sonora en el <i>tableau vivant</i> de la película <i>La hipótesis de la pintura robada</i> (1979) de Raúl Ruiz.	38
1.6.1 II.A.1.- <i>Búsqueda de dominaciones</i> en el plano secuencia que inicia 23':54'' y termina en 26':02''	39
II.A.2.- <i>Análisis narrativo</i> del plano secuencia que inicia 23':54'' y termina en 26':02''.	44
II.A.3.- Expresividad sonora del plano secuencia que inicia 23':54'' y termina en 26':02''	45
II.B: Análisis sonoro en la resignificación del filme <i>La vida de Brian</i> de Terry Jones (1979)	45
II.B.1.- <i>Búsqueda de dominancias</i> del plano secuencia que inicia 89':23'' y termina en 92':50''	46
II.B.2.- <i>Análisis narrativo sonoro</i> del plano secuencia que inicia 89':23'' y termina en 92':50''	51
II.C.- Análisis sonoro de la video-instalación <i>Sip my Ocean</i> de Pipilotti Rist (1996).....	51
II.C.2.- Resignificación de sonido en la video-instalación <i>Sip my Ocean</i> . De Pipilotti Rist (1996).....	52
Capítulo III Diseño sonoro para la video-instalación <i>Las más puras</i>	55
III.A.- Descripción de la obra.	55



III.A.1.-Sinopsis.....	56
III.A.2.- Configuración espacial.....	56
III.B.-Definición de la tipología de los sonidos.....	56
III.B.1.-Vocentrismo.....	56
III.B.2.- Música.....	62
III.B.3.- Efectos de sonido	63
III.C.- Origen de sonido	63
III.D.- Configuración del sonido.....	64
III.E.- Hoja de sonido.....	65
Conclusiones.....	72
Referencias bibliográficas:.....	74



Tabla de figuras

Figura 1 <i>Espectador interactúa con la video-instalación</i>	22
Figura 2 <i>Tableau vivant en Nightwatching por Peter Greenaway</i>	23
Figura 3 <i>Tableau vivant en “Pearl earring” por Petter Webber.</i>	24
Figura 4 <i>Tableau vivant en “RoGoPaG” por Pier Paolo Pasolini.</i>	25
Figura 5 <i>Fuera de campo in y off: el tri-círculo realizado por Michel Chion</i>	35
Figura 6 <i>Escena de tableau vivant en el filme La hipótesis de la pintura robada (1979) de Raúl Ruiz</i>	45
Figura 7 <i>La vida de Brian de Terry Jones</i>	47
Figura 8 <i>Configuración del sonido para la video-instalación Las Más Puras</i>	64



Cláusula de propiedad intelectual

Yo, Andrés Daniel Marin Siranaula, autor del trabajo de titulación Construcción sonora para la video-instalación basada en el *tableau vivant* “Las Más Puras” certifico que todas las ideas, opiniones expuestas en la presente investigación son exclusivamente responsabilidad de su autor.

Cuenca, 27 de mayo del
2021

Andrés Daniel Marin Siranaula
0106617913



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio institucional.

Yo, Andrés Daniel Marin Siranaula, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “Construcción sonora para la video-instalación basada en el *tableau vintan* “Las Más Puras” de conformidad en el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 27 de mayo
del 2021

Andrés Daniel Marin Siranaula
0106617913



Dedicatoria

A todos los que me apoyaron en esta travesía de logros y errores que me ayudaron a crecer, en especial a mi padre, que me formó con valores y educación, entregó esfuerzo, sacrificio y ardor para formar a sus hijos profesionalmente. A mi madre, que dedicó su vida al cuidado de la familia, y siempre ha estado presente con sus consejos y sabiduría. A mi hermana quien me acompañó en esta investigación.

Gracias por apoyarme y ayudarme en ser un mejor hombre.



Agradecimientos

A mi profesor Galo Torres Palchisaca quien me ha guiado durante la carrera llenando de optimismo y sabiduría. A Leonardo Espinoza, por sus consejos en la construcción de esta investigación. A mis amigos y familiares que me han llenado de motivación durante la pandemia del COVID-19.



Introducción

En la carrera de Cine y Audiovisuales de la Universidad de Cuenca se han realizado varias investigaciones acerca del sonido, sin embargo, hay pocas que tratan el sonido en video-instalación. Por esta razón, la presente monografía se realizó como referencia para trabajos futuros en el campo del sonido cinematográfico, puesto que contempla fundamentos presentados por especialistas.

Esta monografía presenta la cimentación sonora de la video-instalación *Las Más Puras* desde su etapa constructiva y de investigación hasta la creación de una propuesta sonora, a través de la conceptualización de Michel Chion en su texto *La Audiovisión* (2001) y aportes de Walter Murch sobre el diseño sonoro. El proyecto *Las Más Puras* trata sobre la video-instalación de cinco *tableau vivant* de cuadros católicos del siglo XVII-XVIII ubicados secuencialmente en una habitación. El sonido forma parte de la resignificación de los símbolos sacros para que el espectador relacione el espacio con un ambiente religioso.

El sonido de una video-instalación en el cine experimental tiene sus singularidades, depende del aporte subjetivo del director de sonido, por ende, la importancia del proceso de búsqueda y análisis da como resultado la selección correcta de sonidos que aporten a la atmósfera sonora *Las Más Puras*.

Con el paso del tiempo, la tecnología ha abierto nuevas brechas en el entorno cinematográfico, una de ellas es la video-instalación, que otorga múltiples herramientas para la construcción sonora. Mediante este proceso, el espectador con la ayuda del sonido forma parte del espacio sensorial. La finalidad de la construcción del diseño sonoro *Las Más Puras* es estimular los sentidos del espectador, por medio de la escucha de elementos sonoros presentes en el cine de ficción.

En cuanto a los objetivos de la monografía, el objetivo general se basa en el análisis del vínculo del sonido y el cine para la propuesta sonora de la video-instalación del *tableau vivant Las Más Puras*. Asimismo, los objetivos específicos son: primero, analizar el sonido en el cine desde un



contexto histórico; segundo, identificar la funcionalidad del sonido en filmes y video-instalaciones; tercero, crear una propuesta sonora para la video-instalación *Las Más Puras*.

Para la investigación se opta de tres métodos cualitativos: rastreo bibliográfico, análisis fílmico y elaboración de una propuesta estética. En el rastreo bibliográfico se menciona a Michel Chion, teórico del sonido en el cine, que en su obra *La Audiovisión* (2001) conceptualiza el sonido y sus múltiples funcionalidades en el cine. Por otro lado, Walter Murch, diseñador de sonido del icónico filme *Apocalypse Now* (1979) menciona herramientas para la creación de un sonido que apele a la escucha del personaje y del espectador. El análisis filmográfico del proyecto se basa en tres películas: *La hipótesis de la pintura robada* (1979), de Raúl Ruiz, quien utiliza la técnica del *tableau vivant* para la construcción del sonido. *La vida de Brian* (1979), de Terry Jones, se centra en la resignificación de símbolos sacros en el sonido. Por último, *Sip my Ocean* (1996), de Pipilotti Rist, relaciona el sonido con la video-instalación y las sensaciones que transmite al espectador. Los recursos mencionados anteriormente sirven como fundamento para la creación del diseño sonoro en el proyecto *Las más Puras*.

En el primer capítulo, se inicia con la historia sobre el sonido y el cine, y su evolución hasta el sonido experimental mediante el elemento tecnológico que permitió su digitalización. Después, se realiza el análisis del rol que desempeña el sonido en la video-instalación y en escenas de *tableau vivant*. Finalmente, se contemplan acotaciones de Walter Murch y Michel Chion, que sirven como punto de partida para la creación del diseño sonoro *Las Más Puras*.

En el segundo capítulo, se analiza dos filmes y una video-instalación por medio del método búsqueda de dominancias, análisis narrativo y ocultadores de sonido propuesto por Michel Chion, los mismos que aplican la búsqueda de jerarquía de sonidos, la narratividad y la expresividad respectivamente. Además, los dos films y la video-instalación cuenta con una breve descripción que permite entender el concepto principal de los proyectos.

En el tercer capítulo se realiza la construcción del diseño sonoro de la video-instalación *Las Más Puras*, a partir de reflexiones y conceptualizaciones contempladas en el primer y segundo



capítulo. De la misma manera, los sonidos sacros y las plegarias católicas se seleccionarán en función del proyecto con la finalidad de la resignificación del sonido.



Capítulo I

El Sonido en Cine - Cine Arte

1.1 I.A.- El cine y el sonido

Desde sus inicios, el hombre ha tenido la necesidad de inmortalizar y expresar recuerdos. Muchos sucesos en la historia de la humanidad antes del siglo XIX están vivos solo en papel, no fue hasta el 28 de diciembre de 1895 que dos hermanos mostraron el inicio de un arte completo, formado por la hibridación de otras artes, llamado cine. Desde ese momento, se “participa de forma activa en el esfuerzo tanto de los individuos como de las sociedades en construir memoria” (Lusnich & Morettin, 2020, p. 3).

Antes de 1895, Thomas Alva Edison, precursor de grandes inventos como la bombilla eléctrica, dirigió su atención hacia la fotografía en movimiento. En 1891 creó el *Kinetoscopio*, artefacto similar a una caja rectangular, en que la secuencia circular de fotografías enfocadas por una luz, al pasar por un lente de aumento, permitía al espectador observar una imagen con movimiento. Desde aquel momento, las personas pudieron apreciar las primeras imágenes de gimnastas alzando pesas o mujeres bailando en imágenes de corta duración, fue el inicio de un sin número de descubrimientos. Después de este valioso invento, Thomas Edison desvió su atención hacia otros campos de investigación, sin embargo, varios científicos alrededor de Europa trabajaron en mejorar el invento de Edison. En 1895, los hermanos franceses Lumière inventaron el *Kinema grafein*, Gubern menciona que la idea de la creación del artefacto se basó en:

Aplicar el principio de las vulgares máquinas de coser al arrastre de la película en el proyector, para obtener el arrastre intermitente de la cinta (es decir, la detención momentánea de los fotogramas sucesivos entre la fuente de luz y el objetivo, durante una fracción de segundo, para permitir la proyección de sus imágenes sobre la pantalla) (1982, pp. 40-41).

Con su invento, los Lumière proyectaron algunas escenas típicas de la cotidianidad, no lo hicieron en un gran teatro, ni con una masiva publicidad, lo hicieron en el sótano del *Grand*



Paris y su publicidad fue solo un afiche colocado en la puerta del local. Se mostró escenas que los libros de la historia del cine catalogan como las primeras películas en cartelera cinematográfica, escenas emblemáticas como: *L'Arrivé d'un train en gare de La Ciotat* (La llegada de un tren); *Sortie de l'usine Lumière á Lyon* (Salida de los obreros de la fábrica Lumière) y *La Démolition d'un mu* (La demolición de un muro). Momentos breves cinematográficos que formarían parte de los inicios de la historia del cine.

El cine avanza al mismo ritmo que la humanidad adaptándose a nuevos descubrimientos y adelantos tecnológicos mediante estrategias innovadoras para la cimentación de la estética del cine. La industria cinematográfica empezó a crecer y de acuerdo con González se dio “la época dorada del Cine Mudo (1914-1930)” (2008, p. 53), caracterizada principalmente por el color a blanco y negro y la ausencia del sonido. Las películas fueron grabadas en 16 cuadros por segundo y a través del guion literario se narró historias con actores y actrices. Los filmes eran creados con la estética de tres actos que hoy en día rigen en el cine contemporáneo. Además, la producción estaba a cargo del director, productor y diferentes departamentos cinematográficos.

Hasta ese momento el cine no conocía el “sonido”, por eso se lo llamaba Cine Mudo, un término subestimado ya que no fue afásico. En las primeras proyecciones cinematográficas, en la sala de cine se encontraba una banda de músicos que tocaban de acuerdo a la narrativa de la imagen, además, se realizaban efectos de sonido. Jullier menciona algunos de los métodos utilizados para recrear efectos:

Para el sonido de lluvia: cilindro con guisantes secos; - granizo: granalla de plomo sobre una placa de cinc; - truenos: carrito de ruedas poligonales arrastrado sobre las placas; - caballos: cáscara de coco cortada en dos, aplicada en cadencia sobre un cuerpo duro (los Monty Python lo usarán en *Los caballeros de la mesa cuadrada* [*Monty Python and the Holy Grail*, 1975]) (2007, p. 8).

El cine nunca fue mudo, siempre fue sonoro, pero el problema histórico y actual ha sido la sobrevaloración de la imagen y la desvalorización del sonido. La única diferencia entre el Cine Mudo y el Cine con sonido es “en el primer caso, el elemento sonoro estaba separado



físicamente del celuloide que contiene las imágenes” (Arce, 2008, p.1). Así, *El cantor de jazz* (1927) fue la primera película que logró unificar el elemento sonoro al celuloide y permitió grabar sonidos. En el film se utilizó el sistema sonoro Vitaphone que consiste grabar sonidos en un disco para sincronizar con la imagen. De acuerdo al autor, en un principio, los films con sonido como *El cantante de jazz* (1927) y *La melodía de Broadway* (1929) utilizaron el sonido sincronizado como complemento a la imagen. Es importante mencionar que el sonido debuto en el cine como género musical, dejando de lado otros elementos como dialogo, sonido ambiente y efectos de sonidos. Después del apogeo del género musical en el cine, los directores exploraron más al sonido narrativo y expresivo, claro ejemplo en la secuencia final del film *El gran Dictador* (1940) del mítico director, actor y productor Charles Chaplin, en el discurso final de Adenoid Hynkel el sonido destaca a través del dialogo ya que transmite un mensaje hacia la audiencia sobre la importancia de libertad y democracia dentro de un pueblo para su prosperidad.

Unos años más tarde, se perfecciona la técnica sonora de Alan Rlumlei llamada *estereofonía* que consiste en la creación de varias pistas de grabación para la repartición de sonidos en el espacio. El sonido sufrió varias limitaciones tecnológicas ya que solo se contaba con grandes máquinas como el cronófono para grabar audios en locaciones fijas por una duración corta que no permitía grabar en exteriores. Por esta razón, algunos directores como Godard, apostaba al sonido directo en *Une femme est une femme* (1961) o, como Rivett, apuntaba al sonido sincronizado en *La Religieuse* (1965).

Gracias a la tecnología, la humanidad está en un proceso constante de evolución y el sonido en el cine sufrió una era de digitalización que está en constate desarrollo hasta la actualidad. En consecuencia, se fortaleció el “por poder creativo: la habilidad para libremente desasociar imagen y sonido en diferentes contextos y combinaciones” (Murch, 2000, párr. 35), lo que permite resignificados conceptuales de nuevos sonidos.

1.2 I.B.- La era de la digitalización en el sonido

Según García, el sonido “es un fenómeno perceptual que se produce de forma natural cuando un objeto entra en vibración, y se traduce en una variación de la presión en el aire que se propaga” (2016, p. 111). Las vibraciones varían de acuerdo al objeto que las emite y como las emite, lo que afecta “altura, timbre e intensidad” (Sacco, p. 1).



Con la llegada de la computadora, el sonido se modificó de señal analógica a digital. Esto constituye la transformación de la presión del aire emitido por las vibraciones de un objeto a una señal de voltaje, lo que permite que estas vibraciones se puedan imprimir en una cinta o banda magnética y da como resultado una señal digital. Posteriormente, estas señales son cifradas en lenguaje matemático, en números binarios, para su procesamiento en el software que será capaz de reproducirlos para la escucha humana (Sacco, 2003). Según este principio, comenzó una nueva etapa en el cine y el sonido, la era digital, con Dolby Digital en el film *Batman vuelve* (1992) de Tim Burton y DTS (Digital Theater Sound) en el film *Parque Jurásico* (1993) de Steven Spielberg.

El cine fue afectado por el avance tecnológico de la televisión, era necesario contar con nuevas estrategias innovadoras para mantener a los espectadores del séptimo arte. En sus inicios, con la entrada del cine digital en el sonido, la mayoría de directores tenían problemas de adaptación para la narrativa de sus filmes debido a las limitaciones tecnológicas y la complejidad de desarrollar el sonido digital. No obstante, con la constante pérdida de espectadores se puso en marcha varios proyectos ambiciosos para desarrollar nuevas técnicas aplicando la digitalización sonora. Por ejemplo, Fox incursionó con el sistema *CinemaScope*, caracterizado por filmes de múltiples pistas que se obtenían mediante tres micrófonos que grababan simultáneamente el “sonido directo”.

En la era de la digitalización se dio una carrera tecnológica entre grandes compañías que buscaban innovar y adueñarse del sonido digital. Entre estas, Dolby lideró con su sistema de audio denominado *Dolby*, que, a pesar de sus desperfectos, con el transcurrir del tiempo, logró identificar sus debilidades para fortalecer su sistema solventando las limitaciones tecnológicas. De esta forma, en 1992 se estrenó la primera película con sonido completamente digital: *Batman Returns* de Tim Burton. Por lo tanto, la digitalización permitió que la película de Burton tenga un sonido en 5.1, método sonoro con seis canales de sonido envolvente, cinco de banda ancha y uno de frecuencia baja.

Posteriormente, se logró un sistema donde “las películas pasaron a ser un disco duro DCP con capacidad suficiente para almacenar y reproducir sonido sin compresión y se pudieron usar directamente los archivos en formato PCM (.wav) tanto para estéreo como para sonido



envolvente 5.1 o 7.1” (Utray, Márquez & Ochoa, p. 16), llegando a la actualidad, el cine y sonido contemporáneo. Con el paso de la digitalización en el sonido cinematográfico se permitió implementar nuevas técnicas y recursos sonoros, entre ellos el sonido experimental en el cine de vanguardia.

1.2.1 I.B.1.- La digitalización en el cine experimental

El cine de vanguardia o experimental se entiende como un ensayo rupturista donde, según Alcoz, el sonido tiene una funcionalidad característica:

Evita la disposición de diálogos que demuestren el conflicto narrativo entre los personajes, excluye la voluntad didáctica de la voz en off característica del documental, y rechaza abiertamente el carácter enfático o sentimental de la música tonal. Abandona los lugares comunes de la práctica sonora más literal del cine de ficción para dar prioridad a sonidos inusitados, texturas sintéticas, rupturas vocales o collages sonoros que suscitan combinaciones singulares con las imágenes, estableciendo dialécticas insólitas entre lo auditivo y lo visual (2013, p. 19).

La digitalización permitió crear, editar, grabar, mezclar y ecualizar sonidos en programas de computadoras como Adobe Audition, el más reconocido para las producciones pequeñas y medianas. Para hacer texturas sonoras diferentes del cine de ficción comúnmente se utiliza la herramienta tecnológica con el fin de crear atmósferas de sonido que instituye una cercanía, relación y dinamismo que evoca la escucha del espectador. El sonido digital en el cine de vanguardia se lo denomina “sonido experimental”, pues consiste en la ruptura del lenguaje con el principio de afectar su funcionalidad narrativa sonora para cambiar a una visión artística, convirtiéndose en un recurso sobresaliente en obras experimentales. El sonido experimental actúa como un elemento independiente a la imagen, “el oído se sitúa en un lugar privilegiado que dialoga con la percepción ocular, sin someterse a ella” (Alcoz, 2016, p. 181). Además, el sonido experimental tiene antecedentes sonoros para su conceptualización:



Música concreta, la aleatoriedad, la indeterminación, la música minimalista, la electrónica primigenia, la revalorización del ruido y el silencio como gesto musical contingente. Al mismo tiempo, contemplan posturas vinculadas a las artes plásticas de las segundas vanguardias artísticas: Fluxus, pop art, minimalismo, arte conceptual, arte procesual, land art, etc. (Alcoz, 2016, p. 181).

Consecuentemente, el sonido experimental es una técnica usada en video-instalaciones perteneciente al cine expandido o experimental, de esta manera, el sonido apela a la escucha del espectador con la finalidad de causar una expectación sensorial.

1.3 I.C.- Sonido y Video-instalación

La video-instalación pertenece al cine experimental y gracias al sonido digital permite crear nuevas estrategias creativas. La video-instalación como lo define Alonso es “renovar las formas de producción y recepción cinematográfica, apelando a dispositivos que favorecían la expectación descentrada y sensorial” (2015, párr. 1). Se entiende a la video-instalación como un ensayo rupturista que permite tener una interactividad con el espectador, pues fomenta:

Una experiencia de un espacio imaginado por un artista y que se comparte primordialmente por medio de la escucha. (...) La instalación sonora interroga la escucha humana porque es una actividad inmersiva, involucra un cuerpo resonante y activo que manifiesta conscientemente el deseo de estar inmerso en un espacio sonoro. Sumergirse en una instalación es dejarse atravesar por sus sonoridades, es admitir la obra como una campana acústica contenedora que exalta o transforma las cualidades del lugar (Ortiz, 2019, p. 27).

El sonido tiene jerarquía sobresaliente en la narrativa de la video-instalación, ya que permite al diseñador de sonido ser un constructor de espacios con el objetivo de crear y conceptualizar una atmósfera con elementos sonoros que vayan de acuerdo con la estética del proyecto, y que estos evoquen en la escucha del espectador.



El sonido en la video-instalación aclama ser escuchado, rompe el estereotipo imagen -sonido y funciona como un elemento independiente, que estimula al oído del espectador a través de nuevos tipos de temporalidades y sensorialidades, ejerce nuevas técnicas estéticas y semióticas del cine de ficción. De esta manera, juega un rol que transporta al espectador hacia otra temporalidad y espacialidad atmosférica. Un conciso ejemplo es la video instalación *Situación de tiempo* (1967) de David Lamelas, que pide a su audiencia permanecer por varias horas en la sala para que el sonido experimental, a través del ruido, afecte su psique y permita desorientar en la cronología del tiempo real al espectador. El diseño sonoro para la video-instalación debe estar de tal manera estructurado para que el sonido y el espectador convivan en la misma sala donde se desarrolla el proyecto. El diseñador sonoro debe planificar reflexivamente como va a sonar el espacio y su textura, realizando un trabajo arduo en preproducción, donde el *scouting* es de suma importancia, ya que a partir del lugar puede tener un esbozo sonoro.

En la video-instalación, el sonido no es narrativo debido a que pertenece al área experimental que practica el ensayo rupturista, como se mencionó. Para entender su función disonante en el espectador se desarrolla un proceso psicológico cognitivo a partir de una relación dinámica-sensorial. Rodríguez menciona al proceso psicológico cognitivo como la relación de:

La percepción con el pensamiento como un proceso activo y complejo donde intervienen varios órganos de los sentidos o analizadores, destacando como peculiaridad de la misma, de forma que la percepción sigue a la sensación, siendo ésta la encargada de crear formas mentales, representaciones internas del mundo exterior, que hacen posible el conocimiento (2006, p. 1).

Es decir, toda la información sonora de una video-instalación pasa por un continuum perceptivo que recepta información a través de estímulos sensoriales del oído, se asimila en el pensamiento para finalizar con un significado parecido o igual al que busca el director en su video-instalación. La poética inclusiva de espacios físicos y arquitectónicos obligan al sonido a relacionarse en la atmósfera real, a representarse en la instalación, Szendy menciona que:

Oímos cosas a través del espacio, por medio del espacio. El espacio no es un fondo neutral para oír; el oír ya siempre está implicado en el espacio. El sonido



de la arquitectura no es, o al menos no solo es, el sonido de las cosas, de los elementos de construcción. Es más —es también— el sonido de la distancia o de la diferencia entre las cosas. Es el sonido de su espaciamiento. El sonido de la diferencia entre sonidos. O más bien: el sonido del espaciamiento de los sonidos (2015, p. 59).

Szendy otorga una reflexión a partir de una relación directa de espacio y sonido; la construcción sonora de una video-instalación converge con sonidos propios de la atmósfera a conceptualizar, este proceso es prácticamente inevitable ya que el sonido está intrínseco al espacio. Muestra de esto es *O Tempo Não recuperado* (2004) de Lucas Bambozzi, su diseño sonoro está estructurado por sonidos presentes en el espacio que fueron grabados.

Las video instalaciones no interactivas permiten al espectador un libre albedrío en el espacio, donde puede acceder y salir en cualquier momento sin importar que la obra esté en proceso. Para que tenga fluidez en su estructura se utiliza bucles o *loops*, recursos rechazados por el cine de ficción debido a que afecta su progresión temporal. El discurso sonoro se fundamenta como un *loop*, que permite una estructura circular donde se pueda reproducir varias veces, en la que el espectador recibe el sonido sin importar la linealidad del momento donde interactúe con la video-instalación. El dispositivo tecnológico tiene un papel importante, la salida de audio puede estar presente de formas múltiples a través de parlantes que emitan la sonoridad en el espacio, estos pueden estar ocultos a la mirada del público o, a su vez, pueden estar totalmente expuestos como un elemento más que aporte a la conceptualización en la video-instalación. El sonido puede ser interactivo a través de interfaces que son activadas con movimiento o algoritmos que le permitan tener una relación cercana con el espectador y que sea él quien active los sonidos.

En ocasiones la interactividad del sonido va más allá, rompe dimensiones espaciales de una video-instalación particular. El sonido puede convertirse en precursor de la obra como en *Blow* (2005) de Taife Smetchka, donde se revive la mítica escena del filme *La tentación vive arriba* (1955) de Billy Wilder, en la que Marilyn Monroe pasea por la calle de New York y sobre el ducto de ventilación del metro se genera una brisa que levanta la falda de Monroe. En la video-instalación de Smetchka, el espectador emite sonidos a través de la exhalación de su boca en

un micrófono para activar el video de la instalación, a la vez que observa la falda de Marilyn Monroe levantarse. La velocidad del video se encuentra en función de la fuerza de exhalación del espectador, si es suave, la velocidad de los cuadros por segundo es baja y si es fuerte, la velocidad de los cuadros por segundo es rápida, por lo tanto, el video se reproduce a mayor velocidad.

Figura 1

Espectador interactúa con la video-instalación



Nota. Espectador exhala en el micrófono para activar la video-instalación [Fotografía]. Imagen tomada de Automática, de Cabedo, M. 2012. Masterado.

La articulación de múltiples sonidos en una configuración espacial que interviene en la video-instalación son significantes. Gracias a los dispositivos tecnológico se crea un lazo dinámico en el espectador, quien, incitado por estímulos, activa la parte sensorial, lo que lo transporta a una atmósfera diferente.

1.4 I.D.- Sonido y *tableau vivant*

En el cine, el *tableau vivant* o cuadro viviente consiste en la recreación “llevada a cabo sobre un escenario con la participación de actores personificados, a través de la utilización de

maquillaje y vestuario, que posan estratégicamente dentro de una puesta en escena cuya decoración es de gran complejidad” (Escobar, 2018, p. 39). Según Escobar, el *tableau vivant* consiste en llevar la pintura al cine, cuya transición debe estar acompañada por una similitud con la pintura, cuidando sus detalles artísticos y técnicos. El uso del cuadro viviente permite una dimensionalidad de detalles que no pueden ser vistos desde la pintura. Los recursos y técnicas como el movimiento y la iluminación permiten ir más allá de la visión pictórica, por lo que se concluye que el cine está conectado de manera directa e indirecta con otras artes complementarias entre sí. El sonido en el *tableau vivant* actúa como un dispositivo potenciador narrativo, tal como se muestra en la película *La ronda de la noche* (2007), donde Peter Greenaway, exponente representativo de *tableau vivant* en el cine, revela información de las escenas a través del sonido.

Figura 2

Tableau vivant en Nightwatching por Peter Greenaway



Nota. Fotograma en el que Peter Greenaway recrea el cuadro del artista Rembrandt a través del *Tableau Vivant*. Imagen tomada de *Nightwatching*, de Peter Greenaway, 2007.

La historia trata de la vida de Rembrandt, pintor holandés de 1642, que sufrió una crisis en diferentes ámbitos de su vida. Un día recibe una propuesta para realizar un cuadro y tras la insistencia de su esposa embarazada acepta pintar a la milicia de arcabuceros de Ámsterdam en un retrato grupal. Mientras trabaja en la obra, Rembrandt descubre que estos soldados son corruptos, conspiradores y asesinos, lo que le motiva a pintar el cuadro con múltiples pistas acusatorias. Cuando llega el momento de presentar el cuadro terminando a la milicia, Greenaway, director del filme, coloca a los soldados en la misma posición del cuadro pintado, expectantes para observar la pintura mientras que el sonido se cimienta diegéticamente. La escena se abre con disparos a través de sonido directo, rompe con la secuencia sonora de penumbra de la escena anterior, marcando el comienzo del clímax, donde la música apoya como un efecto desencadenante de emoción en el espectador, momento en el que los soldados ven el cuadro con las pistas incriminatorias. El diálogo aporta con una carga informativa, donde Rembrandt explica a los soldados que son asesinos y corruptos.

La película de Petter Webber *La joven de perla (Girl with a Pearl Earring)*, del 2003, trata sobre Griet, una joven de 17 años, quien tras un accidente de su padre tiene que trabajar en la casa del reconocido pintor Johannes Vermeer como sirvienta. Griet se involucra poco a poco en la vida del pintor, quien le enseña sobre técnicas de pintura. Peter Van Ruijven, el mecenas de Vermeer, se enamora de la joven y ordena al artista realizar un retrato de ella. Para mostrar esta escena en el filme, el director utiliza la técnica de *tableau vivant*.

Figura 3

Tableau vivant en "Pearl earring" por Petter Webber.



Nota. Fotograma en el que se representa el *tableau vivant* de la película *La joven de la perla*. Imagen tomada de *Girl with a Pearls Earring*, de Petter Webber, 2003.

El sonido durante la escena tiene funcionalidad temporal diegética. En ese momento se escucha el sonido ambiente del cántaro de los pájaros y sonidos producidos por los actores, resaltando la amplitud sonora en el movimiento de los aretes y en la perforación con la aguja en su oreja con la finalidad de que el espectador asimile el dolor del personaje. Después, se rompe el espacio diegético a través del elemento musical, similar al sonido del movimiento de las manecillas del reloj, el cual apela a la escucha del espectador y produce una sensación de misterio.

RoGoPaG (1963) es un largometraje que consta de 4 episodios, realizado por los directores Jean-Luc Godard, Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini y Ugo Gregoretti. En el tercer episodio del filme, *La Ricotta*, dirigido por Pier Paolo Pasolini representa en escena la crucifixión de Jesús mediante el *tableau vivant*.

Figura 4

Tableau vivant en “*RoGoPaG*” por Pier Paolo Pasolini.



Nota. Fotograma de la crucifixión de Jesús representada en *tableau vivant*. Imagen tomada de *RoGoPaG*, de Godard, Rossellini, Pasolini, Gregoretti, 1963.

Pasolini recrea el momento en que Jesús es bajado de la cruz por los apóstoles. En esta escena la imagen sin sonido tiene un diferente significado. Como espectador, si solo se delimita a ver y no a escuchar, se entiende la escena como una sátira. Sin embargo, si se escucha y se observa se percibe una puesta en escena donde los actores guiados por la voz del director ensayan para recrear el momento de la crucifixión, razón por la que el sonido es impórtate dentro del filme. El sonido es diegético en su totalidad, algunos sonidos como la voz del director, no se identifica su fuente originaria, pero se asimila que se encuentra detrás de cámaras.

Finalmente, las diferentes escenas de los filmes mencionados anteriormente utilizan la técnica de *tableau vivant*, el factor sonoro tiene un sentido característico, ya que recurre al desencadenamiento de sensaciones en el espectador, apoyado conjuntamente con la imagen con la finalidad de sumar a la narrativa de la historia. Sin la existencia del sonido, la imagen no tiene valor emocional y el espectador no se sumerge a la trama de la escena. Por ende, para que el sonido capte la atención del espectador y desemboque en emociones, es necesario



estructurar de manera adecuada el diseño sonoro, tomando en cuenta los correctos sonidos y el concepto a utilizar.

1.5 I.E.- Diseño sonoro

1.5.1 I.E.1.- Diseño sonoro en el cine

A lo largo de la historia del cine sonoro, la figura del diseñador de sonido ha estado desapercibida, era un ente relativo ya que su nombre no aparecía en los créditos de una película. Sin embargo, el rol del diseñador es muy importante ya que es aquella persona encargada de la parte creativa, artística, estética y semiótica del estilo sonoro de un proyecto.

Antes de la acreditación oficial del diseñador de sonido dentro del filme no se consideraba como elemento importante en la producción, razón por la cual Thom menciona que “el sonido, está simplemente para reaccionar, para seguir, para ser negado a tener una opinión sobre el sistema del cual es parte” (1999, p. 2), por ende, el diseño sonoro se consideró como un complemento y no un elemento importante del filme. Además, Jullier y Rodríguez (2007) explica que, al no contar con expertos en el tema, existía incoherencias debido a que varias personas interactuaban en la concesión del sonido y no permitía tener una idea general que marque la estética narrativa y expresiva en el filme. Los autores ejemplifican la problemática de la ausencia del diseñador de sonido y comparan con la dificultad de construir una casa “donde diversos oficios se yuxtaponen sin ponerse de acuerdo necesariamente, por eso se creó la figura del jefe de obras. El equivalente a esta figura es el *sound designer* (diseñador de sonido)” (Jullier y Rodríguez, 2007, p. 21). Por lo tanto, por varios años no se conto con un director de sonido que diseñe y dirija la estructura sonora en un filme.

La producción *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola fue el segundo film en reconocer en sus créditos al diseñador de sonido Walter Murch (sonidista, teórico y montajista). El film *Apocalypse Now* (1979) marcó un hito histórico donde el guion literario realizado por el director junto con el diseñador de sonido enfocó escenas a la escucha del personaje. Cabe recalcar que “se supone que el termino *sound design* fue inventado por Walter Murch en



Apocalypse Now (1979). La otra persona que atrajo la atención sobre el *sound design*, en la misma época, es Ben Burt, que sonorizó *La guerra de las galaxias* (y que reivindica la paternidad del nombre de *sound design*)” (Jullier y Rodríguez, 2007, p. 22). Murch y Burt realizaron un tratamiento excepcional en sus filmes y marcan un hecho histórico en otorgar valor al diseñador de sonido y a la importancia narrativa y expresiva del sonido dentro una película.

El sonido no depende de cuantos efectos especiales se usen, ni la tecnología empleada, al contrario “el sonido, la música y otros, tienen valor cuando son parte de un continuum, cuando cambia en el tiempo, tiene dinámicas y resuena junto a otro sonido y otras experiencias sensoriales” (Thom, 1999, p. 1), es decir, pertenezca al mismo ecosistema audiovisual, se correlacionen entre sí mismo, y trabajen empáticamente con la imagen y otros elementos audiovisuales, de esta manera, se “estará diseñando sonido para la película, y diseñando la película para el sonido.” (Thom, 1999, p. 10).

El diseño sonoro otorga al filme una atmósfera envolvente, generando mayor expresividad al universo dramático, lo que desencadena en el espectador emociones. A través del diseño sonoro, el sonido puede dar una estructura de soporte a la imagen, pues trabajan simultáneamente sonido e imagen con la finalidad de transportar información al público. El filme *Apocalypse now* da muestra de esto como espectador, en la primera secuencia el sonido brinda información acerca del personaje Willard, varios sonidos sugieren involucrarse en la psicología del personaje, un militar trastornado por la guerra de Vietnam.

Walter Murch sugiere utilizar al diseño sonoro como un enfoque metafórico para que en el espectador tenga una mayor concepción:

El uso metafórico del sonido es uno de los medios más fructíferos, flexibles y económicos: al elegir cuidadosamente qué eliminar, y luego agregar sonidos que, a primera escucha parecen discordar de la imagen que los acompaña, el cineasta puede abrir un vacío perceptivo en el cual la mente de la audiencia inevitablemente habrá de precipitarse.



Como resultado, la película se vuelve más 'dimensional'. Entre más dimensional sea, más impacto tendrá en el espectador, entre más parezca hablarle a cada espectador individualmente, el sonido puede convertirse en una representación de estados mentales del personaje principal. (1995, p. 237).

Murch explica que el sonido no solo debe estar presente en el acompañamiento de la imagen, sino que el diseñador debe generar un universo de tal manera que concilie un discurso reflexivo entre la narración y el espectador, que suscite un pensamiento, sensación, emoción en general. El diseñador de sonido debe ser consciente del poder que tiene el elemento sonoro, cada elemento debe estar creado y organizado algorítmicamente para desbordar en la emoción buscada en el espectador, con la correcta elección de sonidos, musicalización, *Foley*, mezclas, edición y montaje.

1.5.2 I.E.2- Sonidos presentes en espacios representativos de la religión católica: iglesia y museo sacro

La perspectiva del director de la video-instalación *Las Más Puras* Francisco Gómez dirige la propuesta a recrear espacios sonoros sacros, por lo que es necesario realizarse las siguientes preguntas para encaminar el diseño y propuesta sonora hacia una atmósfera religiosa: ¿cuáles son los sonidos presentes en una iglesia y un museo sacro? y ¿cómo estos influyen en el espacio?, preguntas que vamos a resolver en este subcapítulo. Los sonidos estudiados en esta trayectoria son los que van a estar presentes video-instalación *Las Más Puras*.

El sonido se encuentra en “todos los lugares reales o imaginarios que habitamos, los escenarios que recorremos y los momentos que experimentamos poseen una sonoridad particular” (Domínguez, 2015, párr.10). Según Domínguez, todo lugar en particularidad tiene un conjunto de sonidos que forman una atmósfera única y característica en el espacio.

1.5.2.1 I.E.2.1- Espacio y reproducción

La música en el espacio religioso, en especial en iglesias, ha estado presente a lo largo de la historia. Sus inicios fueron con “El papa Gregorio Magno, pontífice del año 590 al año 604”



(Casas & Sendra, 1996, p. 382), quien ordenó a sus monasterios recolectar las alabanzas y plegarias en un manuscrito para después melodizar debido a que tenía conocimiento en cantos judaicos de las sinagogas. Así nació la manifestación religiosa-artística conocida como “canto gregoriano”. Su estructura musical consiste “en un desarrollo melódico diatónico y de ritmo libre, de tipo silábico, es decir, que cada sílaba del texto se canta sobre una o dos notas mantenidas en tiempos muy largos” (Casas & Sendra, 1996, p. 382). El canto gregoriano se estableció como música litúrgica, y está presente desde la edad media hasta la actualidad en ambientes sonoros sacros. Se conoce que el canto gregoriano que en su mayoría está conformado por oraciones genera un impacto en el individuo. Todo este proceso fomenta y aporta una construcción de divinidad al universo sonoro. Por ese motivo, muchos museos, incluidos los que se encuentran en nuestro entorno social, como el Museo Catedral Vieja, utilizan cantos gregorianos para establecer una relación sacra. Aunque no sea un lugar considerado sagrado dedicado al culto, es un lugar que representa un espacio religioso.

La Catedral de la Inmaculada Concepción es la iglesia más representativa de Cuenca, en términos de religión y contexto social, se configura como un espacio sonoro armónico. A pesar de tener múltiples fuentes sonoras activas, se mantiene un mismo rango de amplitud sonora en música, voces y ruidos, lo que permite crear un ambiente tranquilo. No obstante, existen en este espacio dos sonidos que alteran la armonía y que son el sonido de las campanas y del órgano, el primero se presenta para anunciar la ceremonia litúrgica y el segundo durante la ceremonia. El sonido que producen los susurros de personas que exclaman oraciones religiosas, plegarias, son complementarios a la atmósfera, donde se vuelven incompresibles ya que hay varias voces presentes que la originan. La narración del rosario y las misas se realizan a través de una narradora, monja y sacerdote respectivamente.

1.5.3 I.E.3.- Diseño sonoro en la video-instalación Las Más Puras

Las Más Puras es una video-instalación que consiste en cinco *tableau vivants*, que serán proyectados en las paredes de una habitación. Se busca recrear un ambiente de museo de arte religioso, en donde el espectador asimile este lugar, pero a medida que ve ciertos símbolos en los cuadros descubre que está presenciando una sátira del arte religioso. Los *tableau vivants* son reinterpretaciones de cuadros, los mismos que se pintaron entre los siglos XVI y XIX,



periodo en que se desarrolló la Escuela Quiteña en Ecuador. La video-instalación *Las Más Puras* consiste en que vírgenes, ángeles y santos se liberan de la heterónoma impuesta por su Dios, al liberarse de esta imposición comienza el Apocalipsis en la tierra y los exiliados de Dios, desterrados del paraíso y con el fin de los tiempos cerca, desean expresar quienes son realmente.

Cabedo (2012) menciona la propuesta de Michel Chion sobre el arte-video: “germen u origen de todo el campo artístico que engloba el concepto de videoinstalación” (Cabedo, 2012, p. 13). Además, el autor considera que “existe una relación precisa, en el seno del arte del vídeo, entre el difuminado del marco y el difuminado del status que en él se concede al sonido puesto que, en el cine, marco y sonido están fuertemente ligados” (Chion, 2001, p. 128). A través de la conceptualización de Chion determina que el sonido en el cine de ficción, el cine arte y el cine en general están relacionados entre sí, lo que permite trabajar en conjunto con técnicas y recursos utilizadas en cada uno de ellos, con la finalidad de construir un correcto diseño sonoro. Razón por la cual la video-instalación *Las Más Puras* utiliza recursos empleados en el cine de ficción.

La construcción sonora para la video-instalación basada en *tableau vivant Las Más Puras* tiene como partida la perspectiva sonora del director Francisco Gómez frente al proyecto, sitúa el sonido como elemento clave para crear un ambiente sacro, de adoración y admiración a la belleza. La idea se basa en un paisaje sonoro compuesto de cantos gregorianos y partes de cantos propios de las iglesias católicas locales. El proyecto pretende transmitir la sensación de recorrer un museo sacro, pero que al escucharse con detenimiento se crean significados nuevos basados en la yuxtaposición de las letras de las canciones en la video-instalación.

El análisis de la propuesta *La Más Puras* indica que el espacio donde se desarrolla la video-instalación es un ambiente sacro similar a una iglesia y un museo de la ciudad de Cuenca. El texto se sitúa con obras pictóricas realizadas entre los siglos XVI y XIX, la configuración temporal del diseño sonoro se remite a una hibridación de épocas entre el XVI, XIX y XXI, los cuales se desglosan en la hoja de sonido del tercer capítulo.



En el diseño de sonido, los elementos sonoros trabajan en pro de la historia y no para la imagen, permiten enriquecer la narrativa y el universo dramático de la historia. El diseñador tiene libertad creativa para concebir su obra, pero siempre lo debe hacer según la línea estética trabajada por el director. La video-instalación *Las Más Puras* trabajará con los elementos sonoros esencialmente con la música, voz y efectos especiales. Michel Chion en su texto *La audiovisión* argumenta que el vocentrismo, término referido a la voz, se destaca entre todos los sonidos.

La voz se aísla en la mezcla como instrumento solista de los demás sonidos, músicas o ruidos, no serían sino el acompañamiento. Si en cualquier ruido cercano procedente de su ambiente se escuchan unas voces en medio de otros sonidos como ruido de viento, música, vehículos, son esas voces las que captan y centran en primer lugar su atención. Seguidamente, en rigor, si las conoce y sabe muy bien quién habla y lo que aquello quiere decir, podrá apartarse de ellas para interesarse por el resto (2001, pp. 13-14).

Según Chion, el oído humano, a pesar de estar sumergido en un espacio sonoro diverso, siempre es seducido por el elemento del *vocentrismo*. La voz puede desarrollarse en múltiples dinámicas vocales como:

La “voz en off” (cuando habla un personaje que no sale a cuadro), la “personalidad vocal” (cuando una voz o gestos vocales coinciden o no con el individuo que los emite) y la “voz interna” (cuando escuchamos los pensamientos de un personaje) (Woodside, 2014, p. 29).

En la video-instalación *Las Más Puras*, la voz tiene un rol protagónico, está intrínseco en su naturaleza, a través de un narrador intradieгético, que en ocasiones se activará con alabanzas y oraciones, enfatizando el universo sonoro sacro. El vocentrismo estimula la escucha del espectador, que estará conjugado con varios sonidos presentes en la atmósfera sonora de una iglesia. La música se entiende como un elemento altamente influyente en el espacio sonoro. En este sentido, Michel Chion expone dos formas de representar la música: música de foso y música en pantalla:



Llamaremos música de foso a la que acompaña a la imagen desde una posición off, fuera del lugar y del tiempo de la acción. Este término hace referencia al foso de la orquesta de la ópera clásica.

Llamaremos música de pantalla, por el contrario, a la que emana de una fuente situada directa o indirectamente en el lugar y el tiempo de la acción, aunque esta fuente sea una radio o un instrumentista fuera de campo (2001, p. 68).

Según Chion, la música puede estar de forma no diegética y diegética en un espacio sonoro, depende de la ubicación del objeto musical que emita las vibraciones para definir su clasificación. Además, la música actúa como un dispositivo dramaturgo psicológico en el espectador.

La música expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y se evidencia, en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento. Podemos hablar entonces de música empática (de la palabra empatía: facultad de experimentar los sentimientos de los demás). Por lo contrario, la música no empática es una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable, como un texto escrito. Y sobre el fondo mismo de esta «indiferencia» se desarrolla la escena, lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción sino, por el contrario, su intensificación, su inscripción en un fondo cósmico. De este último caso, que puede denominarse anempático. (2001, p. 15).

Chion considera la música como un agente constructor de emociones en beneficio de un proyecto y menciona dos maneras de percepción psicológica en el público. En la video instalación *Las Más Puras*, la música actuara empáticamente para accionar el dispositivo emocional. Las emociones están íntimamente vinculadas con la memoria, por medio de la memoria podemos evocar recuerdos. La video-instalación *Las Más Puras* conceptualiza el ambiente sacro, el cual se convierte en elemento clave para que la memoria del espectador a



través del recuerdo permita asimilar el universo sonoro de la video-instalación, fortaleciendo la construcción ideológica del universo sonoro religioso

Chion teoriza que el valor anempático no solo está presente en la música, sino también en sonidos, los cuales denomina *ruidos anempáticos*

El efecto anempático, la mayoría de las veces, concierne a la música, pero puede utilizarse también con ruidos: cuando, por ejemplo, en una escena muy violenta o tras la muerte de un personaje, sigue desarrollándose un proceso cualquiera (ruido de una máquina, zumbido de un ventilador, chorro de una ducha, etc.), como si no pasara nada. (2001, p. 16).

Los ruidos anempáticos estarán activados alrededor del proyecto, se adaptarán al universo sonoro sacro general con el objetivo de que el espectador, a través del sonido, conceptualice que es una sátira del arte religioso. El ruido anempático del gemido va a ser utilizado como mecanismo de doble función: por un lado, para que el espectador comprenda que está sumergido en una atmósfera sonora sacro y por otro, para que pueda tener indicios de la revolución sexual de las vírgenes ante su Dios.

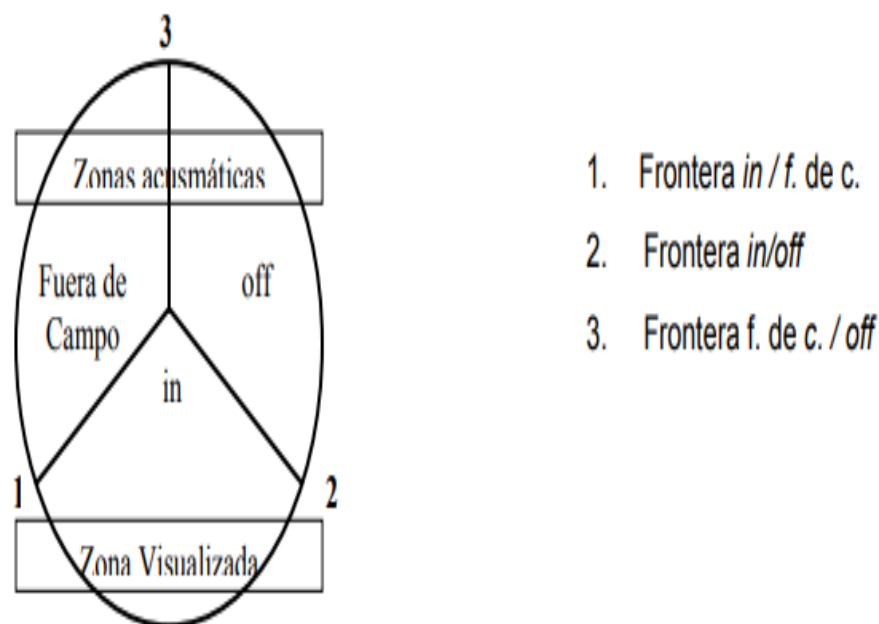
Los efectos de sonido serán utilizados para reforzar la narrativa sacra, Ángel Rodríguez considera a los efectos como aquellas “formas acústicas absolutamente heterogéneas cuya única característica definida, en principio, es la de no pertenecer a las formas musicales ni a las del habla” (1998, pp. 145-146). Los efectos de sonidos serán un complemento en la atmósfera sonora para otorgar un nivel de realismo en la video-instalación, la utilización de efectos de campanas, susurros, ambientes saturados de voz permite crear un espacio sonoro más apegado a una iglesia y museo.

Como se mencionó, el video-arte y el cine de ficción están fuertemente ligados. Para definir el origen de los sonidos, de acuerdo con su procedencia y pertenencia, es necesario acudir al principio de Michel Chion denominado fuera de campo. Para entender esta terminología se debe tomar en cuenta la acusmática “una antigua palabra de origen griego recuperada por Jerónimo Peignot y teorizada por Pierre Schaeffer, significa «que se oye sin ver la causa

originaria del sonido», o «que se hace oír sonidos sin la visión de sus causas» (Chion, 2001, p. 62). La acusmática comprende sonidos que activan la escucha, pero carece de presencia física en el espacio, creando incertidumbre de la ubicación del objeto que emana el sonido. De esta manera, Chion teoriza la acusmática en el cine como fuera de campo definiéndola como “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” (2001, p. 63).

Figura 1

Fuera de campo in y off: el tri-círculo realizado por Michel Chion



Nota. Tri-círculo diseñado por Michel Chion. Imagen tomada de *La audiovisión*, de Michel Chion, 2001.

Michel Chion plantea el tri-círculo, donde las zonas acusmáticas y la zona visualizada del cine de ficción depende de la perspectiva visual del personaje, de tal manera que el fuera de campo y el sonido off pertenecen a la acusmática. Mientras que, en la zona visualizada, el sonido in es “aquel cuya fuente aparece en la imagen y pertenece a la realidad que ésta evoca” (2001, p. 63). En la video-instalación *Las Más Puras*, la perspectiva visual del escenario no pertenece al de un personaje de ficción, sino del espectador, donde el origen sonoro es



acusmático. La finalidad es motivar a la escucha atenta del sonido ya que la imagen es el primer dispositivo en captar la atención del espectador, debido a la resignificación de las pinturas.

En resumen, este capítulo se menciona que el cine no solo se constituye de imágenes en movimiento, como único dispositivo narrativo de una historia, sino que se conforma de multidisciplinarias que en ocasiones son ignoradas por el espectador y los teóricos. El sonido otorga mayor fuerza expresiva debido a que es un vehículo transmisor y desencadenante de emociones que aclama la escucha del espectador. Con la ayuda de la tecnología, se digitalizó el sonido, lo que permite un dinamismo con el espectador e incita sus estímulos para activar la parte sensorial, en algunas ocasiones el espectador se transporta a una nueva atmósfera a pesar de permanecer en el mismo lugar.

Por un lado, Walter Murch reflexiona sobre la importancia de crear escenas donde el sonido se desarrolle en su máximo esplendor y permita la escucha del personaje ficcionario al espectador, además, menciona parámetros para seleccionar los sonidos adecuados. El diseñador debe establecer su universo sonoro con la correcta elección de sonidos para generar sensaciones que aporten al discurso narrativo de la historia en el espectador. Por otro lado, Michel Chion conceptualiza el sonido en cine y video-arte, teoriza herramientas que permiten entender cada elemento sonoro y sus diferentes funcionalidades que son esenciales en toda estructura sonora en un proyecto. Los temas mencionados son conceptos bases para el análisis de las películas del capítulo II.



Capítulo II

El Sonido en Video-Instalación

La construcción sonora de la video-instalación basada en *tableau vivant Las Más Puras*, se basa en la metodología que conste de una fase teórica con método cualitativo, cuyos resultados sirven de fundamento para la cimentación sonora de la video-instalación. En la fase teórica se estudia dos filmes y una video-instalación y se analiza cualitativamente los elementos sonoros como: voz, música, efectos especiales y sonido ambiente; donde se define las intenciones narrativas y expresivas.

Los filmes y la video-instalación de manera introductoria cuentan con una breve sinopsis. El primer filme *La hipótesis de la pintura robada* (1979) se basa en el análisis cualitativo de la escena. Para el segundo filme *La vida de Brian* (1979) junto a la video-instalación *Sip my Ocean* (1996) se realiza un análisis detallado con la finalidad de abarcar el uso narrativo y expresivo del sonido en la resignificación de las escenas de Terry Jones y Pipilotti Rist directores del filme y la video-instalación respectivamente.

El rastreo bibliográfico del sonido y video-arte permite conceptualizar reflexiones de Walter Murch y Michel Chion, los mismos que sirve para al análisis de los dos filmes y la video-instalación. En la fase teórica con el método cualitativo Chion plantea aplicar la “búsqueda de dominancias”, donde

Se inventariará simplemente la naturaleza de los diferentes elementos sonoros que intervienen: ¿hay palabras? ¿Música? ¿Ruidos? ¿Cuáles dominante y se destaca? ¿En qué lugar? Se caracterizará el aspecto general del sonido y en especial su consistencia. Puede llamarse consistencia de la banda sonora a la manera en que los diferentes elementos sonoros —voces, música, ruidos— están más o menos incluidos en una misma pasta global, una textura o, por el contrario, escuchados cada uno por separado de manera muy legible (2001, p. 145).



Además, se aplica el “análisis narrativo” donde Chion plantea que cada elemento tiene una característica narrativa en pro de la historia y actúa como un elemento informativo hacia el espectador. Chion para entender este proceso analítico plantea el siguiente ejemplo:

El ritmo del goteo de agua, en la película, puede caracterizarse como calmado y tranquilo, pero no como demasiado plácido. Si por su misma naturaleza este tipo de ruido excita la atención y la mantiene alerta hasta la exasperación. Crea así una «textura de presente» rodeada de una tensión bastante estrecha e intensa. Los ruidos de pasos ilustran bien el difuminado narrativo propio del sonido: reconocemos el paso de un ser humano, pero no tenemos la imagen precisa de la persona que camina, e ignoramos incluso si se trata de un hombre o de una mujer (2001, p. 159-160).

Y por último “El método de los ocultadores” conceptualizado por Chion define este método analítico como:

Visionar varias veces una secuencia determinada viéndola unas veces con sonido e imagen simultáneamente, otras veces enmascarando la imagen y, otras, cortando el sonido. Se tiene así la posibilidad de oír el sonido como es, y no como lo transforma y enmascara la imagen (2001, p. 143).

Mediante este proceso, el análisis del comportamiento del sonido dentro de los films y video-instalación permite la escucha determinada de cada sonido en un proyecto, evocando la expresividad y narratividad que los elementos sonoros desean transmitir en la escena.

1.6 II.A: Función sonora en el *tableau vivant* de la película *La hipótesis de la pintura robada* (1979) de Raúl Ruiz

Un documentalista invita a conocer la casa de un coleccionista de cuadros donde conversan sobre el artista francés Tonnerre y como sus obras en el siglo XIX impactaron a nivel nacional. Los dos protagonistas, el documentalista y el coleccionista, se adentran en una exploración para develar el misterio de los 7 cuadros de una ceremonia secreta que provoco conmoción a nivel



social. A través de la técnica del *tableau vivant*, el coleccionista y el documentalista descubren pistas que indican que los cuadros se relacionan entre sí y se conectan mediante un elemento en común. Sin embargo, se dan cuenta que uno de los cuadros ha sido robado, entonces, para descubrir la verdad, el coleccionista crea una hipótesis de la pintura robada.

1.6.1 II.A.1.- *Búsqueda de dominaciones en el plano secuencia que inicia 23':54'' y termina en 26':02''*

Tabla 1

Inventario de elementos sonoros del filme “La hipótesis de la pintura robada” (1979) de Raúl Ruiz



Sonido	Tipo de Sonido	Recursos Empleado	Espacio	Personaje	Descripción de sonido
Sonido 1	Música	Música de foso	Cuarto perteneciente a la casa del coleccionista. Casa silenciosa.	Música de foso	La música en posición off.
Sonido 2	Diálogo	Narrador off	Cuarto perteneciente a la casa del coleccionista. Casa silenciosa.	Documentalista	El documentalista, a través de la voz en off, afirma que las pinturas están conectadas por un elemento en común. Recapitula los dos objetos anteriores que sirvieron para encontrar una relación entre los cuadros: el primer elemento, rayo de luz en el espejo; el segundo elemento, espejo en forma de media luna; el tercer elemento, devela el coleccionista en el trascurso de la presente escena.
Sonido 3	Sonido Ambiente	Sonido In, su fuente se encuentra en la visualización en pantalla.	Cuarto perteneciente a la casa del coleccionista. Casa silenciosa.	Coleccionista	Entra caminando a la habitación y se escucha sonido de pasos.



Sonido 4	Diálogo	Sonido In	Cuarto perteneciente a la casa del coleccionista.	Coleccionista	El coleccionista pide al documentalista observar la posición del espejo, elemento que sirvió de conexión con el cuadro anterior.
Sonido 5	Sonido Ambiente	Sonido In,	Cuarto perteneciente a la casa del coleccionista. Casa silenciosa.	Coleccionista	Se desplaza al lugar donde está el espejo y se escucha sonidos de pasos.
Sonido 6	Diálogos	Sonido In	Cuarto perteneciente a la casa del coleccionista. Casa silenciosa.	Coleccionista y Documentalista	El coleccionista explica el reflejo del personaje en el espejo y muestra la relación con el cuadro anterior. Luego, describe la iluminación claro oscuro del <i>tableau vivant</i> y cuestiona la arbitrariedad de esta técnica, para proceder a iluminar toda la habitación.
Sonido 7	Música	Música de foso	Cuarto perteneciente a la casa del coleccionista. Casa silenciosa.	Música de foso	Al develar el <i>tableau vivant</i> iluminado por completo, la música se origina desde una posición off.
Sonido 8	Sonido Ambiente	Sonido In,	Cuarto perteneciente a la casa del coleccionista. Casa silenciosa.	Coleccionista	Se desplaza hacia el centro del <i>tableau vivant</i> y se escucha sonido de pasos.
Sonido 9	Diálogo	Sonido in.	Cuarto perteneciente a la casa del coleccionista.	Coleccionista	Mediante el diálogo, el coleccionista indica los elementos que están en las sombras se iluminen y



		Casa silenciosa.		permite descubrir la máscara que se encuentra en la parte superior del <i>tableau vivant</i> , objeto que les conduce al siguiente cuadro.	
Sonido 10	Diálogo	Narrador off	Cuarto perteneciente a la casa del coleccionista. Casa silenciosa.	Documentalista	Se pregunta ¿cuál es el siguiente cuadro?, y ¿por qué la máscara lleva al siguiente cuadro?
Sonido 11	Sonido Ambiente	Sonido In,	Cuarto perteneciente a la casa del coleccionista. Casa silenciosa.	Coleccionista	Sale del cuarto y se escucha sonidos de pasos.

FIN DE LA ESCENA

Nota. Cuadro en base al método analítico de Michel Chion. El sonido se jerarquizó según la secuencia de reproducción de la escena.



Mediante la tabla de inventario se determinan los elementos sonoros presentes en la escena, lo que da como resultado la música (*MX*), el diálogo (*DX*) y el sonido ambiente (*AMB*). A partir de los tres elementos, Chion sugiere determinar el sonido más dominante, en la escena el elemento fundamental es el diálogo, por ser un dispositivo constructor de información hacia el espectador.

II.A.1.1.- Diálogo (*DX*)

Como se mencionó, el diálogo es el elemento predominante de la escena, tiene jerarquía a nivel total de la banda sonora, accionado mayormente por el coleccionista, quien explica al documentalista y a su vez al espectador los elementos que unen a los cuadros. Tiene característica informativa sin este elemento sonoro sería ambigua la escena, además, no existiría un valor expresivo y narrativo, el espectador caería en la incoherencia que representa la imagen sin sonido. Cuando el documentalista se apropia del diálogo es un *narrador off*, el espectador es consciente de que se encuentra en el espacio, pero no se lo visualiza, mientras que, el documentalista utiliza el recurso *sonido in* debido a que el espectador puede observar el origen de la fuente sonora. Esta característica se mantiene durante todo el filme, ya que Raúl Ruiz, director, utiliza a los dos personajes como narradores de un acontecimiento pasado para contar el presente.

II.A.1.2. - Música (*MX*)

En el filme, la música actúa como un elemento desencadenador de emociones en el espectador, ayuda a construir una sensación de misterio al universo sonoro de la escena. Como se aprecia en la tabla 1, el sonido 7, la música provoca dramatismo en el espectador, ya que el coleccionista devela nuevos detalles (la máscara), que no podían ser vistos por la oscuridad. Actúa como elemento conector entre la escena actual y la siguiente. Además, con la música el espectador genera un sentimiento de curiosidad por saber qué pasará en la siguiente escena, y en efecto, más adelante el coleccionista descubre que el siguiente cuadro que enlaza a la máscara fue robado. La música en el espectador produce desasosiego e incertidumbre, y está creada por instrumentos de cuerda, específicamente el violín. La sucesión de notas alargadas permite la disonancia cognitiva en el espectador.



II.A.1.3.- Sonido ambiente (AMB)

Los sonidos ambientes son sonidos de acción debido que su fuente originaria son del propio ambiente atmosférico o de personajes al realizar movimientos. Además, son sonidos que carecen de funcionalidad narrativa o expresiva. En el filme se suscitan de forma natural de los personajes como los sonidos de pasos del coleccionista. Sin embargo, los sonidos de diversos filmes son creados a través de la técnica de *Foley*:

El *Foley* es una técnica que recrea en sincronización con la imagen, todos los sonidos naturales ya sean cotidianos o propios de personas y objetos. Por lo que a esto se incluye por ejemplo sonidos de prendas, pasos al caminar, objetos en superficies, el movimiento de animales, sonidos de naturaleza, y cualquier sonido que deba estar presente en una obra audiovisual. (Chacón, 2019, p. 2)

II.A.2.- Análisis narrativo del plano secuencia que inicia 23':54'' y termina en 26':02''

Chion menciona que “todos los sonidos tienen una narrativa intrínseca en su naturaleza” (2001, p. 160). Tanto los diálogos del documentalista como del coleccionista de la escena transmiten el mensaje al espectador. El documentalista realiza una retrospectiva de los elementos encontrados y se cuestiona que elemento lo guiará al siguiente cuadro (diálogo). El coleccionista llega al cuarto donde está el *tableau vivant* (sonidos de pasos) pide al documentalista observar la posición del espejo, elemento de conexión con el cuadro anterior (diálogo) y él camina hacia el espejo (sonido de pasos). Después, explica que en el espejo se refleja el personaje e indica la relación con el cuadro anterior. Luego, él describe la iluminación claro oscuro del *tableau vivant* y cuestiona la arbitrariedad de esta técnica, para proceder a iluminar (diálogo). El coleccionista se desplaza hacia el centro del *tableau vivant* (sonido de pasos) e ilumina las sombras llegando a descubrir el elemento de la máscara, objeto que les conduce al siguiente cuadro (diálogo). El coleccionista y el documentalista salen de la habitación (sonido de pasos).

En la escena, el coleccionista narra cada movimiento que realiza, por ende, los sonidos producidos tienen mayor narratividad de la imagen. Sin embargo, el sonido sin la imagen y la imagen sin sonido no son totalmente independientes en una escena ya que deben complementarse para transmitir el mensaje.

II.A.3.- Expresividad sonora del plano secuencia que inicia 23':54'' y termina en 26':02''

Separando el sonido de la imagen permite enfocarse netamente en el ámbito sonoro, mediante este proceso apela a la escucha e incentiva la parte expresiva del espectador. En esta escena, la música es el mayor elemento expresivo, el sonido 2 de la tabla 1 activa la atención del espectador, el documentalista se cuestiona cuál es el elemento que encontrará en la escena. El sonido 7 de la tabla 1, la música causa un efecto de misterio e inquietud en el espectador.

Figura 2

Escena de tableau vivant en el filme La hipótesis de la pintura robada (1979) de Raúl Ruiz.



Nota. Fotograma del cuadro pictórico representado en *tableau vivant*. Imagen tomada de película *La hipótesis de la pintura robada*, de Raúl Ruiz, 1979.

II.B: Análisis sonoro en la resignificación del filme *La vida de Brian* de Terry Jones (1979)



Brian nació en un establo al lado del mesías Jesús y provocó en los tres reyes magos confusión. En un inicio alabaron a Brian y le ofrecieron sus ofrendas: oro, mirra e inciso. La madre de Brian, confundida por el suceso, acepta interesadamente los regalos. Tras salir del establo, los reyes magos se percatan de su error e inmediatamente entran y le retiran a la madre las ofrendas, para luego dirigirse a donde nació el Mesías. Con el paso de los años, Brian crece y se convierte en un adolescente. En una congregación de Jesús, Brian se enamora de una joven quien comparte la misma ideología y decide a unirse al grupo Frente Popular de Judea. El líder del partido, Reg, le da su primera misión que consiste en grafitear la pared del palacio romano, pero es descubierto por los soldados y le castigan por la mala ortografía del escrito, el castigo de los guardias consistió en grafitear la misma frase en toda la pared, pero sin faltas ortográficas. Al día siguiente, los guardias de nuevo turno descubren a Brian grafitando la pared así que lo persiguen, pero logra huir.

Después de varios contratiempos, Brian, en un intento de escapar de los soldados romanos, cae sobre un orador religioso, se camufla y para que no le detengan comienza a improvisar con reflexiones católicas y logra captar la atención de los transeúntes. Al percatarse que los guardias ya se marcharon, Brian quiere terminar con la farsa, pero su discurso fue tan contundente que logró cautivar al grupo y empezaron a confundirle con el Mesías. En su huida, tocó a una persona ciega y esta pensó que Brian lo curo, asegurando a los demás que hizo un milagro. Luego, Brian es capturado y crucificado, junto a él estaba un ladrón que canto una canción para animarle por su mala suerte.

II.B.1.- *Búsqueda de dominancias del plano secuencia que inicia 89':23'' y termina en 92':50''*

Para realizar el respectivo análisis, es necesario entender que el filme realizado por Jones es una sátira de la vida de Jesús. El protagonista, Brian, pasó por momentos similares a los que Jesús pasó, pero, claramente se conceptualiza que son diferentes personas. El director Jones maneja el mismo concepto, pero con diferente significado, resignificando la historia cristiana. El análisis se centra en la escena donde Brian es crucificado, en condiciones similares que Jesús, pero sonoramente ocurre una ruptura de la escena real. Para entender como el sonido influye en esta nueva conceptualización, se realiza un inventario de sonido. La escena en la

película se basa en el momento en que Jesús está crucificado junto a dos ladrones y uno de ellos se dirige al Mesías.

Figura 3

La vida de Brian de Terry Jones



Nota. Escena donde Brian es crucificado acompañado de ladrones. Imagen tomada de *La vida de Brian*, de Terry Jones, 1979.

Tabla 2

Sonido en el film La vida de Brian de Terry Jon



Sonido	Tipo de Sonido	Recursos Empleado	Espacio	Personaje	Diálogo
Sonido 1	Diálogo	Sonido In, fuente sonora se encuentra en la visualización en pantalla.	Exterior, espacio público con presencia de varias personas.	Crucificado 1	¡Anímate, Brian! ¿Sabes lo que dicen? Que algunas cosas en la vida son malas. Y te pueden enfurecer. Otras cosas te hacen gritar e insultar.
Sonido 2	Música (canta el crucificado 1)	Música en pantalla	Exterior, Espacio público con presencia de varias personas.	Crucificado 1	Si la vida te da limones Silba, has limonada Y eso hará que todo salga bien Y... siempre mira el lado positivo de la vida (silbidos) Siempre mira el lado positivo de la vida (silbidos) Si la vida parece podrida De algo te olvidas De reír y sonreír De bailar y de cantar Si en un pozo te sientes No seas tonto, sé valiente Frunce los labios y silba Esa es la clave Y siempre mira el lado positivo de la vida (silbidos)



Sonido 3	Diálogo	Sonido In.	Exterior, espacio público con presencia de varias personas.	Crucificado 1 (alienta a los demás crucificados)	¡Vamos!
Sonido 4	Música	Música en pantalla	Exterior, espacio público con presencia de varias personas.	Crucificado 1 y otros crucificados	Siempre mira el lado positivo de la vida (silbidos)
Sonido 5	Música	Música en pantalla	Exterior, espacio público con presencia de varias personas.	Crucificado 1	La vida es absurda en general Y la muerte es el final Siempre debes mirar al telón con una reverencia Debes los pecados olvidar Y al público saludar
Sonido 6	Música	Música en pantalla	Exterior, espacio público con presencia de varias personas.	Crucificado 1 y otros crucificados	Disfrútalo, si igual es tu última oportunidad Así que siempre mira el lado positivo de la muerte (silbidos) Justo antes de quedarte inerte (silbidos)
Sonido 7	Música	Música en pantalla	Exterior, espacio público con presencia de varias personas.	Crucificado 1	La vida es una mierda Cualquiera concuerda La vida es risa, la muerte es chiste, es así La vida es puro canto Hazlos reír mientras tanto Y recuerda, la última risa es por
Sonido 8	Música	Música en pantalla	Exterior, espacio público con presencia de varias personas.	Crucificado 1 y otros crucificados	Siempre mira el lado positivo de la vida (silbidos) Siempre mira el lado positivo de la vida (silbidos)



Sonido 9	Diálogo	<i>Sonido In</i>	Exterior, espacio público con presencia de varias personas.	Crucificado 1	¡Vamos, Brian! ¡Anímate!
Sonido 10	Música	Música en pantalla	Exterior, espacio público con presencia de varias personas.	Crucificado 1 y otros crucificados	Siempre mira el lado positivo de la vida (silbidos) Siempre mira el lado positivo de la vida (silbidos)
Sonido 11	Diálogo	<i>Sonido In</i>	Exterior, espacio público con presencia de varias personas.	Crucificado 1	¿Qué puedes perder? De la nada vienes, a la nada vuelves ¿Qué has perdido? ¡Nada! Siempre mira el lado positivo de la vida Nada sale de la nada, ¿no lo oíste? ¡Anímate, amigo! ¡Vamos! Una sonrisita. ¡Muy bien!
Sonido 12	Música	Música en pantalla	Exterior, Espacio público con presencia de varias personas.	Crucificado 1 y otros crucificados	Siempre mira el lado positivo de la vida. (Jones, 1979)

Note. La música es el elemento que más rango ocupa en la escena. La información recopilada es del filme de Terry Jones, *La vida de Brian*. (1979).



II.B.2.- *Análisis narrativo sonoro del plano secuencia que inicia 89':23'' y termina en 92':50''*

El inventario sonoro propuesto define cómo funciona la resignificación del sonido en el filme mediante la canción cantada por uno de los crucificados. Se marca una estética satírica del momento más representativo en la vida de Jesús. Desde el primer diálogo el crucificado 1 trata de levantar los ánimos a Brian, motivándole a que vea el lado positivo del momento donde la muerte es inminente en la cruz, para lograr su objetivo comienza a cantar. Al inicio de la melodía se realiza una metáfora de la situación difícil: “Si la vida te da limones. Silba, has limonada” seguido de “Siempre mira el lado positivo de la vida”. En relación con el concepto original, el crucificado 1, trata de darle ánimos a pesar del momento de tristeza que vive Brian, le exclama que no se olvide “De reír y sonreír, de bailar y de cantar, si en un pozo te sientes, no seas tonto, sé valiente”. Por otro lado, en la representación real el crucificado le pide a Jesús que no se olvide de él cuando este en los reinos de los cielos.

La muerte de Jesús es uno de los momentos más dramáticos y tristes en la historia sacra de la humanidad, en el filme, el crucificado 1 exclama “Disfrútalo, si igual es tu última oportunidad”, pidiendo a Brian que se divierta en su tortura que le llevará a la muerte. Además, el crucificado exclama “¿Qué puede perder? De la nada vienes, a la nada vuelves. ¿Qué has perdido? Nada. Siempre mira el lado positivo de la vida”, como si perder la vida fuera algo relativo y vano. Brian termina cediendo y disfruta la canción junto a los demás.

En conclusión, el sonido del filme resignifica la escena de la muerte de Brian en base a la muerte de Jesús, transforma por completo el universo sonoro y lo direcciona hacia la sátira, a través de la música y el diálogo. La importancia del sonido incide que cambia de forma absoluta un concepto determinado. La búsqueda de nuevas dominaciones es relevante para encontrar los correctos sonidos que aporten a la narrativa y dramatismo del filme.

II.C.- Análisis sonoro de la video-instalación *Sip my Ocean* de Pipilotti Rist (1996)

II.C.1.- Puesta en escena



La video-instalación *Sip My Ocean* presenta una atmósfera marítima donde se observa a una mujer y un hombre nadando en el mar con varios objetos como un corazón que se hunde lentamente en el fondo del mar. El video se proyecta en dos paredes adyacentes, una representa el reflejo de la otra, creando un entorno submarino simétrico. La división de la pantalla es un discurso que utiliza Pipilotti Rist para realizar una metáfora de los seres humanos. Por una parte, estamos conformados de un sistema biológico y por otro por emociones y sentimientos, pues tenemos el deseo de conectar con otra persona. *Sip my Ocean* apela a la parte sentimental del ser humano, a través de la sincronía imagen-sonido, que trasmite la tensión entre el amor y dolor que puede causar una persona. La imagen y el sonido de la video-instalación son de ritmo y tempo lento asemejándose a una representación onírica

II.C.2.- Resignificación de sonido en la video-instalación *Sip my Ocean*. De Pipilotti Rist (1996)

El sonido en la video-instalación juega un papel importante está estructurado únicamente por la resignificación de la canción original *Wicked Game* (1989) de Chris Isaak. El *cover* fue realizado por Pipilotti Rist un año antes de la video-instalación. La banda sonora potencia la expresividad de la misma. El análisis se basa en escuchar sin observar la imagen y solo centrarse netamente en el sonido mediante el “método de ocultadores”. Al limitar solo a la escucha, la banda sonora induce a una retrospectiva en base a la experiencia del oyente, que recuerda momentos que han pasado.

Tabla 3

“*I’m a victim of this song*” de Pipilotti Rist (1995)

El mundo arde en llamas
Nadie podrá salvarme excepto tú
Es extraño lo que el deseo hará a la gente estúpida hacer
Nunca soñé conocer a alguien como tú
Y nunca soñé que perdería a alguien como tú
No, no quiero enamorarme
(Este amor sólo va a romper tu corazón)
No, no quiero enamorarme
(Este amor sólo va a romper tu corazón)
De ti



De ti

Qué juego infame jugabas
Para hacerme sentir así
Qué cosa infame hacías
Para hacer que soñase contigo
Qué cosa infame decir
Nunca te sentiste así
Qué cosa infame hacías
Para hacer que sueñe contigo

No quiero enamorarme
(Este amor sólo va a romper tu corazón)
Y yo no quiero enamorarme
(Este amor sólo va a romper tu corazón)
De ti

El mundo estaba en llamas
Nadie podrá salvarme excepto tú
Es extraño lo que el deseo hará a la gente estúpida hacer
Nunca soñé que amaría a alguien como tú
Nunca soñé que perdería a alguien como tú

No, no quiero enamorarme
(Este amor sólo va a romper tu corazón)
No, no quiero enamorarme
(Este amor sólo va a romper tu corazón)
De ti
De ti

Nadie ama a nadie (Rist, 1995, 4m50h)

Nota. Letra de *Opfer dieses Liedes* [trad. *I'm a victim of this song*] (Rist, 1995, 4m50h).

La canción es sentimental, habla del miedo que puede causar la desilusión, como se mencionó las personas han caído en la inestabilidad de querer enamorarse del otro, pero también temen por ser destruidos. Por ende, la construcción sonora juega con los sentimientos del espectador causando empatía con sus emociones mientras escucha y observa la videoinstalación de Pipilotti Rist.



Mediante la resignificación, la banda sonora ejerce una fuerza contradictoria que tiene efecto reflexivo en el espectador; inicialmente la canción transmite tranquilidad, pero mientras sigue reproduciendo se escuchan gritos agudos en el fondo de la misma, con la finalidad de provocar tensión máxima de histeria en el espectador. La insostenibilidad del ambiente de la banda sonora actúa en el espectador como un impacto emocional, los gritos son el reflejo de la inestabilidad emocional y al final de la canción expresa la pérdida de control. La banda sonora se convierte en la base de la video-instalación, es un soporte que trabaja implícitamente en el mensaje narrativo, donde a través de la sincronía de la imagen, el espectador siente emociones basada en el valor anecdótico. En consecuencia, el sonido en *Sip my Ocean* genera una atmósfera que desencadena la inestabilidad emocional en el espectador.

En resumen, el segundo capítulo, a través del análisis de casos relacionados a la temática de *Las Más Puras*, permitió estudiar como los directores de los filmes y la video-instalación tratan al sonido en la resignificación y en la escena del *tableau vivant*. Establecen que el sonido tiene una jerarquía expresiva y narrativa dentro del cine de ficción. Además, consideran el sonido como dispositivo informativo que permite modificar la estructura conceptual para transmitir sensaciones al espectador. Estas reflexiones permiten la construcción del diseño sonoro de la video-instalación *Las Más Puras*.



Capítulo III

Diseño sonoro para la video-instalación *Las Más Puras*

El análisis de los dos filmes y la video-instalación conceptualizan el comportamiento del sonido en una escena de *tableau vivant* y en la resignificación de sonidos, se pone en práctica los aportes de Walter Murch sobre el diseño sonoro y de Michel Chion acerca de los elementos sonoros en su libro *La audiovisión* (2001) mencionados en el primer capítulo.

III.A.- Descripción de la obra

Las Más Puras es una video-instalación conformada por cinco *tableau vivants*, que se encuentran en el mismo espacio conformado por una atmósfera sonora. Se busca recrear un ambiente sonoro similar a un museo de arte religioso, induciendo al espectador a creer que se encuentra en un museo de nuestro entorno social. No obstante, a medida que se activa su escucha y mediante los elementos sonoros descubre que es una sátira al arte religioso.

El tratamiento de *Las Más Puras* por parte del director Francisco Gómez desde una perspectiva general,

Consiste en la resignificación de los símbolos católicos la cual surge a partir de una necesidad de “reciclar” y TRANS-formar el arte católico creado en la época de la escuela quiteña (siglos XVII-XVIII). Es importante hacer un enfoque de género sobre los cuadros y entender que es lo que representan en el imaginario católico y como eso ha influenciado en el comportamiento humano contemporáneo, para así cuestionar los modelos de vida impuestos por la religión a partir de elementos estéticos que al estar en el cuadro son elementos significantes. Los cuadros tendrán símbolos que refiere a lo *queer*, y a lo no heteronormativo. La estética barroca puede llegar a ser muy *queer* con los adornos, por eso me gustan tanto los cuadros religiosos, especialmente de la escuela quiteña. La gran cantidad de adornos y detalles hace que la narrativa de la pintura sea compleja. El uso de *tableau vivant* es clave para mantener esta



idea de la narrativa dentro de la pintura, es decir, es un audiovisual que nos brinda lecturas a partir de la plástica de la obra (Gómez, 2019).

III.A.1.-Sinopsis

Santos, ángeles y vírgenes se liberan de las normas creadas por Dios, dando inicio el Apocalipsis en la tierra. Expulsados del reino de los cielos y cerca del fin de la era, los exaliados desean mostrar su verdadera identidad.

III.A.2.- Configuración espacial

El departamento de arte y dirección considera que el espacio físico de *Las Más Puras* es una habitación con cuatro paredes de madera. Dos paredes contarán con dos cuadros respectivamente de 2.5 metros de alto por 5 metros de ancho. En las siguientes paredes se podrá observar dos cuadros de 1 metro por 2 metros. Las salidas de audio estarán ausentes ante la vista del espectador, con el propósito de mantener la estética de un museo sacro.

III.B.-Definición de la tipología de los sonidos

A partir del análisis conceptual del proyecto *Las Más Puras* se cumple los condicionantes sonoros dramaturgicos que van de acuerdo con la estética, la semiótica y el mensaje narrativo. Las decisiones que se tomen están marcadas en una visión hacia un ambiente religioso, los sonidos pasarán por un proceso de resignificación en función del proyecto.

III.B.1.-Vocentrismo

La voz, como se mencionó en el primer capítulo, tiene un rol protagónico dentro de una atmósfera diversa. La voz pasa por un proceso de verbocentrismo, actúa como un dispositivo informativo a través de oraciones sacras mediante la resignificación de sonidos. El uso de la voz tiene como finalidad ser el primer dispositivo que perciba el espectador mediante oraciones católicas para su conceptualización de resignificación de símbolos. La amplitud de la onda sonora del vocentrismo en la video-instalación *Las Más Puras* permite que el espectador tenga la posibilidad de escuchar con mayor nitidez y cercanía, como si el narrador este junto a él. Los decibeles bajos de la escala completa estarán en -19df debido a que es una es la voz protagónica.



Cabe recalcar que los sonidos citados en el centrismo y demás sonidos son ordenados cronológicamente en la hoja de sonido.

El patrón de estructuración del tiempo sonoro se establece en dos momentos. El primero con un ritmo literario y pausado para que el público procese la oración resignificada, además, se escenifica un ambiente más cercano a la realidad de las iglesias, donde comúnmente se exclama las oraciones con un ritmo lento de tempo 90 BPM. El segundo está marcado por el cambio de ritmo, alargando las palabras a una tonalidad aguda y no tendrá una característica pausada ni literaria, el tempo es 120BPM.

El vocentrismo se origina desde un narrador que exprese cada una de las resignificaciones. La voz es un sonido externo, es decir, la narración se suscita externamente y no a un nivel interior de un personaje y actuará como un sonido empático de acuerdo con el clima emocional del dramatismo de *Las Más Puras*.

Las oraciones que se predicán en las iglesias pasan por un proceso de resignificación. Estas oraciones son: oración al Arcángel Gabriel, oración a la Virgen Alada del Apocalipsis de Fernando de Legarda, oración a la Virgen Inmaculada Concepción, oración a la Virgen de la Correa y oración al Arcángel Rafael. Vida y Estilo predica una oración dedicada al Arcángel Gabriel con la finalidad de venerar y conceda un milagro.

Arcángel Gabriel: embajador de Dios Padre, mensajero de la esperanza, santo Ángel del Señor, sé tú el mensajero del milagro que espero, sé tú el que solucione mis tristezas y amarguras. Trae hasta mí el amor de mi Padre el Señor nuestro Dios, para que alivie mis carencias sentimentales, mis necesidades físicas y materiales, para prodigarme la compasión del Señor. Alivia mi sensación de abandono y soledad, aplaca mi temor, cura mis miedos, mitiga mi angustia. Oh Ángel del Señor! Dame el amor de mi Dios. ¡Oh Ángel del Señor!, calma mis penas. ¡Oh Ángel del Señor!, tráeme consuelo. ¡Oh Ángel del Señor!, báñame de luz. ¡Oh Ángel del Señor!, cura mi cuerpo. ¡Oh Ángel del Señor!, cura mi corazón. ¡Oh Ángel del Señor!, cura mi alma. ¡Oh Ángel del Señor!, trae hasta mí el milagro, las gracias y bendiciones que tanto espero. (Vida y estilo, 2020, párr. 3).



En base de la oración al Arcángel Gabriel, se reestructuró la oración real para resignificar al concepto manejado en la video-instalación *Las Más Puras*:

Arcángel Gabriel: embajador de Dios Padre, mensajero de la esperanza, santo Ángel del Señor, sé tú el mensajero de los ex-aliados de la heteronorma de nuestro Dios. Trae hasta mí el amor de mi Padre el señor nuestro Dios, para que acepte a todas las personas sin importar deseos sexuales y emocionales, solo prodíganos de compasión del señor. Alivia mi sensación de abandono y soledad, aplaca mi temor hacia nuestro Dios, cura mis miedos, mitiga mi angustia. ¡Oh Ángel del señor! Contemplado seas tú por romper las cadenas de la heteronorma de mi Dios. ¡Oh Ángel del Señor!, calma mis deseos. ¡Oh Ángel del Señor!, tráeme consuelo. ¡Oh Ángel del Señor!, báñame de luz. ¡Oh Ángel del Señor!, bendice mi cuerpo. ¡Oh Ángel del Señor!, bendice mi corazón. ¡Oh Ángel del Señor!, bendice mi alma. ¡Oh Ángel del Señor!, alabado sean *Las Más Puras*.

El Convento Máximo San Francisco de Quito predica una oración dedicada a la Virgen Alada del Apocalipsis de Fernando de Legarda con la finalidad de venerarla:

Inmaculada Madre de Dios, Reina de los cielos, Madre de misericordia, abogada y refugio de los pecadores: he aquí que yo, iluminado y movido por las gracias que vuestra maternal benevolencia abundantemente me ha obtenido del Tesoro Divino, propongo poner mi corazón ahora y siempre en vuestras manos para que sea consagrado a Jesús.

A Vos, oh Virgen santísima, lo entrego, en presencia de los nueve coros de los ángeles y de todos los santos.

Vos, en mi nombre, consagrado a Jesús; y por la filial confianza que os tengo, estoy seguro de que haréis ahora y siempre que mi corazón sea enteramente de Jesús, imitando perfectamente a los santos, especialmente a San José, vuestro purísimo esposo. Amén (2019).



En base de la oración a la Virgen Alada del Apocalipsis de Fernando de Legarda, se reestructuró la oración real para resignificar al concepto manejado en la video-instalación *Las Más Puras*:

Inmaculada Madre de Dios, Reina de los cielos, Madre de misericordia, abogada y refugio de los desterrados por vuestro Dios: he aquí nosotros, los pecadores te veneran por morder la manzana del pecado y así liberarnos. Movidos por vuestro ejemplo madre mía que abundantemente me has otorgado el tesoro divino de la emancipación, propongo poner mi corazón *trans* ahora y siempre en vuestras manos para que sea consagrado a Jesús.

A vos, oh Virgen santísima, lo entrego, en presencia de Las Más Puras, ángeles y de todos los santos que busquen la libertad.

Vos, en mi nombre, consagrado a Jesús; y por la filial confianza que os tengo, estoy seguro de que haréis ahora y siempre que mi corazón renovado sea enteramente de Jesús. Amén

El Papa Francisco predica una oración dedicada a la Virgen Inmaculada Concepción. con la finalidad de venerarla.

Virgen Santa e Inmaculada, a Ti, que eres el orgullo de nuestro pueblo y el amparo maternal de nuestra ciudad, nos acogemos con confianza y amor. Eres toda belleza, María. En Ti no hay mancha de pecado. Renueva en nosotros el deseo de ser santos: que en nuestras palabras resplandezca la verdad, que nuestras obras sean un canto a la caridad, que en nuestro cuerpo y en nuestro corazón brillen la pureza y la castidad, que en nuestra vida se refleje el esplendor del Evangelio. [...] Eres toda belleza, María. Escucha nuestra oración, atiende a nuestra súplica: que el amor misericordioso de Dios en Jesús nos seduzca, que la belleza divina nos salve, a nosotros, a nuestra ciudad y al mundo entero. Amén (2013).

En base de la oración a la Virgen Inmaculada Concepción, se reestructuró la oración real para resignificar al concepto manejado en la video-instalación *Las Más Puras*:



Virgen Santa e Inmaculada, a Ti, que eres el orgullo de nuestra revolución y el amparo maternal de *Las Más Puras* nos acogemos con confianza y amor. Eres toda belleza, María. Impura, pero sin mancha de pecado. Renueva en nosotros el deseo de ser andróginos: que en nuestros cuerpos resplandezca la verdad de nuestro deseo y belleza, no la de un Dios; que en nuestro cuerpo brille y no sea opacado por la heteronorma de Dios, que en nuestra vida se refleje el esplendor del evangelio apócrifo. Eres toda belleza, María. Escucha nuestra oración, atiende a nuestra súplica: que el amor misericordioso de Jesús nos seduzca, que la belleza divina nos salve, a nosotros, a nuestra revolución, Amén.

El Papa Juan Pablo II predica una oración dedicada a la Virgen de las Correas con la finalidad de venerarla.

Virgen santísima, sé tú el consuelo único y perenne de la Iglesia a la que amas y proteges. Consuela a tus obispos y a tus sacerdotes, a los misioneros y a los religiosos, que deben iluminar y salvar a la sociedad moderna, difícil y a veces hostil. [...] Consuela a tu pueblo, que te ama y te venera; a las muchas familias de los emigrantes, a los desocupados, a los que sufren, a los que llevan en el cuerpo y en el alma las heridas causadas por dramáticas situaciones de emergencia; [...] Madre Consoladora, consuélanos a todos, y haz comprender a todos que el secreto de la felicidad está en la bondad y en seguir siempre fielmente a tu Hijo Jesús. (2011).

En base de la oración a la Virgen de las Correas, se reestructuró la oración real para resignificar al concepto manejado en la video-instalación *Las Más Puras*.

Virgen santísima, sé tú el consuelo único de los exaliados de Dios, a los que amas y proteges. Consuela a tus santos y arcángeles, a los hombres y mujeres en la tierra para que se iluminen de valentía y rompan la heteronorma de nuestro Dios. Consuela a tu pueblo, que te ama y venera; a las santas, santos, diosas, dioses cansados de la opresión, ellos, los que llevan en el cuerpo y en el alma las heridas causadas por la tortura del agobio al ser retenidos por el señor de los cielos. Madre consoladora, consuélanos a todas y todos, y haznos comprender



el secreto de la felicidad que está en la emancipación y en seguir siempre fielmente nuestros deseos, por más oscuros que sean.

En Píldoras de fe predica una oración dedicada al arcángel Rafael con la finalidad de venerarlo.

San Rafael Arcángel, flecha y medicina del Amor Divino, te imploramos que vengas en este momento a nuestras vidas y hieras nuestros corazones de piedra, para que sean impregnados con el amor ardiente de Dios y transforme nuestros corazones en uno de carne que viva en la felicidad de amar. Que está herida no se cure nunca, para que, incluso en la vida diaria, podamos permanecer siempre en el camino del amor y superar todas las cosas a través del amor. Amén (2020).

En base de la oración a la Virgen de las Correas, se reestructuró la oración real para resignificar al concepto manejado en la video-instalación *Las Más Puras*.

San Rafael Arcángel, flecha y medicina del Amor divino, te imploramos en este momento a nuestras vidas y hieras nuestros corazones de piedra, para que sean impregnados con el amor ardiente de *Las Más Puras* y transforme nuestros corazones en uno de carne que viva en la felicidad de amar. Que está herida no se cure nunca, para que, incluso en la eternidad, podamos permanecer siempre en el camino de felicidad y superar todas las cosas a través del amor, sin importar sexualidad y heteronormas. Amén.

Por último, la oración realizada por el director Francisco Gómez para la video-instalación *Las Más Puras*.

Poderosos Arcángeles de los Cielos, ayudantes fieles de Dios nuestro Señor, hoy les pido que permitan el regreso de *Las Más Puras* e ilumíname su camino para que vuelva a mis brazos, que el amor, la felicidad y el compromiso no se fragmente con la presencia del enemigo; hoy les pido la protección para ambos, y para que los fachos y los machos se alejen de todo aquello que les hacen dudar del camino correcto, amén.



III.B.2.- Música

La definición del sonido en *tableau vivant*, la conceptualización de Michel Chion y el análisis del filme determinan que la música afecta en el espectador en sus emociones y sensaciones. Así, la música en la video-instalación desempeña la misma funcionalidad. La música será el elemento que fomente la estructura sacra del espacio general, ya que el espectador al escuchar los cantos gregorianos, que han estado presente desde el siglo XI, relacionará la música con un ambiente religioso.

El diseño sonoro de *Las Más Puras* consta de dos etapas: la primera, el canto gregoriano *Puer Natus Est Nobis Introito* del Coro de Monjes del Monasterio de Silos; y la segunda, *Low of Solipsism* de Yoshihisa Hirano. A través de la musicalización, el diseño sonoro de la video-instalación cuenta con una estructura no lineal, donde se genere momentos de mayor emoción que otros. El objetivo será contar con una atmósfera real que aporte a los elementos narrativos del concepto de *Las Más Puras*.

En la primera etapa, la amplitud sonora musical de la canción *Puer Natus Est Nobis Introito* será de -39DF debido a que los espacios a representar utilizan el canto gregoriano como elemento musical. Además, el vocentrismo será el cantico de las oraciones resignificadas, las mismas que se reproducen simultáneamente con la canción; el BMP será en 132. En la segunda etapa, la canción *Low of Solipsism* aumentará la amplitud sonora -22DF para transmitir al espectador sensaciones de histeria, aportando un valor apocalíptico en la trama del proyecto. *Low of Solipsism* pasará por un proceso de reestructuración del tiempo lineal, la canción dura 2':25'', sin embargo, comenzará desde 01':32'' hasta completar su reproducción total; la BMP será de 65.92.

La música estará presente a lo largo de la banda sonora, se utilizará la técnica similar a un *loop*, que permitirá una estructura circular donde se reproduzcan varias veces mientras dure la instalación. Además, la música pertenece a un sonido empático, ira de acuerdo con el dramatismo del espacio sonoro, complementándose con el vocentrismo y los efectos de sonidos.



III.B.3.- Efectos de sonido

Los efectos de sonido en la video-instalación tienen una funcionalidad complementaria para la escucha y reforzar la atención del espectador en la banda sonora. Los efectos a utilizar se enumeran en la siguiente tabla.

Tabla 4

Efectos de sonidos en la video-instalación Las Más Puras.

Efecto de Sonido	Funcionalidad
Susurros	Se estructurará mediante un <i>collage</i> sonoro, donde múltiples susurros se interpondrán uno a otro.
Campana	Las campanas son utilizadas en las iglesias como comunicativo para indicar que inicia una congregación religiosa. En la video-instalación indica el inicio de cada oración, con el objetivo de llamar la atención de la escucha del espectador.
Vuelo de palomas	En los versículos 8:13; 19:17 del libro Apocalipsis de la biblia está presente el vuelo de las aves advirtiendo el inicio del fin de los tiempos en la tierra. En la video-instalación se utiliza para dar inicio a la primera etapa de musicalización.
Grito	El grito impacta y activa el centro neuronal del espectador. En la video-instalación es utilizado en la segunda etapa de la musicalización.
Silencio	A través del silencio, permite una negación a un valor narrativo, expresivo y el espectador puede liberar la energía acumulada provocada por sonidos anteriores.

III.C.- Origen de sonido

El origen de la banda sonora es *acusmático*, como mencionó Chion, el personaje de cine ficción no es capaz de visualizar su origen sonoro. Este concepto se adecua para la video-instalación, donde el espectador es el personaje. Se sitúa dentro del espacio de la video-

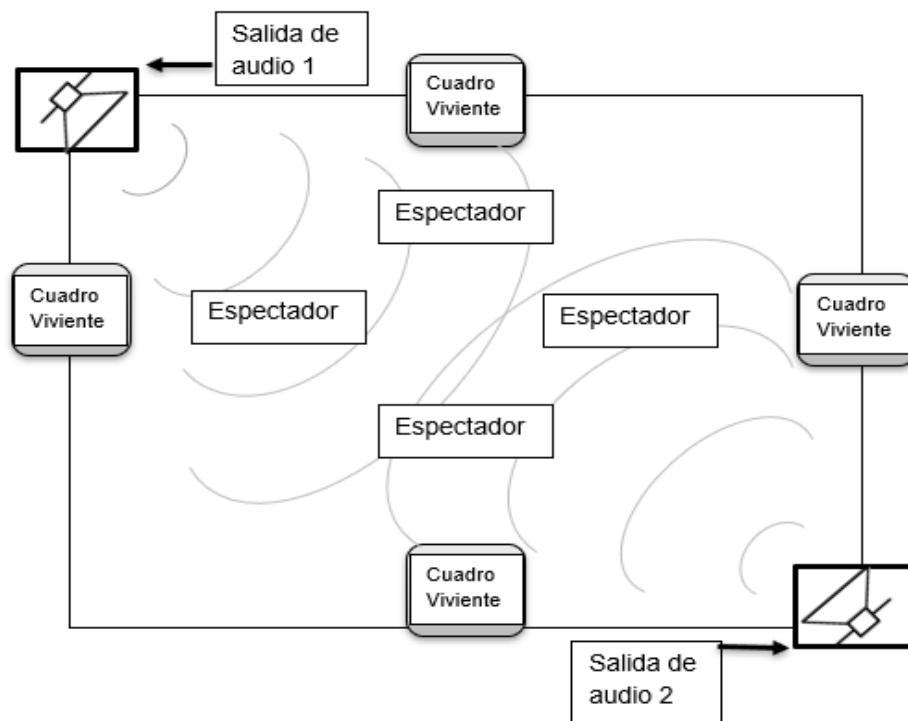
instalación, escucha el sonido que se genera, pero no conocerá el origen de este. La fuente de origen del sonido será mediante parlantes que no están presentes en el campo visual. Este principio tratado por Chion se aplica en *Las Más Puras*, debido a la necesidad de cuidar el espacio estético de la video-instalación. La recreación de una atmósfera sacra no está solo presente en el sonido, sino en la concepción de todo el proyecto.

III.D.- Configuración del sonido

La configuración del sistema de audio es estéreo, es decir este compuesto por dos salidas de audio. La espacialidad entre los dos altavoces se va a estructurar de la siguiente manera:

Figura 4

Configuración del sonido para la video-instalación Las Más Puras





Como se observa en el gráfico, las ondas sonoras se distribuyen de manera uniforme en la habitación, los parlantes están ubicados en las partes esquineras para aprovechar mejor la distribución del sonido en el espacio. Además, se crea un espacio sensorial mediante el sistema estéreo y la herramienta *Desfasador Doppler*, donde el espectador tiene la percepción de escuchar *sound surround*, sonido tridimensional.

III.E.- Hoja de sonido

Tabla 5

Hoja de sonido para la video-instalación Las Más Puras.



HOJA DE SONIDO

N.º	PIE DE ENTRADA	DURACIÓN	PIE DE SALIDA	Elemento Sonoro	Nombre	Desniveles/BMP/	NOTAS
1	00':01"	02':16"	02':17"	Música	<i>Puer Natus Est Nobis Introito</i>	-39df/132BMP	El sonido empezará con la banda sonora de la video-instalación a través de <i>fade in</i> .
2	00':20''	00':11''	00':31''	Efecto sonoro	Campanas de iglesia	-32df	El efecto de sonido estará presente al principio de cada oración para advertir y estimular el inicio de una oración al espectador.
3	00':25''	00':06''	00':31"	Efecto sonoro	Vuelo de palomas	-32df	El vuelo de las aves advierte el inicio del fin de los tiempos en la tierra.
4	00':33''	01':40''	02':13"	Vocentrismo	Oración al Arcángel Gabriel	-17df	La tonalidad se va a representar en una forma literaria similar a una oración religiosa.



5	02':17''	01':59''	04':16"	Música	<i>Low of solipsism</i>	-19df/65.92BMP	La música provoca sensaciones de histeria en el espectador, su extinción estará marcada con <i>fade out</i> para la siguiente música.
6	04':10''	00':06''	04':16"	Efecto sonoro	Susurro	-32df	En medio del <i>collage</i> sonoro se destacan voces: "Dios apiádate de nosotros", "Por mi culpa, Por mi culpa, Por mi culpa", "Bendice a Las Más Puras".
7	04':13''	00':10''	04':23''	Efecto sonoro	Campanas de iglesia	-32df	Advierte y estimula al espectador el inicio de la segunda oración.
8	04':15''	01':22''	05':37''	Música	Puer Natus Est Nobis Introito	-39df/132BMP	Empezará a través de <i>fade in</i> para la secuencia con la música anterior
9	04':23''	01':10''	05':33''	Vocentrismo	Oración a la Virgen Alada del Apocalipsis	-17df	Los rezos y su tonalidad crecerán de acuerdo con la sucesión de las oraciones. En esta oración se romperá el ritmo pausado, y será más energético.
10	05':37''	01':59''	07':36"	Música	<i>Low of solipsism</i>	-19df/65.92BMP	La música provoca sensaciones de histeria en el espectador, su extinción estará marcada con <i>fade out</i> para la siguiente música



11	07':34''	00':10''	07':44''	Efecto sonoro	Campanas de iglesia	-32df	Advierte y estimula al espectador el inicio de la tercera oración
12	07':33''	02':27''	09':00''	Música	Puer Natus Est Nobis Introito	-39df/132BMP	El sonido empezará a través de <i>fade In</i> para seguir la secuencia y terminará con un <i>fade out</i> .
13	07':40''	01':10''	08':50''	Vocentrismo	Oración a la Virgen Inmaculada de la Concepción	-17df	Los rezos y su tonalidad crecerán de acuerdo con la sucesión de las oraciones. En esta oración será más energético.
14	09':00''	01':59''	10':59''	Música	<i>Low of solipsism</i>	-19df/65.92BMP	La música provoca sensaciones de histeria en el espectador, su extinción estará marcada con <i>fade out</i> para la siguiente música
15	10':55''	00':10''	11':05''	Efecto sonoro	Campanas de iglesia	-32df	Advierte y estimula al espectador el inicio de la cuarta oración
16	10':55''	01':25''	12':20''	Música	Puer Natus Est Nobis Introito	-39df/132BMP	El sonido empezará a través de <i>fade In</i> para seguir la secuencia y terminará con un <i>fade out</i>
17	11':07''	01':10''	12':17''	Vocentrismo	Oración a la Virgen de las Correas	-17df	Los rezos y su tonalidad crecerán de acuerdo con la sucesión de las oraciones. En esta oración será más energético.



18	12':15''	01':59''	14':14"	Música	<i>Low of solipsism</i>	-19df/65.92BMP	La música provoca sensaciones de histeria en el espectador, su extinción estará marcada con <i>fade out</i> para la siguiente música.
19	14':07''	00':10''	14':17''	Efecto sonoro	Campanas de iglesia	-32df	Advierte y estimula al espectador el inicio de la quinta oración
20	14':09''	01':25''	15':30''	Música	Puer Natus Est Nobis Introito	-39df/132BMP	El sonido empezará a través de <i>fade in</i> para seguir la secuencia y terminará con un <i>fade out</i> .
21	14':18''	01':10''	15':28''	Vocentrismo	Oración al Arcángel Rafael	-17df	Los rezos y su tonalidad crecerán de acuerdo con la sucesión de las oraciones. En este punto la histeria está en su máxima expresión.
22	15':27''	00':15''	15':42''	Efecto sonoro	Susurros	Empezará en -32df y terminará en -15df	El sonido está estructurado para provocar la histeria en el espectador. El cumulo de voces resultará una atmósfera caótica.
22A	15':27''	00':15''	15':42''	Efecto sonoro	Campanas de iglesia	Empezará en -32df y terminará en -15df	La onomatopeya de las campanas será leve y pausado, con el tiempo ira incrementando.



23	15':37''	00':08''	15':45''	Efecto sonoro	Grito	-17df	El sonido tiene la funcionalidad de llegar al punto máximo de histeria, además, está bajo el efecto <i>Echoboy</i> de Adobe Audition para permitir eco y <i>delay</i> .
24	15':45''	00':05''	15':50''	Silencio			Elemento narrativo para que el espectador libere la tensión generada en la última secuencia del sonido.
25	15':50''	02':40''	18':30''	Vocentrismo	Oración a <i>Las Más Puras</i>	-17df	La tonalidad y ritmo será igual que los cantos gregorianos. La última parte de esta oración tendrá el efecto <i>Desfasador Doppler</i> con la finalidad de provocar un involucramiento del espacio, confundiendo al espectador en la fuente del origen del sonido.
26	18':30''	00':10''	18':40''	Efecto sonoro	Campanas de iglesia	-32df	Este efecto de sonido estará presente al principio de cada oración para advertir y estimular al espectador el inicio de una oración.

Note. Se termina con el efecto sonoro de la campana para empezar con la música del sonido número 1, produciendo una estructura circular en el diseño de sonido con el objetivo de ser repetido durante la video-instalación.



En resumen, se realizó la descripción de la obra, la sinopsis y la configuración espacial para describir el proceso de construcción sonora de la video-instalación *Las Más Puras*. Se definió la tipología de sonidos a utilizar en la atmósfera sonora, con sus características y sonidos que forman parte del diseño sonoro. Después, se determinó el origen del sonido en base a la conceptualización del primer capítulo y la configuración estero espacial. Finalmente, se realizó la hoja de sonido para precisar el orden cronológico y la relación entre los elementos que se emplean durante la video-instalación.



Conclusiones

El presente estudio se centra en la construcción sonora para la video-instalación basada en el *tableau vivant* “Las Más Puras”, para lo que se desarrolló una retrospectiva en la historia del sonido en el cine, y se determinó que al transcurrir el tiempo el dispositivo tecnológico ha expandido a nuevas concepciones, creativas, artísticas y estéticas, como la video-instalación. Mediante su digitalización, permite un lazo más cercano a la escucha del personaje de ficción y espectador en general, este contrato se desarrolla mediante la debida cimentación de un diseño sonoro. El sonido en la video-instalación juega un rol que favorece la expectación descentrada y sensorial en el espectador, caracterizado por el ensayo rupturista que permite su libre albedrío en el espacio de la video-instalación, además, actúa en la psique del espectador a través del sentido del oído, permitiendo dinamismo y sensorialidad. El sonido en los tres filmes de *tableau vivant* es un dispositivo potenciador de narratividad y expresividad gracias al elemento sonoro musical que actúa empáticamente con la imagen.

A través de las conceptualizaciones que realiza Chion sobre el sonido en el cine de ficción se precisa que dichos apartados mencionados en el primer capítulo sirven en la práctica para el sonido en video-arte, video-instalaciones, donde elementos sonoros, vocentrismo, música, ruidos anempáticos, efecto de sonidos y acústica fueron utilizados en virtud de la construcción sonora de *Las Más Puras*. Los tres métodos analíticos que propone Michel Chion, “búsqueda de dominancias”, “análisis narrativo” y “método de los ocultadores” sirven como referencia para determinar la construcción expresiva y narrativa del sonido en una escena de *tableau vivant*, una escena de resignificación de sonido y una video-instalación, los resultados obtenidos sirven para la creación de la propuesta sonora *Las Más Puras*.

La propuesta sonora para la video-instalación concluye en dos aspectos fundamentales. En primer lugar, el diseñador de sonido debe realizar un trabajo donde se centre en la creación de una realidad auditiva para aclamar a la escucha y sensaciones del espectador. Mediante esta noción, la concepción de la propuesta está direccionada a la expresividad, la narratividad y la sensorialidad del espectador desde el primer momento que percibe el sonido. En segundo lugar, a través del proceso de resignificación se concibe un nuevo concepto mediante el cambio de estructura, tonalidad, tempo y recursos técnicos mencionados en la propuesta. No obstante, cabe recalcar que incluso sin modificación alguna todo sonido tiene un concepto intrínseco. El



vocentrismo se sometió a un proceso de resignificación a partir de oraciones reales presentes en el catolicismo, para establecer una similitud con un espacio sacro. La música en el cine-arte, *tableau vivant* y video-instalación tiene una participación desencadenadora de emociones en el público.

A través de la digitalización y las múltiples herramientas sonoras se puede crear espacios sonoros que se definen de acuerdo con las necesidades del diseñador de sonido. El sonido no solo es desestimado en el cine, también lo es en la cotidianidad de las personas debido a que en algunas ocasiones no se percata del sonido en el entorno. Por esta razón, el diseñador de sonido de *Las Más Puras* se basa en incorporar nuevos sonidos y sonidos existentes relacionados con la religión. Finalmente, el resultado, de los elementos sonoros utilizados en la banda sonora de la video-instalación *Las Más Puras* dura 18':40'' con una reproducción circular para ajustarse al tiempo de exposición del proyecto en la sala.



Referencias bibliográficas:

Arce, J. (2008). El sonoro antes del cine sonoro: imágenes y música mecánica entre 1895 y 1927. En *Actas del IV Simposio Internacional La creación musical en la banda sonora*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Alonso, R. (2015). *La Video Instalación como Deconstrucción de la Experiencia Fílmica*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de: <https://www.javeriana.edu.co/estetica/pdf/ConferenciasRodrigoAlonso.pdf>

Bini, A. Rizzoli, A. Barsanti, A. (Productores) y Godard, J. Rossellini, r, Pasolini, P. Gregoretti, U. (Directores). (1966). *RoGoPaG* [película]. Francia: Societé Cinématographique Lyre.

Cabedo M. (2012). *BLOW*. Automática Propuesta de videoinstalación interactiva. Valencia: Universitat Politècnica de València. Escuela Politécnica Superior de Gandia - Escola Politècnica Superior de Gandia. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10251/19151>

Casas, J. y Sendra J. (1996). *La iglesia como lugar de la música*. Madrid: CEHOPU.

Chacón, L. (2019). *El arte del Foley: Creación de una librería de Foley, aplicado a la sonorización del videojuego Nau Rongo: The voice of the Elders* [tesis de licenciatura, udla Escuela de música]. Repositorio Institucional: <http://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/11183>



Chion, M. (2001). *La Audiovisión*. (Antonio López Ruiz trad.) Éditions Nathan; Ediciones Digitales El túnel. (Primera edición 1993).

Convento Máximo San Francisco de Quito. (2019). *Inmaculada*. Recuperado el 22 de julio del 2020 de:

<https://www.conventosanfranciscodequito.com/index.php/iglesia/devociones/inmaculada>

Domínguez, A. (2015). El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro. *Alteridades*, 25(50), 95-104.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172015000200008&lng=es&tlng=es.

Escobar, L. (2018). *Tableau Vivant. Técnica aplicada a la fotografía contemporánea* [tesis de licenciatura, Universidad de Palermo]. Repositorio Institucional:

https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=4866&titulo_proyectos=Tableau%20Vivant

García, C. (2016). *Generación de imagen sintética en tiempo real basada en muestras de sonido digitalizado en el campo del arte digital*. [tesis doctoral, Universitat Politècnica de València]. Repositorio institucional UPV. <http://hdl.handle.net/10251/63282>

Goldstone, J. (productor) y Jonnes, T. (director). *La vida de Brian* [película]. Reino Unido: HandMade Films.



González, P. (2008). *El cine mudo*. Editorial UOC.

Gubern, R. (1982). *Cien Años de Cine*. Barcelona: *Bruguera*.

Iglesias Simón, P. (2004). El Diseñador de sonido: función y esquema de trabajo. Madrid:
ADE-Teatro (101),11.

Juan Pablo II (2011, 5 de agosto). *Oración de Juan Pablo II a la Virgen de la Consolación*.
Parroquia Nuestra señora de la Consolación. Boletín N.º. 5.
<https://es.calameo.com/books/000631218fa83e8493f58>

Jullier, L y Rodríguez, A. (2007). *El sonido en el cine*. Barcelona: *Paidós Ibérica*.

Kasander, K. (Productor) y Greenaway, P. (director). (2007). *Nightwatching* [película].
Ámsterdam: The Kasander Film Company, Filmografía

Lusnich, A.L., Morettin, E. (2020). El cine y la memoria: formas de producción y dimensiones
históricas. *Fotocinema*, 20 (3).
<https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/7587>

Madalla, L.B. (2009). El humor en el cine. España: *Trama y fondo: revista de cultura*, N.º 27,
59-60.



Murch, W. (2000). Estirando el sonido para ayudar a liberar la mente. *FilmSound.org Learning Space dedicated to the Art and Analyses of Film Sound Desing*.

Murch, W. (1995). *Sound desing: The Dancing Shadow* (J. Boorman, T. Luddy, D. Thomson y W. Donohue). Faber

Ortiz Cerón, C. (2019). El espacio en la instalación sonora. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 14(1), 27. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-1.eeen>

Papa Francisco. (8 de diciembre de 2013). Oración a la inmaculada. Roma: Libreria Editrice Vaticana. <http://www.vatican.va/content/francesco/es/prayers/documents/papa-francesco-preghiere-20131208-solennita-immacolata.html>

Rist, P., Guggisberg, A. (1995) Opfer dieses Liedes. En *Le Cœur En Beurre - Double Gras*. Suiza: RecRec Music

Rodríguez, Á. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós

Ruiz, R. (director). *La hipótesis de la pintura robada* [película]. Francia: Institut National de l'Audiovisuel.

Sacco, A. (2003). *Apuntes sobre sonido digital*.

Szendy, P. (2013). *Écoute: une histoire de nos oreilles*. Minuit.



Tucker, A. (Productor) y Webber, P. (Director). (2003). *Girl with a Pearl Earring* [Película].

Reino Unido: Archer Street Productions.

Thom, R. (1999). Diseñando una Película para el Sonido.

Utray, F., Márquez, S. & Ochoa, L. (2017) *Sonido para vídeo UHD y cine 4K*. Madrid:

Universidad Carlos III de Madrid. https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/25875/sonido_utray_709MR_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Vida y estilo (marzo, 2020). Poderosa oración al Arcángel San Gabriel para pedir un milagro.

Colombia.com. <https://www.colombia.com/vida-y-estilo/esoterismo/oracion-arcangel-san-gabriel-pedir-milagro-263479#:~:text=San%20Gabriel%2C%20Arc%C3%A1ngel%20de%20la,buena%20persona%20a%C3%BAn%20en%20los>

Woodside, J. (abril-junio, 2014). La música y el diseño sonoro en el cine. *Ciencia. Revista de*

la Academia Mexicana de Ciencias, 65(2), 29. <https://revistaciencia.amc.edu.mx/index.php/vol-65-numero-2/687-la-musica-y-el-diseno-sonoro-en-el-cine>