



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Cine y Audiovisuales

Montaje de superposición sonora como premeditación aplicada al
cortometraje *El viaje de papá*

Trabajo de Titulación previo a la obtención del
Título de Licenciado en Cine y Audiovisuales.

Autor:

Luis Angel Coro Apugllón

C.I: 1725561607

Correo: angel_st@live.com

Tutor:

Ricardo Mauricio Salcedo Martínez

C.I: 0103240339

Cuenca-Ecuador

25-marzo-2022



Resumen

El cine como imagen en movimiento realiza su discurso orgánico mediante el sonido. En este campo la superposición es una de las herramientas frecuentemente usadas sobre las imágenes, no obstante, con el mismo método se puede experimentar y realizar distintas técnicas que permitan anticipar o premeditar narrativamente las acciones o eventos de una película mediante los principales elementos como: los ruidos, los diálogos o la música; por ende, esta investigación busca aplicar ciertos elementos del montaje de sonido en superposición al cortometraje *El viaje de papá*; esta técnica aporta a la síntesis del argumento desde el sonido, además de la interpretación de los personajes. Para poner en marcha esta técnica se basará en conceptos como “líneas de fuga temporal” de *El sonido* de Michel Chion (1999), el texto de Blas Payri *Recursos Sonoros* sobre “Superposición de diégesis” (2012) y el libro *En el momento del parpadeo* de Walter Murch (2003) sobre “la regla del seis”; además la metodología a utilizar se basa en la *investigación/creación* (Quiroga, 2021) donde la exploración de este ámbito sonoro ayudará al aporte investigativo de las herramientas y técnicas dentro del montaje de sonido aplicado a una obra audiovisual.

Palabras clave: Montaje. Superposición. Anticipación. Sonido.



Abstract

Cinema as a moving image heightens its organic discourse through sound. In this field, superposition is one of the tools frequently used on images; however, by using the same method it is possible to experiment and perform different techniques that allow to anticipate or narratively pre-meditate the actions or events of a film through the main sound elements such as: noise, dialogue, or music. Therefore, this research seeks to apply certain elements of sound montage in superposition to the short film “El Viaje de Papá” (Dad’s Journey); This technique contributes to the synthesis of the argument from the sound, in addition to the interpretation of the characters. To implement this technique, it will be based on concepts such as “temporary vanishing lines” from Michel Chion *The Sound* (1999), the text by Blas Payri *Sound Resources on “Superposition of diegesis”* (2012) and the book *In the Blink of an Eye* by Walter Murch (2003) and his theory of "the rule of six"; Furthermore, the methodology to be used is based on research / creation (Quiroga, 2021) where the exploration of this sound field will aid in the investigative contribution of the tools and techniques within the sound montage applied to an audiovisual work.

Keywords: Montage. Superposition. Anticipation. Sound.



ÍNDICE

Resumen	2
Abstract	3
Lista de figuras	6
Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional	8
Cláusula de Propiedad Intelectual	9
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I	13
USO Y TEORÍAS DEL MONTAJE SONORO EN EL CINE	13
I.A. Inicios del cine sonoro. Breve historia.	13
I.B.- Conceptos y teóricos	17
I.B.1.- La emoción en el montaje	18
I.B.2.- Superposición sonora	20
I.B.3.- Líneas de fuga temporal	21
CAPÍTULO II	23
FUNCIÓN DEL MONTAJE SONORO DE SUPERPOSICIÓN EN OBRAS CINEMATOGRAFICAS. ESTUDIO DE CASOS.	23
II.A.- <i>Alumbramiento</i> (2002) de Víctor Erice	23
II.A.1.- Sinopsis	23
II.A.2.- Superposición de diégesis	24
II.A.3.A.- Tipos de montaje sonoro	26
II.B.- <i>Mejor No Hablar de Ciertas Cosas</i> de Javier Andrade	29
II.B.1.- Sinopsis	29
II.B.2.- Fuera de campo	29
II.B.2.A.- Sonido fuera de cuadro como premeditación de sucesos	31
II.C.- <i>The Passenger</i> de Michelangelo Antonioni	32
II.C.1.- Sinopsis	32
II.C.2.- Líneas de fuga temporal	33
II.C.2.A.- Premeditación sonora.	33
CAPÍTULO III	36
APLICACIÓN DEL MONTAJE DE SUPERPOSICIÓN SONORA COMO PREMEDITACIÓN EN EL CORTOMETRAJE <i>EL VIAJE DE PAPÁ</i>.	36
III.A.- Sinopsis	36
III.B.- Tratamiento	36
III.C.- Ficha técnica	38



III.D.- Datos de producción	38
III.E.- Diseño de sonido	39
III.F.1.- Montaje sonoro	47
III.G.- Superposición de sonido	47
III.G.1.- Atmósferas sonoras	47
III.G.2.- Espacialidad sonora	48
III.G.3.- Música	49
III.H.- Premeditación sonora	51
III.H.1.- Sobreimpresión por encabalgamiento	51
III.H.2.- Fuera de campo	53
Conclusión	55
ANEXO	57
Referencia bibliográfica	70



Lista de figuras

Figura 1. Dickson experimental sound film (1894) por William Dickson	14
Figura 2. Estreno de la película silente “Napoleón” (1927) con orquesta en vivo en la Ópera de París.	15
Figura 3. Vitaphone, creado por Western Electric y los Bell Telephone Labs.	16
Figura 4. Poster de la película “The Jazz Singer” de Alan Crosland producida por la Warner Bros.	17
Figura 5. Regla del seis propuesta por Walter Murch para un corte ideal de montaje.	19
Figura 6. Superposición de sonido en montaje en paralelo.	20
Figura 7. Superposición de diégesis por Blas Payri. Recursos Sonoros.	21
Figura 8. Regla del seis. Eje de acción y punto de interés en el montaje (De izquierda a derecha).	25
Figura 9. Regla del seis. Corte en la emoción.	25
Figura 10. Regla del seis. Corte en la emoción y la superposición de sonido.	26
Figura 11. Fragmento de la película “Alumbramiento” de Víctor Erice y producida por Nicholas McClintock.	26
Figura 12. Encadenamiento de sonido.	27
Figura 13. Corte directo de sonido.	27
Figura 14. Música diegética en el montaje paralelo.	28
Figura 15. Encabalgamiento y analogía de sonido.	29
Figura 16. Plano secuencia y fuera de campo.	30
Figura 17. Fuera de campo.	30
Figura 18. Fragmento de la película “Mejor no hablar (De ciertas cosas)” dirigida por Javier Andrade y producida por María Ángeles Palacios.	31
Figura 19. Sonido fuera de campo. Premeditación de sucesos.	32
Figura 20. Montaje de sonido. Línea de fuga temporal.	33
Figura 21. Montaje de sonido. Línea de fuga temporal.	34
Figura 22. Montaje de sonido. Línea de fuga temporal.	34
Figura 23. Plano secuencia. Superposición de sonido.	35
Figura 24. Portada del cortometraje “El viaje de papá”.	37
Figura 25. Tipos de recursos sonoros, Blas Payri.	39
Figura 26. Fuera de encuadre. El viaje de papá.	40
Figura 27. Fuera de encuadre. El viaje de papá.	40
Figura 28. Fuera de encuadre. El viaje de papá.	41
Figura 29. Fuera de encuadre. El viaje de papá.	41
Figura 30. Ruidos en fuera de encuadre. El viaje de papá.	42
Figura 31. Sonido ambiente. El viaje de papá.	43
Figura 32. Sonido ambiente. El viaje de papá.	43
Figura 33. Música diegética. El viaje de papá.	44
Figura 34. Alicia se cepilla los dientes frente al espejo. “El viaje de papá”.	44
Figura 35. Música extradiegética. El viaje de papá.	45
Figura 36. Leitmotiv. El viaje de papá.	45
Figura 37. Leitmotiv. El viaje de papá.	46



Figura 38. Escena final con lluvia. El viaje de papá.	46
Figura 39. Superposición de atmósfera sonora.	47
Figura 40. Superposición de atmósfera sonora “in crescendo”.	48
Figura 41. Sistema de audio estéreo y espacialidad sonora.	49
Figura 42. Diégesis musical.	50
Figura 43. Extradíégesis musical.	50
Figura 44. Premeditación sonora y transformación de extradíégesis a diégesis.	51
Figura 45. Premeditación de sonido.	52
Figura 46. Encabalgamiento sonoro en la diégesis	53
Figura 47. La radio como enlace del fuera de campo.	54
Figura 48. El fuera de campo y la presencia en cámara.	54



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Luis Ángel Coro Apugllón, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “Montaje de superposición sonora aplicada al cortometraje *El Viaje de Papá*”, de conformidad con 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, 25 de marzo del 2022

Luis Ángel Coro Apugllón
C.I: 1725561607
angel_st@live.com



Cláusula de Propiedad Intelectual

Luis Ángel Coro Apugllón, autor del trabajo de titulación "Montaje de superposición sonora como premeditación aplicada al cortometraje *El viaje de Papá*", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 25 de marzo del 2022



Luis Ángel Coro Apugllón
C.I: 1725561607
angel_st@live.com



INTRODUCCIÓN

El lenguaje cinematográfico a lo largo de los años ha evolucionado constantemente y los cineastas en este transcurso han encontrado varias formas y técnicas de crear historias. La puesta en cuadro desde la intervención sonora (imagen/sonido) se han convertido en elementos inseparables dentro de una obra audiovisual. Por lo tanto, la manipulación del material filmico por parte del montajista se ha convertido en una de las etapas sumamente importantes al momento de construir una película.

A lo largo de esta investigación se encontraron varias herramientas sonoras dentro del montaje, las cuales, permiten crear técnicas y aportar al estudio del lenguaje cinematográfico desde la superposición de sonido. Sin embargo, la amplia forma de aplicación en el cine ha permitido focalizar en un solo método como la anticipación o premeditación sonora. Por ende, se indaga en investigaciones anteriormente realizadas en la carrera de Cine y Audiovisuales donde hasta la fecha han sido limitadas en el campo del sonoro donde encontramos trabajos como de: Andrea Velarde Mosquera bajo la dirección de Camilo Luzuriaga donde su enfoque se encamina hacia *Efectos y ambientes sonoros como herramientas del subtexto en una obra cinematográfica* (2015); además, un trabajo de Christopher Díaz también bajo la dirección de Camilo Luzuriaga sobre el *Tratamiento de sonido y banda sonora del cortometraje "Stereo"* (2016); Estos temas han indagado desde la parte general y más amplia; aportes que ayudan al diseño sonoro desde la teoría aplicada; es importante enfatizar la necesidad de investigación sobre el "montaje de superposición sonora como premeditación" debido a la limitada indagación en el lenguaje cinematográfico donde finalmente se aplica a un proyecto audiovisual.

La importancia de resaltar en las herramientas dentro de la superposición es buscar la técnica adecuada para el manejo de transiciones, elipsis o una intervención dramática desde el sonido. Por ende, la investigación se enfoca en la premeditación sonora, sin embargo, para poner en marcha el estudio de esta técnica, surgen varias interrogantes acerca de: ¿Cómo interviene el montaje de sonido en la imagen? ¿Cuáles



son las funciones de la superposición sonora? ¿Cómo se interpreta la técnica de premeditación o anticipación en la narrativa?, para responder estas preguntas es necesario indagar en textos como *En el momento del parpadeo* de Walter Murch (2003) donde enfatiza la importancia de la figura del montajista y la emoción en el montaje cinematográfico, por esta razón se investiga en *Recursos sonoros audiovisuales* de Blas Payri (2012) el cual se enfoca en las funciones y tipos de montaje dentro de la narrativa. Finalmente, la anticipación sonora mediante el texto de *El sonido* de Michel Chion (1998), estos teóricos y conceptos ayudarán a centrar la investigación y su aplicación.

El objetivo general es analizar y definir un modelo de montaje de superposición sonora como premeditación con el fin de integrar desde la técnica dicho modelo en la generación de un proyecto cinematográfico. Por lo tanto, los objetivos específicos van de analizar bajo el concepto de montaje de superposición sonora a través de su desarrollo y uso histórico en el campo sonoro aplicado a la cinematografía; determinar la función de la superposición sonora como premeditación desde el análisis de casos de estudio en obras cinematográficas concretas y aplicar el montaje de superposición sonora mediante la composición de sonido y música en escenas claves del proyecto cinematográfico titulado *El viaje de papá*.

El compositor sonoro y montajista estadounidense Walter Murch enfatiza en la importancia del montaje tanto como el director mismo. El que realiza este oficio no está tan presente en el rodaje, debido a esto, su punto de vista al momento de construir la película busca que sea orgánico. Por otra parte, el catedrático español Blas Payri divide los tipos de montaje y método de funcionamiento, por lo consiguiente, ubicando a la superposición de sonido dentro de la diégesis. Finalmente, Michel Chion nos habla sobre líneas de fuga temporal, en la cual, desde el sonido se puede anticipar el cruce, el encuentro o su enlace en un plazo de tiempo más o menos previsible, dentro de esta, la premeditación mediante el montaje sonoro.

La metodología a aplicar en este trabajo es la investigación/creación, donde se la puede definir como una metodología cualitativa y operativa para creadores, basada en la teoría y la experiencia con vistas a la aplicación práctica, es decir, a la creación de un



producto artístico, en este caso de carácter audiovisual. Este modelo conjuga a su vez la experiencia subjetiva del creador/cineasta con la investigación, el saber con el hacer.

El campo del sonido dentro del cine es un espacio de creación indefinida donde se han aportado a los cineastas una gran variedad de formas de expresión. El presente tema de investigación contribuye al estudio de una técnica cinematográfica que permite dar un diseño sonoro y estético a una obra audiovisual. La necesidad de invertir en esta forma de contar el cine ayudará a los realizadores que requieran simplificar el tiempo y espacio de su narrativa mediante el sonido. Por ende, esta investigación busca aportar con una herramienta interesante e importante desde una minúscula intervención sonora dentro de la imagen hasta el mismo silencio que se simbolizan e interpretan en la película.



CAPÍTULO I

USO Y TEORÍAS DEL MONTAJE SONORO EN EL CINE

En el proceso creativo del cine el montaje de imágenes y sonidos son parte de las etapas finales en el desarrollo de una película; la sensibilidad crítica y creativa del montajista es puesta a prueba en la composición de escenas y secuencias narrativas, una búsqueda de proporcionar fluidez y sentido orgánico al argumento propuesto por el director. Su frecuente uso ha brindado apertura a varios experimentadores y teóricos en esta rama, por ende, la investigación se delimita aplicar ciertas funciones desde el montaje de sonido; en esta se puede estimar varios métodos y herramientas que enriquecen el lenguaje cinematográfico hacia una técnica aplicada en una película.

I.A. Inicios del cine sonoro. Breve historia.

La implementación del sonido ha sido uno de los elementos más importantes en establecer una nueva forma de hacer y percibir el cine; el sentido auditivo permite indagar más allá de la imagen receptando la información sonora que se transmite; un recurso que brindó el desarrollo de nuevas herramientas y técnicas hasta la actualidad. Donde los diálogos y ruidos añadidos permitieron que las películas se acerquen un poco más a la expresión del mundo real.

Los primeros experimentos en captar el sonido sincrónico lo realizaron William Dickson y Thomas Edison, *Dickson Experimental Sound Film* (1894). El metraje tiene una duración de 17 segundos donde se puede apreciar el sonido del violín y el movimiento de las personas; el artefacto de grabación fue llamado *Kinetophone* (un kinetoscopio conectado con un fonógrafo) donde el cono recibe la información sonora y la almacena en un cilindro de cera. Sin embargo, la sincronización de los elementos no era posible, ya que se carecía de la tecnología para hacerlo, en cambio, la conservación del material permitió que en 1999 el reconocido editor y montajista estadounidense Walter Murch sincronice el metraje y se pueda apreciar una de las primeras interacciones del sonido y la imagen simultáneamente.



Figura 1. Dickson experimental sound film (1894) por William Dickson

El inventor estadounidense Lee De Forest en 1920 patentaría el *Phonofilm* que grababa en simultáneo la imagen y sonido. Los registros que realizaban con el invento consistían en filmar presentaciones teatrales, discursos políticos, actos musicales, etc. En el lapso de 4 años hicieron alrededor de 1000 películas cortas, experimentos que al pasar del tiempo fueron cambiando y adaptándose a nuevas formas y mecanismos de sincronización.

Previo a la inserción del sonido en el cine las obras solían ser acompañadas por música, en este caso, él o los músicos tocaban en vivo la melodía acorde a la necesidad de la imagen. Si la escena implica un acompañamiento cómico o de suspenso los intérpretes se adaptarían hacerlo. Antes del uso sincrónico del sonido ya se pensaba en un acercamiento dramático y emocional con la música de acompañamiento, realzar a la imagen y complementar el argumento de la historia. Las salas de cine y los realizadores serían partícipes en el uso de los nuevos recursos sonoros en la cinematografía que fue emergiendo poco a poco en el mundo.



Figura 2. Estreno de la película silente “Napoleón” (1927) con orquesta en vivo en la Ópera de París.

El cineasta estadounidense Alan Crosland sería uno de los primeros en utilizar minuciosamente el recurso sonoro mediante una máquina llamada *Vitaphone* en su largometraje *The Jazz Singer* (1927). El artefacto consistía grabar previamente sobre un disco de vinilo y finalmente proyectarlo junto a la imagen en sincronización. La propuesta sonora de la película era grabar solo las escenas musicales sincrónicamente con la imagen, mientras que el resto de la película mantendría los subtítulos de los diálogos en pantalla. Al ver y escuchar la interpretación del protagonista y los pocos diálogos grabados el espectador empatiza con el conflicto y nos acercamos más al argumento.

El público enseguida dio una entusiasta acogida a este nuevo tipo de películas, mientras que muchas de las grandes personalidades del cine (críticos y realizadores) expresaron su escepticismo u hostilidad. “Puedes decir, declaró Chaplin, que detesto las películas sonoras. Arruinan el arte más viejo del mundo: el arte de la pantomima. Aniquilan la gran belleza del silencio” (Marcel, 2002, p. 118)

El sonido desde aquel entonces se convirtió en el complemento inseparable en las nuevas películas; el cine mudo se adaptaría a dar sus diálogos cerca de los micrófonos y la creatividad sonora que requiera el argumento; los montajistas añadirían en su labor el "material sonoro" donde se complementarían el "audiovisual".

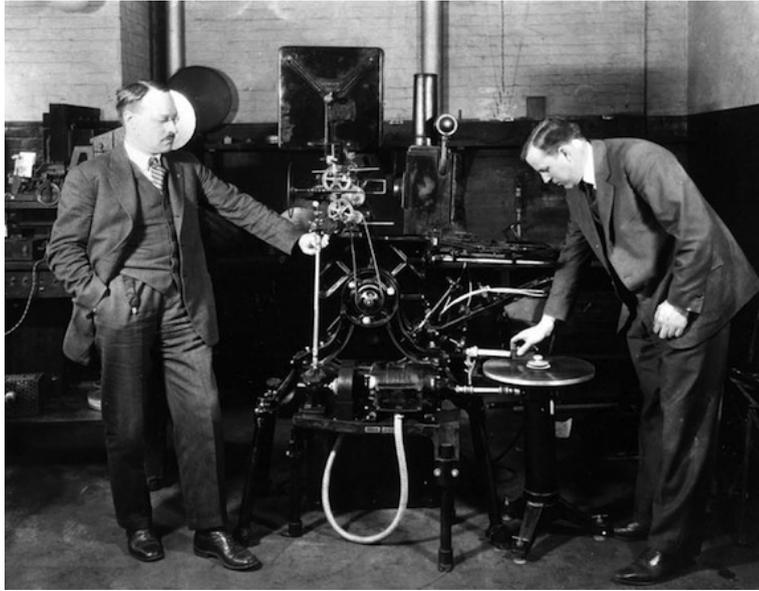


Figura 3. Vitaphone, creado por Western Electric y los Bell Telephone Labs.

El cine sonoro ampliaría los métodos de contar historias hacia una transición ahora llamada audiovisual: “La aparición de la palabra y el sonido sincronizados con la imagen permite identificar un segundo umbral cuya consolidación en pocos años permitirá el desarrollo de todos los procedimientos narrativos clásicos en el cine, cuya posterior evolución ha contribuido al enriquecimiento progresivo del «proceso diegético»” (Pons, 1980, p. 11). Por lo tanto, el nuevo cine sonoro contribuiría a una variedad de herramientas que los realizadores utilizarían en los próximos años, incluso en la actualidad se sigue experimentando con lenguaje cinematográfico. Las nuevas herramientas y tecnologías sonoras hicieron que el espectador se adapte a una nueva forma de ver y escuchar el cine, y las salas de proyección se reinventaron hacia la creación de sistemas de sonido que permitan reproducir las películas.



Figura 4. Poster de la película “The Jazz Singer” de Alan Crosland producida por la Warner Bros.

Los cineastas se adaptarían a una forma más versátil de crear películas empezando así una era que traería consigo nuevas narrativas. Mientras tanto, en la unión soviética se empezaba asimilar este nuevo recurso: “...Las primeras experiencias con el sonido deben ir dirigidas hacia su no coincidencia con las imágenes visuales. Solo este método de ataque producirá la sensación buscada que, con el tiempo, llevará a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de imágenes-visiones e imágenes-sonidos” (Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov, 1928, §. 7). Por lo tanto, el inicio del sonido en el cine dio mucho de qué hablar y experimentar, tanto los cineastas como los teóricos empezaron a indagar en las posibilidades que la imagen tendría que adoptar para narrar; su impacto en la historia daría una transición en donde las opiniones establecerán conceptos que ayudarían a moldear y formar esta rama.

I.B.- Conceptos y teóricos

Los cortes de imágenes en el cine buscan el complemento ideal para crear el argumento final. Al momento de la intervención sonora el montaje se vuelve una amplia etapa que requiere más creatividad para el corte definitivo de una película. Esta actividad se ha convertido en una de las importantes fases finales en la creación



cinematográfica. La experimentación tanto en los cortes de planos como de la superposición de sonido ha dado apertura a varios teóricos y críticos sobre su uso.

I.B.1.- La emoción en el montaje

El montaje de imágenes ha sido una de las últimas etapas en la realización cinematográfica, en consecuencia, la composición de una película se decide en la sala de edición. Uno de los montajistas más destacados en este campo es el estadounidense Walter Murch quien ha colaborado con importantes cineastas como Francis Ford Coppola y George Lucas. Entre sus primeros trabajos ha destacado en THX 1138 (1971) donde participó como guionista y diseñador de sonido; la película se caracterizó por ser una de las primeras en la ciencia ficción y original diseño sonoro. Ha sido reconocido en *Academy Awards* por sus trabajos en edición de películas como: *The Conversation* (1974) a Mejor Montaje, *Apocalypse Now* (1979) y *The English Patient* (1996) como Mejor Sonido. Por ende, el montaje cinematográfico generalmente busca dar sentido al argumento manteniendo la continuidad narrativa: “hace que el filme avance de manera sencilla, lógica y fluida, que utiliza el espacio y el tiempo de una forma coherente, que desarrolla la narración de un modo lineal, que no resulta llamativo al mantener los mismos personajes y objetos de un plano a otro” (Ira Konigsberg, 2004, p. 331). Bases de composición en el montaje que permiten crear la lectura orgánica de imágenes en una película.

El montaje ha sido uno de los espacios donde cineastas han podido experimentar narrativamente. No obstante, entre los teóricos ha surgido varias formas de desglosar, crear y ver una película, además de establecer reglas que permiten analizar la forma en que se podría realizar un montaje ideal.

1) responde a la emoción; 2) hace avanzar el argumento; 3) tiene lugar en un momento que desde el punto de vista del ritmo es interesante y adecuado; 4) tiene en cuenta lo que podría llamarse la “dirección de la mirada”; 5) respeta la gramática de las tres dimensiones convertidas en dos por la gramática de las tres dimensiones convertidas en dos por la fotografía; y 6) respeta la continuidad tridimensional del espacio real. (...) Emoción, lo último que se aprende en una escuela de cine, si es que se aprende, en gran parte porque es lo más difícil de definir y de manejar. (...) Lo que al final recuerda el

espectador no es el montaje, ni el trabajo de la cámara, ni la interpretación, ni siquiera el argumento, sino como se ha sentido (Murch, 2003, p. 31)

Al igual que la imagen en el momento de manejar las pistas de audio buscamos relación y concordancia con el discurso, se verifica la relación de los personajes con los diálogos y los ruidos diegéticos que complementa la verosimilitud del espacio y lo que se está contando en la historia. Por lo tanto, la emoción en el montaje busca el corte ideal hacia la sensación del espectador: “si la emoción es la adecuada y el argumento avanza de un modo interesante, con un buen ritmo, el espectador tendrá a no darse cuenta o a no conceder importancia a los problemas de montaje concernientes a elementos de menor importancia como la dirección de la mirada, el eje, la continuidad espacial, etc.” (Murch, 2003, p. 32).

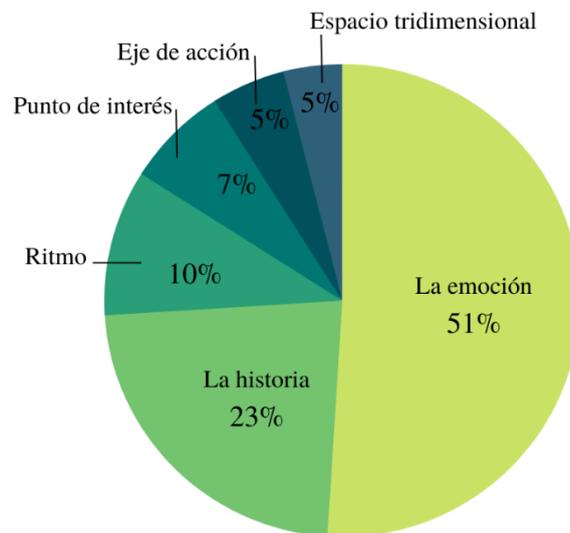


Figura 5. Regla del seis propuesta por Walter Murch para un corte ideal de montaje.

La emoción se presenta como una referencia para el montajista al momento de recopilar las imágenes y darle sentido al argumento; conjugar la emocionante variedad sonora sobre la imagen permite sentir la forma en que la película está siendo contada y los métodos que usa para hacerlo.

“En los términos de edición de sonido has de imaginar una tira de imágenes en una posición y justo debajo de esta, una tira de sonido que es el diálogo y existe en su propia pista, por así decirlo. Por debajo de esta, docenas y algunas veces cientos de pistas disponibles para diferentes sonidos. Puedes pensar sobre esto como una especie de

mosaico y los sonidos son pequeños trozos de sonido que debemos poner en el lugar correcto.” (Murch, 2018)

Por lo tanto, la composición de imágenes y sonido de una película enfatiza la importancia del montaje y dentro de ella la regla del seis propone atención al argumento desde la emoción. La correcta empatía que genera mediante la imagen y el sonido llega a ser emocionante y esto permanecerá por un buen tiempo en la memoria del espectador.

I.B.2.- Superposición sonora

La emoción como una de las bases principales en el montaje sonoro busca mediante la superposición resaltar acciones o escenas específicas en el argumento de una obra audiovisual; aparte de uso sincrónico del sonido ante la imagen se prevé estimularlas con música, efectos, narración *off*, atmósferas, etc. El sonido superpuesto se presta según la necesidad y la forma que el cineasta maneje el recurso en la postproducción.

La superposición de diégesis es claramente más fácil de realizar con el sonido que con la imagen, y frecuentemente tenemos un sonido superpuesto de una diégesis sobre otra. Por ejemplo, el encabalgado con el anticipo de un sonido de la escena siguiente en la actual, o el montaje en paralelo donde por ejemplo la música diegética de una escena se superpone e invade la banda sonora de otra escena en paralelo. (Payri, 2012, §. 3)

Las voces, la música o los ruidos al momento de superponerse en una escena ajena al origen sonoro, suele dar un valor agregado a la imagen que se visualiza, sin embargo, en la transición se descubre la fuente de sonido y se convierte en una anticipación antes de llegar a la escena sincrónica, en el caso de que esta herramienta se manifieste de forma diegética.

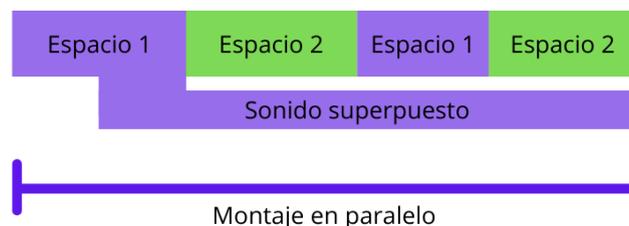


Figura 6. Superposición de sonido en montaje en paralelo.

La superposición de sonido puede estar presente desde diálogos, ruidos y música. Los diálogos pueden guiar el plano o la escena mediante una voz diegética o extradiegética como una en *off*. Por otra parte, los ruidos ayudan a dar espacialidad al lugar y determinar el sonido de los objetos si se relaciona y visualiza el origen sonoro; si el ruido fuese superpuesto en fuera de cuadro, la información que recibimos la empezamos asociar con el mundo sonoro cercano a la historia, anticipar lo que suena y a dónde lleva este sonido; por otro lado, la música es uno de los recursos muy usados en el cine como diegética o extradiegética, en el cual, la puesta en escena de los músicos transmiten el origen y accionar de un instrumento o canto; a pesar de ello, la melodía superpuesta también permite transmitir emociones y sentimientos de los personajes en la historia.

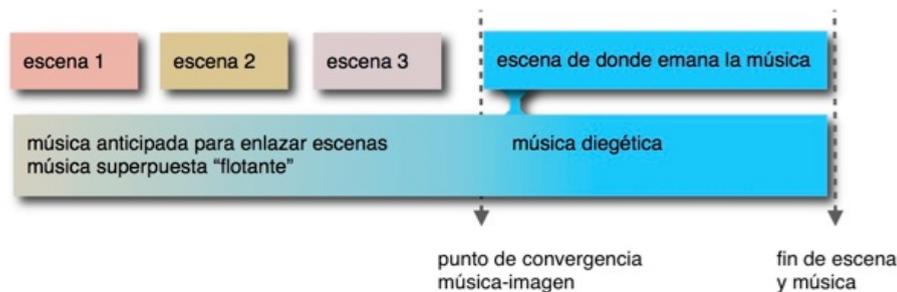


Figura 7. Superposición de diégesis por Blas Payri. Recursos Sonoros.

I.B.3.- Líneas de fuga temporal

El montaje sonoro tiene variedad de interacción con la imagen y el ritmo. La superposición de sonido es parte de la sensación que percibe el espectador de una obra; por ende, la premeditación o anticipación sonora ha sido una de las técnicas que permiten en primera instancia reducir el enlace entre espacio y tiempo cinematográfico como un adelanto de elipsis; además, se puede enlazar dos o más escenas en una sola a la que señala como fraseos a: “desglose del tiempo y del ritmo, a través de respiraciones, punto de atención, puntuaciones, descansos, cristalizaciones temporales, anticipaciones y relajaciones” (Chion, 1999, p. 289). Por ende, uno de los *fraseos* que se analiza es la premeditación o anticipación sonora sobre la imagen, la cual es señalada como *Líneas de fuga temporal*.

Cuando un cierto número de elementos sonoros y/o visuales se superponen y constituyen de una manera que permite anticipar su cruce, su encuentro o su colisión en



un plazo de tiempo más o menos previsible. A continuación, esta anticipación se realiza o se “evita”, y los cruces se pueden producir más pronto o más temprano de lo que los hemos hecho esperar. (...) Una misma imagen puede proponer dos líneas de fuga temporal simultáneas. (Chion, 1999, p. 289)

Por lo tanto, premeditar desde el montaje conlleva a la superposición de dos o más sonidos que no corresponden a una misma imagen. Los elementos superpuestos dirigen hacia el origen sonoro dentro de la diégesis como la extradiégesis. Este recurso posibilita anticipar desde tres tipos de fuentes sonoras como: la música, los ruidos y los diálogos.

La música en ocasiones puede resaltar la situación dramática que se está dando en la escena. En cuestión de diégesis podremos observar o escuchar en algún momento la fuente de instrumentación, canto u origen si fuese en algún artefacto; en cambio, desde la extradiégesis se anticipa un plano o escena consecuente al acto dramático dado como una percepción de atmósfera o decoro narrativo.

Los ruidos en cuestión brindan un acercamiento hacia las actividades que realizan los personajes o la naturaleza dentro del argumento. La utilización de estos ruidos también permite hacer escuchar al espectador lo que el director de cine no quiere mostrar (como si se presentase el timbrar de un teléfono sin que el objeto esté dentro del plano o que alguien hable a escondidas); el sonido nos da la suficiente información de lo que está sucediendo en la escena; por ende, no es tan necesario mostrar las actividades cuyo valor narrativo no aporte al desarrollo de la película al menos que el cineasta lo permita.

Finalmente, los diálogos suelen ser de mucha ayuda al momento de guiar una imagen. Desde la diégesis podemos asociar tanto en el plano o escena de quien proviene dichas palabras; en ciertas películas su uso también puede estar sobre varias imágenes o escenas, donde al final intercede la fuente original de los diálogos, un ejemplo común de esto suele ser al momento de que los personajes realizan una planificación previa a alguna acción en donde escuchamos y vemos el desarrollo, o al contrario, observamos toda la película con la guía de una voz omnipotente que nunca vemos. La línea de fuga temporal puede ser una técnica muy útil al momento de simplificar la narrativa de una



película, las acciones que se dan dentro pueden ser sustentadas por el sonido sin que el argumento pierda su contexto.



CAPÍTULO II

FUNCIÓN DEL MONTAJE SONORO DE SUPERPOSICIÓN EN OBRAS CINEMATOGRAFICAS. ESTUDIO DE CASOS.

El montaje sonoro es una de las ramas del cine que permite experimentar la relación de las imágenes mediante la composición dentro y fuera del encuadre. Tanto el movimiento de un río o el de una hoja caer siempre es importante la función del sonido pretende transmitir, por ende, se ha realizado tres estudios de casos en distintas películas las cuales muestran una diversa propuesta estética en el uso del montaje de sonido.

Para indagar en escenas o secuencias específicas de las películas elegidas es basarse en los conceptos y teorías de: Walter Murch como la regla del seis específicamente el corte en la emoción; la superposición de diégesis que proporciona Blas Payri y la anticipación o premeditación mediante líneas de fuga temporal conceptualizada por Michel Chion.

II.A.- *Alumbramiento* (2002) de Víctor Erice

El cineasta español Víctor Erice participó en el proyecto *Ten minutes older* (2002), una recopilación de cortometrajes dirigidos por destacados cineastas como: Win Wenders, Jim Jarmush, Aki Kaurismaki, Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci, entre otros, y producido por el inglés Nicholas McClintock. En el proyecto dirige un cortometraje titulado *Alumbramiento* donde la presencia del tiempo y la vida constituyen el filme. Anteriormente Erice ha realizado tres largometrajes: *El espíritu de la colmena* (1973), *El sur* (1983) y *El sol del membrillo* (1992) las cuales fueron reconocidos con varios premios en festivales de cine como Cannes (Francia) y San Sebastián (España).

Alumbramiento se ubica entre las últimas obras realizadas por Erice. La sutil puesta en escena y la relación poética entre imágenes comparten una perspectiva de la vida después de la guerra. En esta los planos conjugan con la banda sonora un montaje intelectual donde los sonidos y símbolos complementan el sonido de un reloj como el paso del tiempo en todos los espacios que se relata la historia.



II.A.1.- Sinopsis

La vida en la postguerra se ve sincronizada con el pasar del tiempo y ritmo de los habitantes de una gran casa, la rutina de varias generaciones se ve interrumpida por los primeros obstáculos que el nuevo miembro de la familia tiene enfrentar, superar los primeros minutos de vida.

II.A.2.- Superposición de diégesis

El montaje sonoro del filme tiene un conjunto de características interesantes con relación a la imagen y el sonido. Para ello el análisis se focaliza en las transiciones de audio entre planos que muestran locaciones internas y externas del argumento. Las escenas tienen una transición sincronizada con referencia al sonido de las manecillas de un reloj, el tiempo como tema principal en *Alumbramiento* y la importancia de los ruidos para el progreso a la diégesis del argumento.

Emoción

Los cortes que se realizan en *Alumbramiento* tienen énfasis en ciertos aspectos de la regla del seis propuestas por Walter Murch. Antes de analizar la principal que es la emoción encontramos la regla “eje de acción” que respeta la tridimensionalidad del espacio narrativo, ejemplo: Antes de llegar el clímax observamos un gato negro ingresar a la habitación donde se encuentra la cuna del recién nacido, como cita por parte del director sobre sus anteriores películas realizadas ya está presente; los planos que describen la escena ubicando al espacio tridimensional y los lugares de los personajes. Además, se puede apreciar desde la perspectiva del felino “el punto de interés” donde la dirección de la mirada se enfoca al sangrado que tiene el infante y los rostros.



El corte ideal según Walter Murch tiene como base a la emoción en el montaje. En *Alumbramiento* se puede apreciar desde el inicio los cortes necesarios para mostrar el conflicto de la historia. En primera instancia observamos a un bebe adormecido en una cuna, en el siguiente corte de plano se aprecia a una mujer en las mismas condiciones, a la cual, el asimilamos como la madre. Por un momento el tiempo es tenue en la habitación, sin embargo, todo cambia cuando se muestra en plano detalle la



aparición de sangrado en la vestimenta blanca del infante.

Otro punto clave para el avance narrativo mediante la emoción es la intervención del sonido junto al movimiento dentro de la imagen. La aparición en plano detalle del



dibujo de un reloj figura como un cronometro sobre la vida. El sonido de las manecillas se superpone sobre el sangrado más amplio del bebe, contrarreloj.

II.A.3.A.- Tipos de montaje sonoro

La composición sonora de *Alumbramiento* mantiene una sutil interacción con el tiempo y la cotidianidad. En esta dividimos a su montaje sonoro entre la yuxtaposición y la superposición donde se contemplan transiciones calculadas e insertadas minuciosamente en el montaje de sonido.



Figura 11. Fragmento de la película “Alumbramiento” de Víctor Erice y producida por Nicholas McClintock.

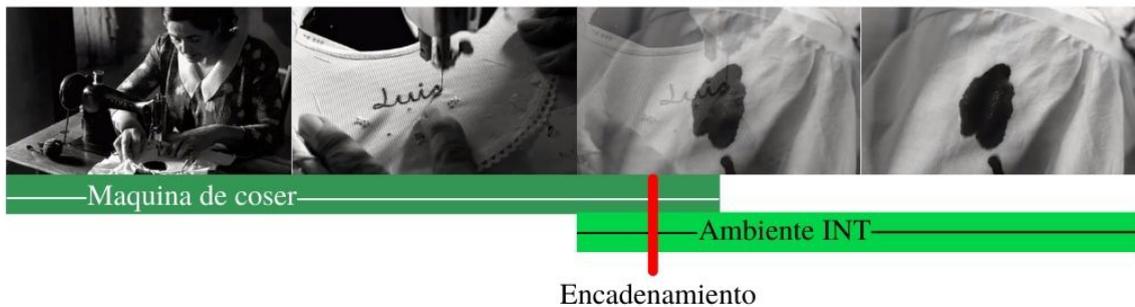
Yuxtaposición

Los planos sonoros del film transcurren en su propio espacio e imagen filmica; un plano tras otro emiten el origen sonoro donde transcurre los ruidos provocados por los personajes o el mismo medio ambiente; por el contrario, la sucesión no es del todo *corte directo*, el recurso utilizado para el cambio son los *fundidos de desaparición o aparición gradual del sonido* (degradación o aumento de sonido), además se usa el *encadenamiento de sonido* (sonido sobre otro sonido) como “Breve solapamiento de dos sonidos, originalmente procedentes de dos bandas distintas, en el que uno va desapareciendo de forma gradual mientras el otro va apareciendo progresivamente.” (Konigsberg, 2004, p. 196). Por lo cual, el montaje sonoro del filme no se establece con

una sola forma de comunicar con la banda sonora, al contrario, busca hilar una sola línea entre planos y escenas con distintas herramientas. La superposición ayuda a



complementar los enlaces y analogías brindadas en esta película.



Superposición

El tiempo como tema a tratar en el filme permite aprovechar este hilo y exponer desde el sonido los pequeños detalles y ruidos que componen el diseño sonoro de *Alumbramiento*. La simultaneidad de sonidos que utiliza son el *montaje en paralelo* y *encabalgamiento de sonoro*. Esto quiere decir, que los sonidos que se interponen en un plano anticipan o comparten su significado u origen sonoro.

El *montaje sonoro en paralelo* es cuando el sonido de una escena se prolonga en otra escena, esta puede ser tanto diálogo o ruidos, pero comúnmente se utiliza la música para complementar el montaje en paralelo, un ejemplo en *Alumbramiento* se visibiliza en los planos finales cuando el infante después de haber superado al primer obstáculo de vida su madre hace un cántico melodioso para calmarlo y la misma melodía es utilizada

paralelamente en otras imágenes y se convierte en la música que culminará el filme, siendo así, una superposición musical diegética debido a que la fuente sonora proviene del mismo argumento y la letra que canta se asimila a una canción de cuna. Por otra parte, la instrumentación que acompaña las escenas y acciones en la parte final de *Alumbramiento* también pertenece al montaje en paralelo, sin embargo, la función de esta es más extradiegética por el aporte dramático y que no proviene de alguna fuente



sonora de la historia.

El *encabalgamiento sonoro* es cuando se anticipa el sonido de una escena contigua a la imagen presente. En varias escenas de *Alumbramiento* se ha permitido relacionar las actividades cotidianas y un nacimiento con el tiempo; a momentos



observamos a un niño dibujando en su mano un reloj y al volver a la actividad del mismo, este trata de escuchar el sonido del “tic-tac” del tiempo el sonido crece poco a poco hasta que el espectador percibe el funcionamiento del reloj, sin embargo, al cambiar de escena verificamos el origen real del aquel ruido, uno de los personajes golpea la hoja de una hoz (herramienta de jardinería) con un martillo de metal como si fuese el recorrido de las manecillas de un reloj, por lo tanto, el sonido se anticipó a la escena siguiente mediante una transición que se encabalga en una escena previa, además, haciendo función como una analogía al tiempo sincronizado que transcurre en los personajes de la película.

II.B.- Mejor No Hablar de Ciertas Cosas de Javier Andrade

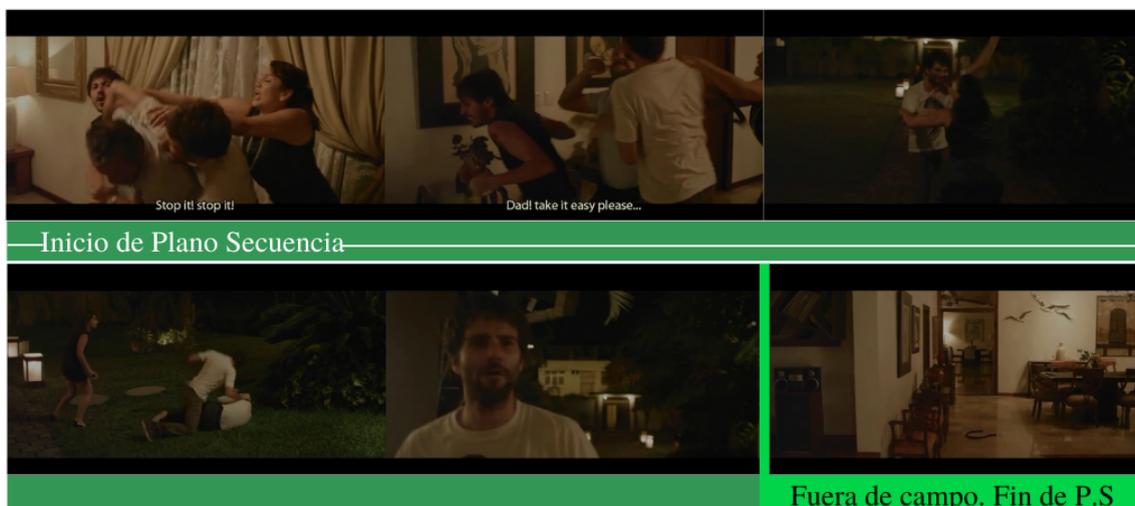
El cineasta ecuatoriano Javier Andrade estrena su ópera prima *Mejor No Hablar (De Ciertas Cosas)* (2012) donde el lenguaje cinematográfico mediante el sonido lleva a cabo una coreografía de elenco y equipo técnico en varios planos secuencias. Simplificar la imagen mediante la banda sonora permite que no sean necesarios señalar explícitamente el accionar de la violencia en la cámara, una película que nos habla sobre la relación quebrantada por los vicios y la falsa apariencia de una familia enfocándose en la decadencia de los personajes.

II.B.1.- Sinopsis

Paco y Luis tienen una vida descuidada con amores, fiestas y drogas ilícitas. Una noche entran en casa de sus padres con el propósito de tomar un caballo de porcelana para empeñarlo y comprar más droga. Descubiertos y enfrentados por su padre, cambiarán la vida de todos a su alrededor.

II.B.2.- Fuera de campo

El uso del sonido en ciertas ocasiones se manifiesta mediante los sucesos fuera de campo o fuera del plano cinematográfico. Esto quiere decir que el espectador escucha e interpreta los ruidos, diálogos o música que se interpreta en otro espacio. *Mejor no hablar de ciertas cosas* mantiene en varias escenas este recurso a expectativa del espectador, ejemplo: Paco y Luis intentan llevarse el caballo de porcelana que es



parte de la simbología y elemento muy importante de la película; el plano secuencia

inicia con Luis siendo golpeado por su padre al ver que intenta llevarse el caballo de porcelana, la cámara continúa siguiendo la acción hasta que interviene Paco y es golpeado. Paco sale de la casa y la cámara lo sigue hasta encontrarse con su cuñado y lo golpea. Al regresar al interior de la casa la cámara se queda en la sala y no interviene en la escena. Sin embargo, mediante el sonido la violencia intrafamiliar aún persiste hasta el punto que escuchamos diálogos que mencionan el infarto del padre y termina el plano secuencia.

Los sucesos audibles suceden fuera del espacio donde se sitúa el plano, ejemplo se observa en la escena donde Paco acompaña al niño en plano secuencia hacia el baño. Dentro del lugar se puede escuchar lejanamente varios golpes y disparos, situación que provoca al personaje silenciar al niño por un momento y salir a ver lo que sucede; Manteniendo el plano secuencia acompañamos al personaje hasta que descubre la fatal escena, momento donde cambiamos de plano y observamos su reacción.

II.B.2.A.- Sonido fuera de cuadro como premeditación de sucesos

La premeditación sonora ha sido una de las herramientas que permiten en primera instancia reducir el enlace entre espacio y tiempo hasta como una elipsis temporal si fuese necesario, en la cual, ubicamos a la técnica de *fuera de campo* “el sonido crea un ambiente que envuelve la imagen y la estabilice, sin suscitar en modo alguno el deseo de ir a mirar a otra parte o de anticipar la visión de su fuente y de cambiar, pues, de punto de vista. Está fuera de campo pasivo está esencialmente constituido por sonidos territorio y por elementos de decorado sonoro.” (Chion, 1990, p. 73). Por lo tanto, la premeditación sonora desde la primera percepción, se obtiene una sola expresión, sin embargo, en el transcurso sonoro llega al punto donde se puede



apreciar el enlace que premedita o anticipa un espacio (también sentimiento, actividad, etc.) donde se desarrolla la escena.



Figura 18. Fragmento de la película “Mejor no hablar (De ciertas cosas)” dirigida por Javier Andrade y producida por María Ángeles Palacios.

Anticiparse a los hechos narrativos permite dar expectativa al espectador sobre el desarrollo del suceso en la película; en una de las escenas finales de *Mejor no hablar*



Descubrimiento



de *ciertas cosas* encontramos a Paco Chávez dirigir a la policía hacia la casa del asesino de su familia. En primer lugar, observamos un plano lateral donde se ubica sentado junto a la ventana de la patrulla en movimiento, el auto se detiene y el operativo de captura procede ingresar al domicilio; la cámara mantiene en encuadre a Paco mientras



se escuchan lejanos disparos. En el siguiente espacio (cambio de plano - interior de la casa) se muestran a los fallecidos en la intervención policial. Por ende, la premeditación sonora permite al espectador ser intérprete de los sucesos sonoros sin estar presente.

II.C.- *The Passenger* de Michelangelo Antonioni

El escritor y cineasta italiano Michelangelo Antonioni con una larga trayectoria realiza una coproducción entre varios países en la película *The Passenger* (1975); en el filme participa el icónico actor Jack Nicholson quien interpreta el papel de un periodista que suplanta la identidad de un viajero inglés. Huir del problema de uno mismo al parecer no es fácil como tomar una identidad ajena e irse del país. La integración en un nuevo medio ambiente quizá trae consigo la incertidumbre de intentar retroceder las acciones de un periodista sin rumbo.

II.C.1.- Sinopsis

David Locke (Nicholson) es un periodista que ha sido abandonado por su guía en África con su coche atrapado en el camino. Al llegar a un hotel en el desierto encuentra a un inglés muerto, persona con la que había compartido una conversación antes. En ese momento Locke cambia los documentos con el difunto suplantando su identidad. Al mismo tiempo sus colegas periodistas tratan de investigar el último paradero y la persona con la que se encontraba el “fallecido”, mientras que una joven turista accede ayudar a Locke en su escape.

II.C.2.- Líneas de fuga temporal

La composición sonora va de la mano sobre el tratamiento del guion y el montaje de planos en la línea de tiempo; en *The Passenger* varios elementos han sido tratados como: el manejo del tiempo, la superposición sonora y la puesta en cuadro. Focalizando el análisis en el ámbito sonoro encontramos varias escenas en la película que se aprecia la superposición de sonido mediante *Líneas de fuga temporal* donde se define como “número de elementos sonoros y/o visuales se superponen y constituyen de una manera que permite anticipar su cruce, su encuentro o su colisión” (Chion, 1999, p. 239). Por ende, este recurso atribuye al sonido como una herramienta de enlace entre dos espacios y tiempos, siendo así parte de una transición sonora.



En la película se encuentra varias formas de uso creativo y narrativo de esta técnica, en una de las escenas que lo aplica se observa en primer lugar el primer plano de un personaje entrevistado (guerrillero), mientras tanto en fuera de cuadro se escucha la voz de Nicholson como entrevistador con preguntas un tanto delicadas, en consecuencia, el entrevistado ya no accede más y se retira. En ese momento cambia el plano hacia Nicholson y se corta la escena en un siguiente espacio donde observamos y escuchamos el origen de un flashback. Por ende, el sonido se descubre y se transforma en metadiégesis (relato en segundo grado) al momento de ver los archivos de la cámara del

Descubrimiento



reportero.

II.C.2.A.- Premeditación sonora.

Las técnicas sonoras en el montaje permiten explorar dentro de la estética cinematográfica. *The Passenger* en ciertas ocasiones tiende a utilizar el sonido como parte de la caracterización del personaje, ejemplo: David Locke al descubrir la muerte de un inglés no da aviso inmediato sobre la fatal escena, por el contrario, toma algunas cosas de la habitación como ropa y el pasaporte. La escena inicia con el plano de un ruidoso ventilador en el techo, sonido que acompañará toda la escena. Locke quita la foto del pasaporte y lo cambia con la suya; desde este momento se superpone una voz en *off* (conversación) que interviene y acompaña la imagen; después en el corte de imagen nos muestra el origen del sonido que proviene de una grabadora reproduciendo.

En esta escena la técnica de *líneas de fuga temporal* ayuda a Nicholson ocultar el sonido de la grabadora mientras graba en el lugar. Al principio el sonido del ventilador acompaña la habitación, pero después esta fuente sonora comparte espacio



con el *cassette*. En consecuencia, la técnica ha sido utilizada para ocultar la identidad del personaje.

En la misma escena se encuentra un interesante cambio temporal (flashback) mediante el movimiento de cámara; el director nos sitúa en la ventana donde se grabó el audio que reproduce Locke en la grabadora. En esta se observa la caracterización del personaje como reportero. Finalmente, para terminar el flashback Antonioni lo propone terminando de reproducir la grabadora. Una forma de cambiar el tiempo mediante el sonido y los movimientos de cámara.

En la penúltima escena de la película Antonioni realiza uno de los mejores planos secuencia. La cámara inicia ocultando el rostro de Nicholson mostrando una ventana con rejas (encierro de identidad); el movimiento de cámara se dirige hasta salir de la habitación enfocándose en el movimiento de la mujer que acompañó a Locke;

Descubrimiento del espectador



hasta finalmente volver a encuadrar a Locke, pero fallecido (cambio de ángulo de cámara). El sonido superpuesto del plano secuencia mantiene las voces y ruidos lo más natural del lugar. Las pisadas en el suelo de tierra y los autos proporcionan realismo a la escena.

El uso de *líneas de fuga temporal* como lo define Chion permite al cineasta manejar dos espacios y tiempos dentro de una, el sonido complementa la intención de obviar imágenes o explicaciones que solo haría monótona a una película; la anticipación desde los recursos sonoros permite experimentar con el lenguaje cinematográfico y



siempre estar un paso adelante del espectador y la percepción del argumento de una película.



CAPÍTULO III

APLICACIÓN DEL MONTAJE DE SUPERPOSICIÓN SONORA COMO PREMEDITACIÓN EN EL CORTOMETRAJE *EL VIAJE DE PAPÁ.*

III.A.- Sinopsis

Alicia, una pequeña pianista, anticipándose al retorno de su padre espera su llegada, sin embargo, él no regresa a casa. Buscando respuestas, se encuentra con objetos de su infancia, un encuentro que la impulsa a ver la ausencia de su padre.

III.B.- Tratamiento

Alicia, una niña atenta, se encuentra aprendiendo las notas que su padre le enseña en el piano. En un momento de concentración Alicia se percató de que su padre no está y se encuentra sola en la habitación junto al piano. Alicia se encuentra dormida sobre un sofá y Mayra, su cuidadora, la despierta y la apresura para que vaya al colegio donde rompe un vaso de cristal. Alicia antes de irse previene a Mayra que su padre volverá ese día y que cuide la casa. Mayra limpia los restos del cristal roto, mientras tanto, en la radio informan sobre un accidente aéreo sucedido en las afueras de la ciudad. Alicia vuelve del colegio junto a Mayra y le pide permiso para que su amiga Eli se quede a dormir, al salir escucha a escondidas la conversación de Mayra por teléfono con el conservatorio. Alicia y Eli practican juntas en el piano y horas más tarde miran una película donde Alicia se encuentra algo inquieta por la conversación de Mayra en el teléfono y la ausencia de su padre. Alicia se prepara para dormir, sin embargo, una melodía lejana la interrumpe y busca su origen. Dentro del oscuro ático indaga el sonido que llamó su atención, pero en el lugar una mano se posa sobre el hombro de Alicia y la asocia con su papá. Un sueño pesado que le provoca fiebre Alicia, y Mayra no le permiten ir al colegio en ese estado, por ende, Eli decide acompañar a Alicia mientras se recupera. Mayra al salir de casa Alicia menciona que vio un fantasma y Eli la cuestiona. Juntas suben al ático y buscan al supuesto fantasma, en el lugar encuentran fotografías y una caja musical. En el retorno de Mayra preguntan sobre el funcionamiento del



artefacto que es accionado por una llave que actualmente se encuentra perdida. Antes de dormir Mayra advierte a Alicia que su abuela vendrá en la mañana. Alicia al tratar de dormir vuelve a escuchar una melodía lejana que la asocia al fantasma y busca a Eli en la habitación sin resultado alguno. Alicia ingresa a una bodega donde llamó su atención aquel sonido y dentro de una caja encuentra la llave de la caja musical. Sentada frente al piano acciona la caja musical y transmite una melodía, Alicia en el piano la imita, mientras tanto, Eli la observa confundida desde la puerta de la habitación. Mayra en su habitación se despierta y escucha la melodía sonar en otra habitación. En la mañana, la abuela de Alicia se encuentra en la casa y Mayra viste a la niña de negro para salir a visitar a su padre. Todos vestidos de luto bajan las escaleras y acompañan a Alicia para despedir a su papá.



Figura 24. Portada del cortometraje “El viaje de papá”.

III.C.- Ficha técnica

Producción y Dirección	Ángel Coro
Asistencia de producción	Ronaldo Dota Anahí Barahona
Casting y Asistencia de dirección	Paola Espinoza
Producción de campo	José Alvear
Dirección de fotografía	David Ruiz



Asistencia de fotografía	Simonné Cueva
Diseño de producción	Vanessa Flores
Asistencia de diseño de producción	Patricio Aucapiña Nicole Maldonado Andrés Tenesaca Byron Alvarado Daniela Mosquera
Sonido directo	Patricia Santos
Asistencia de sonido directo	Kevin Molina Fernando Pizarro Ronaldo Dota
Composición musical	Samantha Maldonado
Arreglos musicales	John Erazo
Instrumentistas	Jessica Tene Stalyn Pino John Erazo
Diseño de sonido y Mezcla	Ángel Coro
Montaje y edición	Fernando Sacoto Ángel Coro

III.D.- Datos de producción

Título	El viaje de papá
Género	Drama - ficción
Duración	21 minutos
País	Ecuador
Formato de rodaje	Full HD
Formato de exhibición	Digital
Color	Blanco y negro

III.E.- Diseño de sonido

El sonido tiene una amplia variedad de funciones y técnicas de aplicación en el cine; en la sala de edición se pone a prueba la narrativa de los elementos sonoros sobre la imagen y su discurso. Para la realización del diseño sonoro de “El viaje de papá” partimos desde los componentes como: *diálogos*, *ruidos* y *música*; según Blas Payri en *Recursos Sonoro* (2012) lo resume en el siguiente esquema de realización.

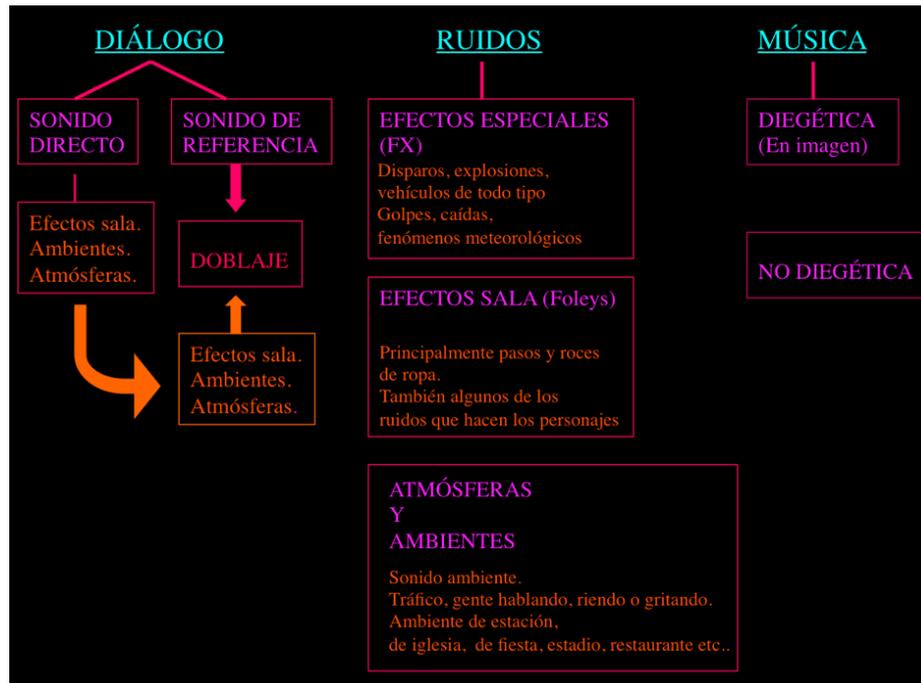


Figura 25. Tipos de recursos sonoros, Blas Payri.

Diálogos

Esta se basa en la intención de comunicación entre personajes y el escenario, además de aportar a las imágenes una guía al espectador; en el cortometraje se manejan dos tipos: dentro del encuadre y fuera de campo, teniendo en cuenta esta última para su aplicación en el diseño sonoro.

- Fuera de encuadre

Los diálogos de Alicia y Mayra se presentan en una imagen (plano de una planta de helecho cambia a un plano de una sala) sin presencia de los personajes, sin embargo, el diseño en *estéreo* de la escena proporciona espacialidad y ubican a los personajes en

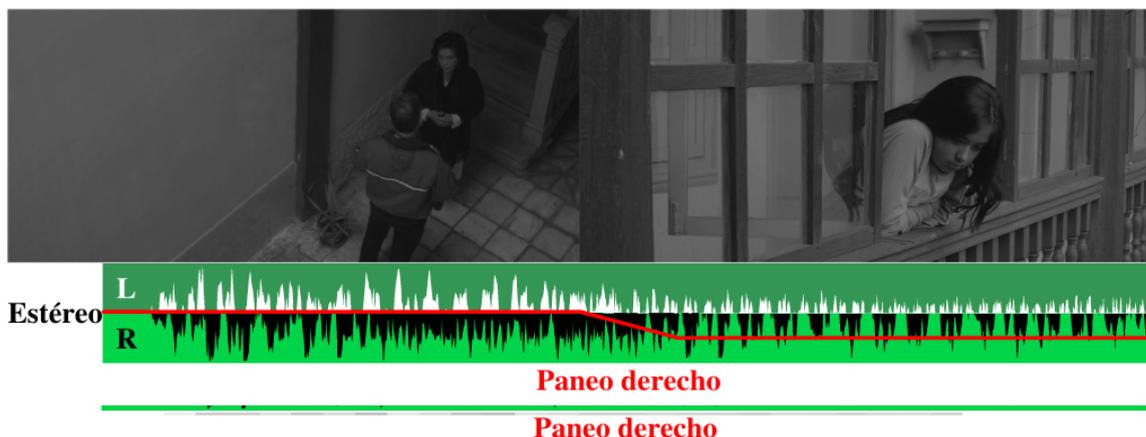
Descubrimiento



la parte izquierda del cuadro donde entran los personajes y observamos el origen de la conversación.

En la misma escena Alicia sale de la sala enviada por Mayra mientras realiza una llamada por teléfono, mediante un paneo de cámara se observa a Alicia escuchar a escondidas la conversación, la espacialidad estéreo (Audición derecha) enfatiza en el acto de “espiar” del personaje.

El mismo acto de “espiar” a Mayra se vuelve hace presente, en primer lugar, se muestra a los personajes en diálogos con un plano en ángulo picado, el siguiente plano muestra a Alicia observando desde una ventana manteniéndose los diálogos lejanos y la espacialidad estéreo en la parte derecha de la imagen.



El uso del fuera de encuadre aporta a la caracterización de Alicia; en la siguiente propuesta aplicada el personaje toma una fotografía del espejo, mientras la observa escucha la conversación de Eli y su madre hasta que se despide; en este momento los personajes continúan el argumento manteniendo los diálogos dentro del encuadre.



Figura 29. Fuera de encuadre. El viaje de papá.

La aplicación de esta técnica se basa en el distanciamiento del personaje de Alicia, la incertidumbre de la conversación de Mayra por teléfono y con el chofer del autobús escolar en el patio aumentan. Finalmente, el espejo con el personaje y el sonido fuera de encuadre de Eli con su madre, hacen relación a la madre de Alicia con la fotografía que sostiene en sus manos. Una propuesta narrativa que permite en “El viaje de papá” aportar al tema del ausentismo, en este caso, la ausencia de su padre.

Ruidos

El uso del fuera de campo con los ruidos permiten ubicar al espectador y a los personajes en el espacio diegético de una película. Para esto, en “El viaje de papá” se emplea en escenas claves.

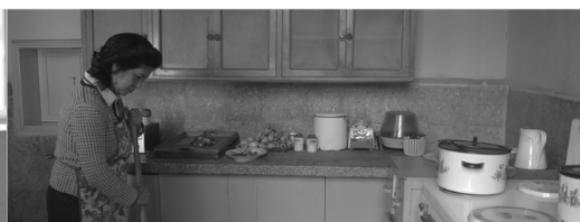
Alicia se encuentra desayunando en la mesa, mientras que Mayra la apresura y se encamina a ver la mochila del colegio. Pero en ese momento, Alicia pregunta a Mayra del por qué no llegó en la noche. En fuera de campo un vaso de cristal se rompe y el pitido de un vehículo lejano interrumpe la pregunta. En ese momento la niña se apresura en salir a tomar el vehículo escolar.

En primer lugar, el vaso de cristal roto es la respuesta de nerviosismo que le proporciona Mayra en una posición defensiva ante la pregunta de Alicia. Esto quiere decir que la Mayra oculta información. En segundo lugar, la siguiente escena se observa a Mayra limpiar los restos del vaso roto, sin embargo, no se ve el objeto que origina el sonido, enfatizando en la posición del personaje en ocultar. Finalmente, en esta misma escena interviene el diálogo de una radio donde parcialmente se responde la pregunta de Alicia.

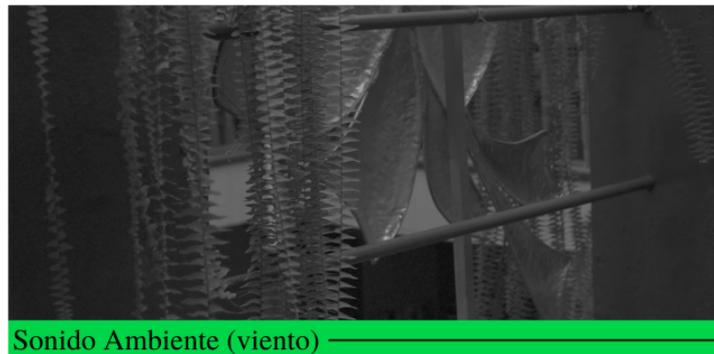
ESC. B



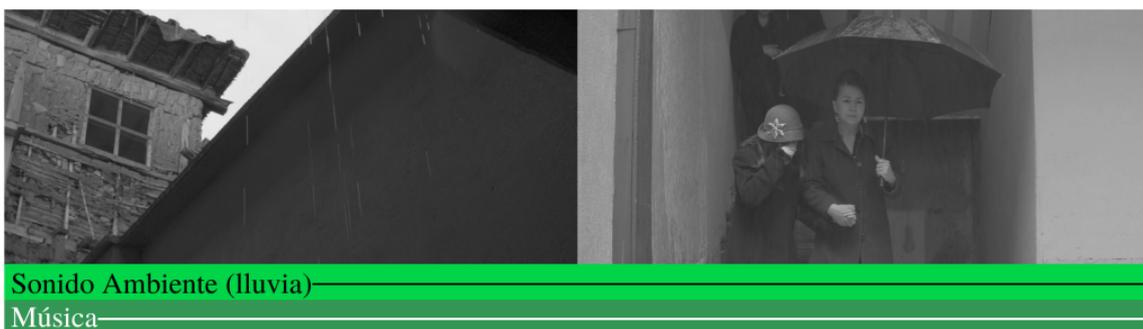
ESC. C



Por otra parte, según el esquema sonoro de realización los sonidos ambientes conforman el elemento “ruido”, aparte de la utilización de *room tones* o *tonos de sitio* como base de la mezcla de sonido, por ende, este componente se manifiesta en dos planos de transición como un pequeño resaltado dramático dentro del cortometraje. En la primera imagen observamos una planta de helecho ondear al viento y escuchar un ligero silbido del viento, el plano se sitúa en escenas iniciales.



Al final del cortometraje el ligero viento se transforma en una torrencial lluvia cuya función hace analogía a la tristeza de los personajes y la pérdida del padre de Alicia; una tormenta que estaba anticipada desde la pequeña aparición del viento sobre la planta de helecho.



La aplicación de distintos ruidos sobre la imagen permite interpretar aspectos físicos o psicológicos en una película, la justificación de estos elementos brinda fluidez a la narración; la tragedia en el cortometraje mediante el subtexto del sonido ayuda a

relacionar las actividades o acciones que realizan los personajes; así como el viento que anticipa una tormenta y descubrimiento al final de “El viaje de papá”.

Música

Uno de los elementos más antiguos y utilizados en el cine se podría considerar a la música, tanto desde la creación en vivo mediante artistas en los inicios del cine como la composición específica para una escena o *soundtrack*. Dentro de este elemento podemos encontrar la composición tanto diegética como extradiegética en una película.

En “El viaje de papá” la música es uno de los elementos que resaltan escenas clave en el cortometraje; desde el inicio presentamos al personaje de Alicia junto a un piano aprendiendo a manos de su padre quien no se le ve el rostro, manteniendo así el punto de vista en la niña. La diégesis de la melodía aporta a la caracterización del personaje; Alicia una niña pianista. Por otra parte, esta acción al momento de la ausencia de música se relaciona a la ausencia del padre.



Música diegética

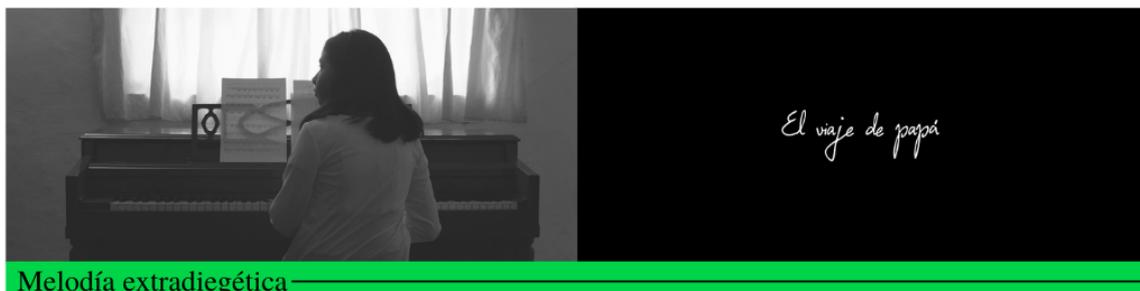
Por otra parte, la música se utiliza también en el aspecto onírico donde se comparte en primer lugar con la extradiegénesis y se transforma en el transcurso del cortometraje en diégesis. En primera instancia, la extradiegénesis aparece como una melodía de una caja musical lejana, luego el personaje se percata del sonido y se transforma en un sonido que se da dentro de la diégesis de la historia “Alicia busca el origen del sonido que llama su atención”.



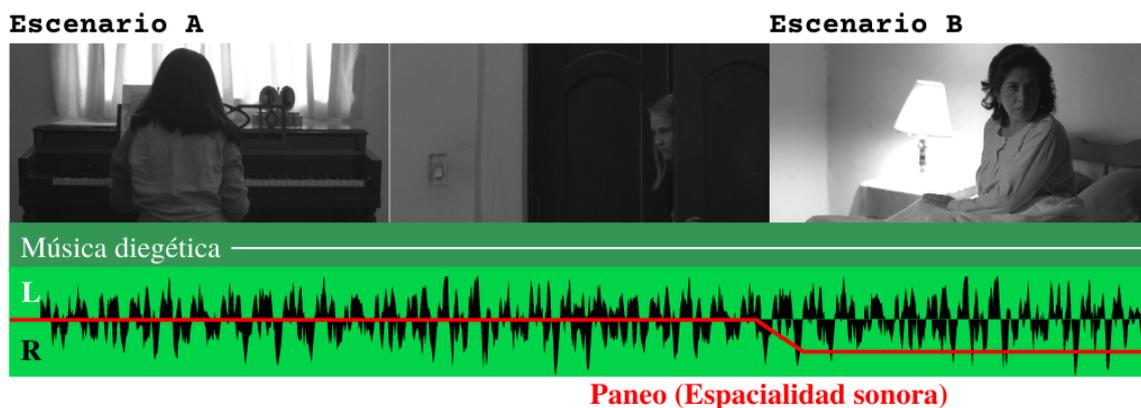
Figura 34. Alicia se cepilla los dientes frente al espejo. “El viaje de papá”.



El mismo recurso sonoro se vuelve utilizar para encontrarse con el objeto (llave de caja musical) que dará acción a la melodía, en este momento se complementa las anteriores melodías que han sido parte de un *leitmotiv* que desde el principio del cortometraje se ha construido. Una de ellas se escucha en la parte inicial donde la niña queda sola en la habitación y la imagen para a negro con el título “El viaje de papá”, esta es la primera de tres etapas donde se canaliza el *leitmotiv* que comparte con la diégesis y extradiégesis de la historia. La primera se ubica al inicio del cortometraje y comparte superposición extradiegética sobre dos imágenes.



La segunda forma parte del clímax del cortometraje, escena donde el *leitmotiv* inicial forma parte de la diégesis de la historia. En este momento la caja musical emite las mismas notas y sobre ella el personaje principal imita en el piano la melodía. Ahora todas en la casa la pueden escuchar. Según Blas Payri en *Recursos Sonoro* (2012) menciona que “la utilización de un instrumento, cualquiera que sea, remite a la soledad del personaje”, en este caso a la ausencia del padre de Alicia.



Finalmente, la música propuesta desde el *leitmotiv* se completa con instrumentos de cuerda que acompañan a los personajes en la lluvia. Un final ideal partiendo de las notas propuestas sobre una caja musical y la relación entre Alicia.



Figura 38. Escena final con lluvia. El viaje de papá.



El uso general de la música en “El viaje de papá” se basa en una sola melodía compuesta. De la composición musical se usa varias notas, no todas, para construir el *leitmotiv* inicial del cortometraje. La influencia minimalista de las melodías de como *Long, Long Time Ago* (2006) del músico Javier Navarrete (Música compuesta para *El laberinto del fauno* (2006) Dir. Guillermo del Toro) fueron influencia para la puesta en escena con músicos profesionales.

III.F.1.- Montaje sonoro

La composición de sonidos sobre la imagen tiende aplicarse de varias formas en el lenguaje cinematográfico; dentro de la narrativa se complementa al ritmo y el tiempo que transcurre en el plano o escena propuesta por el director, “el tiempo fijado en un plano es lo que dicta al director el principio de montaje que corresponde en cada caso. (...) el montaje sería una forma de unificación de partes de una película teniendo en cuenta la presión del tiempo que se da en ellas.” (Tarkovski, 2002, p. 143). Por ende, es importante fijar los tiempos de sonido entre los cortes directos, fundidos o superposiciones que complementan el plano; un montaje sonoro que se divide entre yuxtaposición y superposición, tomando en cuenta esta última para la premeditación narrativa en la banda sonora de “El viaje de papá”.

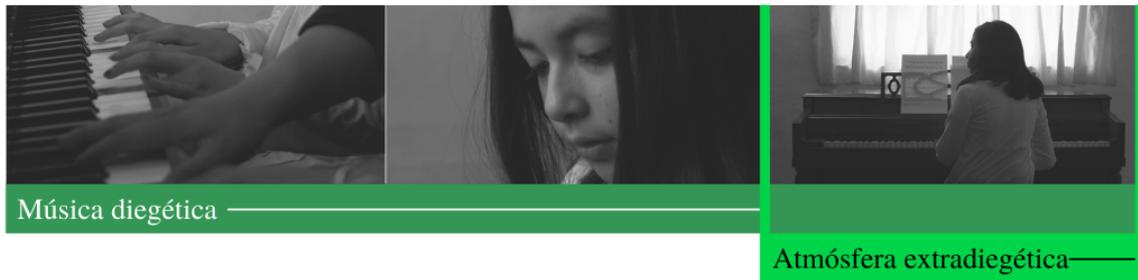
III.G.- Superposición de sonido

III.G.1.- Atmósferas sonoras

Los sonidos extradieгéticos en el cortometraje permiten realzar el dramatismo en ciertas escenas acompañado de efectos sonoros o ambientes diseñados. Dentro de los ambientes sonoros encontramos las atmósferas que se acoplan al movimiento de los personajes hacia el desarrollo de la historia. En “El viaje de papá” encontramos varias escenas en las cuales se aplica esta herramienta.

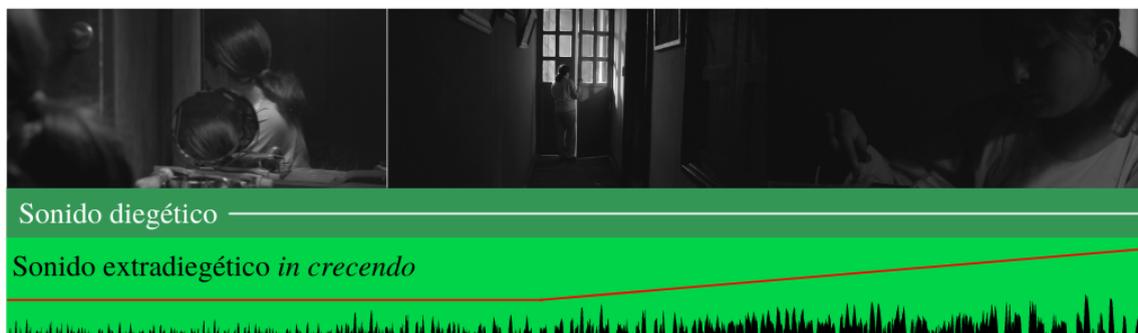
El cortometraje comienza con Alicia y su padre tocando un piano; la concentración de la niña se ve acompañada con la música dieгética de las teclas y la voz de su papá casi oculta que la guía. Alicia mientras recrea la melodía, se da cuenta de que se encuentra sola, en este momento una atmósfera melódica se superpone en el plano y

realza el misterioso momento. Cabe acotar que la utilización de una sola



instrumentación se refiere a la soledad de Alicia.

Un misterioso sonido se hace presente en el *status quo* del personaje; Alicia se encuentra en el baño cepillándose los dientes frente a un espejo, una melodía lejana la interrumpe y sale del lugar en su búsqueda. En el pasillo se superpone una atmósfera extradiegética y acompaña al personaje. Manteniendo una instrumentación que acompaña la soledad de Alicia, el nivel de volumen y frecuencia aumenta poco a poco hasta que se va acercando al ático; en el lugar, la atmósfera aumenta aún más hasta el punto que una mano aparece lentamente en el hombro de Alicia.



III.G.2.- Espacialidad sonora

La interpretación del espectador sobre el plano se ve influenciada por la mezcla de los *tracks* de sonido. En el caso del cortometraje en el diseño sonoro se aplica un sistema de audio mono y estéreo, esta última proporciona la espacialidad necesaria para ubicar acciones y personajes que se encuentren fuera de campo.

La aplicación de este recurso ha permitido obviar planos innecesarios mediante el sonido haciendo partícipe al espectador sobre el cortometraje. Entre las aplicaciones realizadas destacan: sonidos de autos lejanos, teléfonos y diálogos. Aparte de ubicar mediante el sistema de audio estéreo (Izquierda/Derecha) los personajes dentro del

plano se dirigen movilizándose o con la mirada hacia los orígenes sonoros haciendo más verosímil la espacialidad sonora.



Figura 41. Sistema de audio estéreo y espacialidad sonora.

III.G.3.- Música

La melodía en el cortometraje ha permitido ser diseñado como *leitmotiv* y composición musical. Entre su aplicación se divide entre: diegética y extradiegética según los requerimientos del argumento. Por ende, la aplicación de música resalta escenas acordes a la imagen.

La música que más claramente se presenta enmarcada dentro de la narración cinematográfica es la música diegética, que actúa como un actor o un figurante más. Sin embargo, la música extradiegética no es un actor más, sino la voz misma de la narración, y en los casos en que dicha narración plantea acontecimientos épicos, románticos o dramáticos, la música incidental se muestra como el más fiel y adecuado de todos los elementos de la propia narración para encarnar y suscitar los sentimientos y emociones de la pantalla y en el espectador. (López, 2014, p. 82)

La aplicación que se realiza en el cortometraje tiene como referencia la melodía de una caja musical, la cual se compara con la presencia diegética del sonido de un piano siendo un figurante sonoro más en la historia. La diégesis musical en “El viaje de papá” se encuentra en varias escenas en la mayoría de ellas junto a la interacción sobre un piano, otras en cambio actúan como interpretaciones que se juntan a los acontecimientos dramáticos en la historia.



Para el cortometraje se creó una música con referencia del compositor español Javier Navarrete en la película *El laberinto del fauno* (2006) dirigida por Guillermo del Toro. La melodía titulada *Pan's Labyrinth Lullaby* (2006) del *soundtrack original* tiene características minimalistas en la instrumentación tan solo de un piano y un violín. Esta forma de interpretar aporta a la caracterización del personaje en “El viaje de papá”, en este caso, completar la soledad de Alicia mediante la música.

La diégesis musical en el cortometraje se interpreta acorde a la necesidad de la historia. En el caso inicial, la intención de mostrar a Alicia con su padre tocando un piano se coloca en un contexto onírico, mostrando un momento de aprendizaje y caracterización del personaje de Alicia como una niña pianista. El aporte de Oswaldo Mora Córdova, director de la “Academia de Música Amadeus” en la ciudad de Cuenca - Ecuador, fue interpretar la música en vivo junto a la actriz sin antes haberle dado a ellas las partituras, una estrategia que funcionó muy bien y contribuyó a la mirada de Alicia se enfoque en las teclas y los sonidos que producía cada una de ellas, un aprendizaje



genuino de la música.

La música se superpone de forma extradiegética desde que Mayra abraza a Alicia mencionando que irán a ver a su padre, una melodía que conduce a los personajes hacia un acontecimiento fúnebre uno por uno. Su instrumentación se compone de un violín, cello y guitarra eléctrica, varios instrumentos que hacen referencia al número de personajes siendo parte de la soledad de Alicia; cabe destacar que junto a la lluvia complementa una analogía de llanto y tristeza sobre la casa, que al final también queda sola.



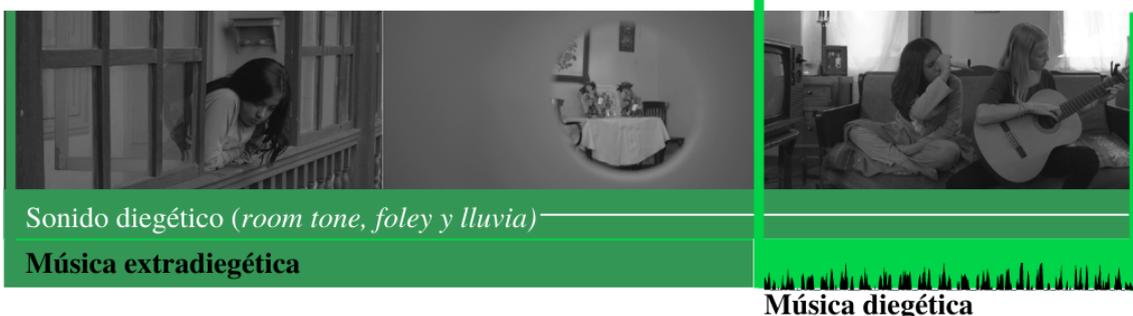
III.H.- Premeditación sonora

Las herramientas sonoras han permitido experimentar en el montaje y aportar a su evolución; su uso ha sido base en la creación de técnicas narrativas que aportan al lenguaje cinematográfico con nuevas propuestas sobre la realización e interpretación de una película. Este aporte a la investigación/creación dentro de la superposición de sonido se ha enfocado en la anticipación o premeditación, técnica que permite manejar el espacio o el tiempo sonoro en la historia. Por ende, la aplicación en el cortometraje “El viaje de papá” influye en el manejo de espacios y tiempos, para ello se ha dividido entre *encabalgamiento sonoro* y *fuera de campo*, Michel Chion (1999) cataloga a este tipo de técnica como *línea de fuga temporal* como “número de elementos sonoros y/o visuales se superponen y constituyen de una manera que permite anticipar su cruce, su encuentro o su colisión”, la cual, se aplican en específicas escenas reduciendo los planos con el uso del tiempo necesario en el cortometraje.

III.H.1.- Sobreimpresión por encabalgamiento

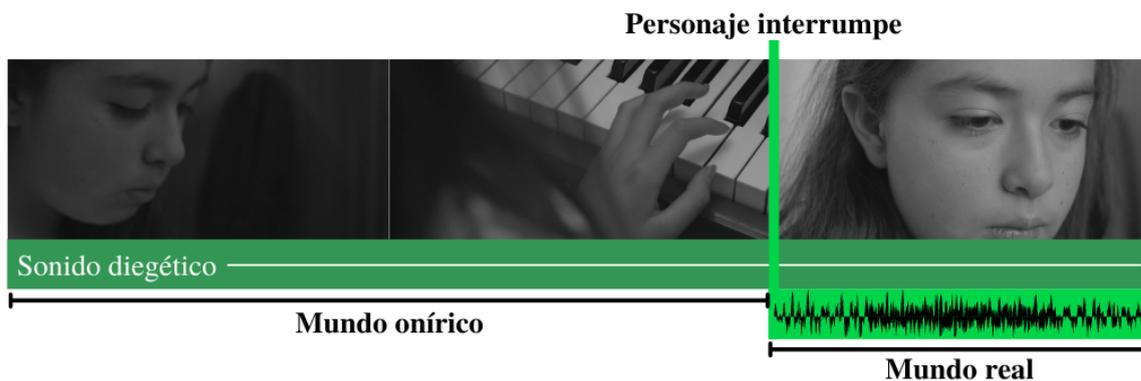
El *encabalgamiento* es cuando se anticipa el sonido de una escena contigua al presente plano, por lo cual, la aplicación en el cortometraje se realiza en varios momentos. En la primera encontramos a Alicia mirando por la ventana hacia abajo (Mayra y el chofer conversando), en esta interviene la música de una guitarra de forma extradiegética, en el cambio de plano subjetivo el sonido se mantiene hasta el siguiente corte de plano y observamos el origen musical; Eli se encuentra tocando la guitarra mientras Alicia observa con un cono de cartulina los espacios de la sala.

Descubrimiento



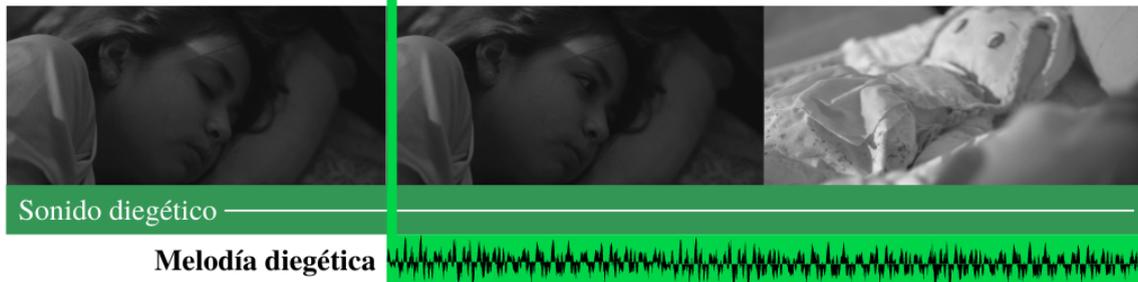
La utilización del *encabalgamiento* permite ser un enlace de transición hacia la siguiente escena, además, el sonido de la guitarra que se anticipa contribuye a la funcionalidad de la elipsis, proporciona un ritmo orgánico entre los planos necesarios para seguir desarrollando la narración. Se resalta el cambio de la superposición de melodía de la audición extradiegética hacia la visualización diegética de la fuente sonora (guitarra).

El *encabalgamiento* también se complementa a los momentos oníricos de la historia. En una escena, Alicia se encuentra y en pijama junto al piano practicando las notas que le enseñó su padre, después de un plano detalles de las teclas y sus dedos, el siguiente plano muestra un primer plano de Alicia y la mirada perdida, se encuentra en el mismo lugar junto al piano y es interrumpida por Eli; en este momento se rompe el estatus onírico del personaje y reacciona al mundo real.



En un siguiente momento la anticipación se aplica mientras Alicia duerme (primer plano), una melodía lejana se superpone e interrumpe el sueño del personaje; al percatarse que la música es conocida y asociada con un fantasma. Alicia mira alrededor de su habitación buscando a Eli sin encontrarla; mientras tanto, el plano realiza una panorámica hacia la izquierda encuadrando una muñeca de trapo en el lugar donde se encontraba Eli. En el cambio de plano encontramos una bodega donde el sonido que interrumpió a Alicia es más fuerte y cercano, acción que hace al personaje ingresar aquel espacio y descubrir el origen sonoro.

Interrumpe



En la primera, el sonido del piano se anticipa al encuentro de Eli como transición en corte directo, ejecutando una elipsis entre el mundo onírico (pensamientos de Alicia) y el mundo real (aparición de Eli) con pequeños *encabalgamientos* que permite distribuir los sueños de Alicia. Por otro lado, la interrupción del sueño de Alicia por una melodía lejana que se superpone en la diégesis, también consiste en accionar el mundo onírico mediante el movimiento de cámara con el uso de la muñeca y junto a la música se anticipa al descubrimiento de Alicia con el objeto y el clímax de la historia.

III.H.2.- Fuera de campo

El lenguaje cinematográfico se ha relacionado con representar ciertos aspectos focalizados de la realidad; las herramientas y técnicas que se utilizan para lograrlo ya sea desde la imagen o el sonido han explorado distintas formas y métodos de representación en las películas. Desde el origen de la superposición sonora (sincronización) los planos se han permitido experimentar con la forma de narrar una historia, en este caso, los sonidos se pueden producir dentro del encuadre o campo (selección del espacio que graba la cámara) como por fuera de ellas.

El resalte obvio del sonido sobre los objetos y los personajes dentro del cuadro fueron cambiando hasta el punto de expresarlo solo con el sonido. “Un objeto o motivo está en campo cuando el espectador puede percibir su presencia, y está en fuera de campo cuando sin ser percibido en el campo, el espectador se lo imagina formando parte del contexto de la escena” (Fernández y Martínez, 2003, p. 42). Por lo tanto, el fuera de campo es parte de las técnicas que se utilizan para lograr representar una

historia y componer la realidad de esta, técnicas que permiten simplificar el lenguaje cinematográfico.

En el cortometraje el padre de Alicia se mantiene fuera de campo en relación con la cámara y la narración, se permite aparecer al inicio para tomar muestra de su presencia en el resto de la historia. Además, la trágica noticia que se menciona en la radio de la cocina se relaciona con lo que está sucediendo fuera de la casa y permite que el espectador imagine el accidente mediante el sonido. En el desarrollo de “El viaje de papá” se encapsula al personaje en la casa con las malas noticias y sucesos fuera de ella. La cámara permanece en los espacios internos de la casa acompañando a los personajes hasta su salida. Al final el encuadre acompaña hasta el patio y se visualiza a Alicia salir enfrentar los sucesos en fuera de campo.



El fuera de campo también suele llegar a un punto de descubrimiento; en el primer plano, Mayra anticipa la llegada de la abuela de Alicia, momento que se coloca en fuera de campo sobre un personaje que se encuentra en camino y el espectador se remite a imaginar o resaltar la presencia de la Abuela; en el segundo plano, la anticipación de Mayra se vuelve verídica con la presencia de la Abuela en la casa; y finalmente, el encuentro anticipado de Alicia con su Abuela.

El espectador interactúa con el cortometraje imaginando los sucesos fuera de la casa y el retorno del padre de Alicia. La utilización de esta técnica mantiene presente la memoria del padre ante el final que se anticipaba.



Conclusión

Con relación a lo expuesto deducimos a la premeditación sonora en el montaje de superposición como el cruce o anticipación de sonido sobre el plano, sonidos que se superponen en acciones o escenarios y que no es visible en ese instante hasta el momento que se descubre su origen; respecto a esta referencia se ha expuesto conceptos que permitieron analizar esta técnica para abarcar las funciones narrativas y estéticas en un argumento, de tal forma que se consiguieron aplicar los resultados en escenas puntuales en el cortometraje *El viaje de papá*.

Los conceptos en la investigación permitieron desarrollar varios análisis en los objetos de estudio como la superposición siendo una herramienta base en el diseño sonoro sobre las imágenes y la premeditación con función de anteceder acciones desde el sonido, en esta última es importante recalcarlo como líneas de fuga temporal, título según Michel Chion, además, los tipos de montaje entre cortes directos y sobreimpresión permitieron realizar un desglose general de planos y como acciona en la banda sonora, aportes de Blas Payri sobre la superposición en la diégesis.

Indagar en distintos teóricos y su punto de vista sobre el montaje y el sonido ha permitido clarificar funciones que realizan en una película desde la estética hacia el argumento; la evolución del cine desde la utilización del *Vitaphone* (1927) ha sido un gran cambio en la forma de darle “voz” a los planos que hasta la actualidad se han convertido en un elemento inseparable en la verosimilitud de una obra audiovisual. El uso del método de investigación de relación diegética por Payri y el desglose de tiempo/ritmo Michel Chion, se realizaron los análisis filmicos de *Alumbramiento* (2002, Dir. Victor Erice), *Mejor no hablar de ciertas cosas* (2012, Dir. Javier Andrade) y *The passenger* (1975, Dir. Michelangelo Antonioni) que permiten ser parte de esta investigación con elementos sonoros que contribuyen a la aplicación de las herramientas y técnicas en la postproducción de sonido del cortometraje *El viaje de papá*.

Cabe acotar lo manifestado por Walter Murch en *El momento del parpadeo* (2003) que nos lleva a tomar en cuenta la forma de realizar un adecuado montaje narrativo y reflexionar los porcentajes de la regla del seis sobre la película, puntos que permite a los realizadores cuestionarse sobre la intención creativa que se está llevando



sobre los planos y dirigir a la postproducción lo que realmente es necesario mostrar en el montaje final; además, es una versátil herramienta de análisis para los investigadores permitiendo hacer un desglose de escenas y secuencias ubicando tres puntos con más énfasis como: el ritmo, la historia y la emoción, esta última sería la que más presente debido a la sensación que provoca sobre el espectador y la manera que se está contando la historia; en cuestiones más técnicas dentro del plano podemos analizarlo desde: el espacio tridimensional, el eje de acción y el punto de interés, puntos que nos permiten también dar prioridad de la ubicación de los personajes u objetos y la interacción que se está dando en el espacio dramático.

Los resultados de esta investigación se aplicaron en el diseño sonoro del cortometraje *El viaje de papá*, en el cual, se divide la parte técnica y narrativa: desde la parte técnica se permitió reducir el número de planos en la preproducción y producción usando la premeditación sonora, llegando hasta la fase de montaje usándolo como transición de escenas convirtiéndose en una elipsis (espacio/tiempo) mediante el sonido en la postproducción; desde la parte narrativa, esta técnica sonora llegó a aportar a la ausencia del padre de Alicia y la relación con los personajes secundarios en el argumento, los sonidos anticipados comparten analogía con la noticia trágica del fallecimiento del padre y la previa llegada de su abuela junto al uso de música y atmósferas sonoras que añadieron valor dramático en varias escenas.

En definitiva, en este proyecto de investigación se han encontrado varias formas y modelos de montaje sonoro donde la superposición se convierte en un amplio campo de experimentación y análisis en el lenguaje cinematográfico, una dirección que permite explorar nuevas herramientas y técnicas hacia modernos u originales métodos de diseño sonoro en la narrativa de una película, los cineastas tienen una variedad de opciones en esta rama, cabe añadir que es sugerente manejar la sensación auditiva del espectador. La investigación ha permitido comprender la capacidad creativa de comunicar una idea desde el sonido, es importante mantenerse experimentando en el montaje sonoro y continuar aportando a la evolución del lenguaje cinematográfico, un arte que lleva alrededor de cien años desde el origen del cine sonoro y que tiene mucho por explorar y compartir formas de contar historias.





ANEXO

GUIÓN. EL VIAJE DE PAPÁ.

1. INT. ESTUDIO. DÍA. (SUEÑO)

ALICIA (10) vestida con pijama junto a su PAPÁ (45) está aprendiendo a tocar una melodía en el piano. Mira (atenta) las teclas. Sus manos intercalan las notas e interpretan la música. ALICIA (concentrada) vuelve a repetir la melodía. Termina y su PAPÁ no se encuentra.

ALICIA

¿Papá?

FUNDIDO A NEGRO: CRÉDITOS

2. INT. SALA. AMANECER.

ALICIA es despertada por MAYRA (58) llega y la encuentra recostada en el sofá y apaga el televisor.

MAYRA

Alicia... Despierta. Debiste dormir en tu habitación. (pausa) Vamos, ya mismo tienes que irte al colegio.

3. INT. COCINA. DÍA.

MAYRA vestida con bata de cocina sirve el desayuno a ALICIA que viste su uniforme de colegio.

MAYRA

Come rápido que ya tienes que irte.
Voy a ver tu mochila.

ALICIA observa a MAYRA alejarse.

ALICIA

May, si tengo lista mi mochila.
(pausa) ¿Dónde estuviste anoche?



MAYRA al otro lado del lugar se le rompe un vaso de cristal y llega el autobús escolar.

MAYRA

¡Ya llegaron por ti! ¡Vamos!

3.A. EXT. PATIO. DÍA.

ALICIA baja de las escaleras y MAYRA la despide persignándola.

MAYRA

Que Dios te bendiga...

ALICIA

Chao May, no rompas más cosas que hoy día llega mi papá.

MAYRA la observa alejarse.

4. INT. COCINA. DÍA.

MAYRA barre los restos del vaso del cristal roto, la radio encendida en el lugar informa sobre un *accidente aéreo*, el teléfono suena en la otra habitación y MAYRA acude a contestar, la radio se mantiene encendida, MAYRA regresa y apaga la radio.

5. INT. SALA. DÍA.

MAYRA y ALICIA conversan a lo lejos.

ALICIA



...salimos al recreo y compramos varios dulces, Eli me invito un chocolate y estaba muy rico.

MAYRA

¿Y si le dijiste gracias?

ALICIA

¡Si!

MAYRA y ALICIA ingresan al lugar.

ALICIA

Hoy día con Eli vamos a repasar en el piano. ¿Se puede quedar a dormir esta noche?

MAYRA

Solo si su mamá le da permiso.

ALICIA

Si le dan permiso. Bueno hasta que llegue yo me voy a seguir practicando.

MAYRA

Por favor, antes deme llevando estas bolsas a mi habitación.

ALICIA

¡Listo!

ALICIA se aleja y MAYRA toma el teléfono. Digita y llama.



MAYRA

Buenas tardes. ¿Con el conservatorio nacional?

ALICIA oculta detrás de la puerta escucha la conversación de MAYRA.

MAYRA

Llamo de parte de Alicia Cisneros. Necesito hablar con el director por favor.

6. INT. ESTUDIO. DÍA. (ENSOÑACIÓN)

ALICIA vestida con pijama toca el piano sola. Sus dedos oprimen una por una las teclas.

6.A. INT. ESTUDIO. DÍA.

La mirada (pensativa) de ALICIA es interrumpida por la mano de ELI (12) de cabello rubio y blusa blanca. ELI toca una a una las teclas del piano. ALICIA la observa y acompaña en la melodía.

7. INT. DORMITORIO DEL PAPÁ DE ALICIA. NOCHE.

ALICIA y ELI se encuentran mirando una película sobre la cama comiendo un *snack*.

ALICIA

¿Crees que las personas rompen sus promesas?

ELI

¿Por qué?



ALICIA

Por nada. (pausa) y siempre lo hacen.

ELI

No lo sé, quizá.

ALICIA

¿Por qué quizás?

ELI

Hoy quise ir donde mi papá y no se acordó que quedamos en salir.

Eli lanza un bocadillo a Alicia y cae sobre su rostro (ríen).

ALICIA

Ya, basta. Me van a regañar si encuentran esta sucia la habitación de mi papá.

8. INT. BAÑO. NOCHE.

ALICIA se cepilla los dientes frente al espejo y una melodía lejana la interrumpe, deja de cepillarse los dientes y sale.

8.A. INT. BAÑO/PASILLO. NOCHE.

ALICIA busca el origen de la melodía y camina hasta el final del lugar subiendo unas escaleras.

8.B. INT. ÁTICO. NOCHE. (ENSOÑACIÓN)

ALICIA ingresa al lugar oscuro rodeado de cosas y muebles viejos, la melodía se detiene y busca de donde proviene.



Una caja llama su atención y busca en su contenido, encuentra una pequeña campana y una mano se posa sobre el hombro de ALICIA y regresa a ver.

ALICIA

¿Papá?

9. INT. DORMITORIO DE MAYRA. AMANECER.

MAYRA esta dormida y ELI golpea la puerta.

ELI

¡Señora Mayra, señora Mayra!

MAYRA se levanta y enciende una lampara del velador.

MAYRA

¿Qué pasa? Se despiertan muy temprano.

ELI

¡Algo le pasa a Alicia, se siente mal!

9.A. INT. DORMITORIO DE ALICIA. AMANECER.

MAYRA sentada en el borde de la cama coloca el paño en la frente de ALICIA.

MAYRA

A ver. Quédate quieta, si no te pasa pronto tendré que llevarte al doctor.

10. INT. COMEDOR. DÍA.



ALICIA y ELI (visten pijama) se sientan juntas en la mesa.
MAYRA coloca un vaso de agua caliente frente a Alicia.

MAYRA

Con esto te sentirás mejor.

Alicia toma un sorbo del vaso y hace muecas.

ALICIA

¿Y la escuela?

ELI

¡Ahora tendrás que faltar a la
escuela!

La bocina de un auto suena lejana. Mayra sale del
lugar.

10.A EXT. PATIO. DÍA.

Mayra conversa con el conductor y le da un sobre blanco.
Alicia observa desde la ventana. (Suenan las cuerdas de una
guitarra)

11. INT. SALA. DÍA.

Se observa el lugar desde un objeto circular.

ELI (V.O)

¿Qué haces?

ELI toca la guitarra y ALICIA mira con un cono de cartulina
alrededor del lugar.

ALICIA (susurrando)



Es que vi un fantasma.

ELI

No te creo.

Mayra interrumpe en la puerta.

MAYRA

Alicia, voy a salir. Eli, ven un momento por favor.

Alicia y Eli cruzan sus miradas. Alicia vuelve a mirar el techo con un cono de cartulina. Eli regresa con una cobija.

ELI

¿Qué haces?

ALICIA

Busco al fantasma.

ELI

¡Que no hay fantasmas!

12. INT. PASILLO. DÍA.

ALICIA señala con el dedo hacia el ático.

ALICIA

¡Arriba está el fantasma!

La entrada se encuentra bloqueada con madera y tablas.

ELI

¿Si ves? Está cerrado...

ALICIA empuja fuerte la puerta.

13. INT. ÁTICO. DÍA.



La silueta de ALICIA y ELI se encuentran en la entrada

ELI

Creo que no deberíamos estar aquí

ALICIA

¿Que? ¿Ya te dio miedo?

ALICIA abre una caja y busca dentro de ella, encuentra juguetes y fotografías de sus padres.

ELI

¿Quién es ella?

ALICIA

Si, ella era mi mamá.

ELI se aleja y ayuda a buscar al fantasma.

ELI

¡Encontré algo!

Alicia regresa a ver. Una voz lejana interrumpe.

MAYRA (V.O)

¡Niñas!

ELI

¡Ya llevo Mayra!

Eli se adelanta a salir. Alicia toma la caja de cartón y la sigue. Eli baja los escalones.

13. A. INT. ENTRADA DEL ÁTICO. DÍA.

MAYRA observa bajar a ELI con su ropa polvorienta.



MAYRA

¡Niñas! ¿Qué hacen acá?

Detrás de Mayra la sigue ROCÍO (36 años, semi formal).

ROCÍO

¡ELIZABETH! ¡Pero mira como estas!

ALICIA observa desde el borde y deja la caja.

14. INT. HABITACIÓN DE ALICIA. DÍA

ALICIA se encuentra sentada frente a la peinadora, mira una foto blanco y negro (mujer embarazada).

ELI

(fuera de cuadro, lejana)

¡Chao mami!

ELI ingresa al lugar y observa la foto.

ELI

Es muy linda.

ELI debajo de su saco de lana grande saca una pequeña caja musical polvorienta.

ELI

Mira lo que encontré arriba. Quizá

Mayra sepa cómo funciona.

15. INT. ÁTICO. ATARDECER.

Mayra en la entrada trata de cerrar la puerta. Obstaculizada, observa una caja de cartón interrumpir y saca la caja del lugar.



15.A. INT. BODEGA. ATARDECER.

MAYRA sale del lugar y cierra la puerta. ALICIA y ELI acorralan a Mayra.

ALICIA Y ELI

May, May!

MAYRA

¿¡Que pasa niñas!?

Alicia muestra a Mayra la caja musical.

ALICIA

Queremos saber cómo funciona esto.

Mayra toma la caja musical. Observa a Alicia y Eli.

MAYRA

Esto estaba en el ático.

Alicia empuja a Eli con el codo.

16. INT. COMEDOR. DÍA.

MAYRA tiene la caja musical en sus manos. ALICIA y ELI miran atentas.

MAYRA

Antes pasabas escuchando
siempre cómo sonaba la cajita.
(pausa) Eras muy pequeña. (pausa)
La cajita ya dejó de funcionar
así que mandaron a reparar el
piano para que juegues ahí y
aprendas hacer tu propia melodía.
(pausa, mirando la caja) Esto se



guardó arriba con el resto de cosas. ¿Por qué subieron?

ELI

Es que ALICIA vio un fantasma.

ALICIA

Pero no encontramos nada.

MAYRA

Miren, aquí se coloca una pequeña llave y hay que darle cuerda.

ELI

¿Y dónde está la llave?

MAYRA

Uy niñas, no lo sé, eso se perdido hace tiempo.

17. INT. DORMITORIO DE ALICIA. NOCHE.

ALICIA recostada en la cama junto a ELI.

ALICIA

La llave debe estar arriba.

ELI

Mayra dijo que ya no subamos.

MAYRA ingresa.

MAYRA

No se desvelen niñas.
(pausa) Alicia mañana viene tu



abuela. Quiero que descanses
bien. (pausa) Por favor.

MAYRA

Eli, tu mamá viene temprano
a verte. Así que descansa pronto
también.

17.A. INT. DORMITORIO DE ALICIA. NOCHE. (ENSOÑACIÓN)

Una lejana melodía de caja musical interrumpe el sueño de
ALICIA.

ALICIA (susurrando)

Eli escucha, es el fantasma de
nuevo.

ALICIA se levanta, regresa ver, se encuentra sola.

ALICIA (continúa)

¿Eli? (pausa) ¿Elizabeth dónde
estás?

18. INT. BODEGA. NOCHE. (ENSOÑACIÓN)

Alicia empuja la puerta (lentamente) y busca el origen de
aquel sonido, encuentra la caja de cartón que vio en el
ático y la abre.

ALICIA

La llave...

18.A INT. ESTUDIO. NOCHE. (ENSOÑACIÓN).

ALICIA coloca la manecilla en la caja musical. Le da cuerda
y la suelta. La melodía invade el lugar. Frente al piano
toca la misma melodía. ELI observa a escondidas detrás de
la puerta.



19. INT. DORMITORIO DE MAYRA. AMANECER.

MAYRA despierta y prende la lampara del velador.

20. INT. COMEDOR. DÍA.

Se coloca agua caliente en tazas con café. DOÑA MERCEDES (65), ROCIO y ELI (adormecida) se encuentran vestidas de negro en la mesa. MAYRA sirve las tazas.

DOÑA MERCEDES

No se preocupe Mayra, yo me haré cargo de ella. Gracias por cuidarla todos estos años.

MAYRA

No hay que agradecer nada, para mi Alicia es como una hija.

21. INT. DORMITORIO DE ALICIA. DÍA.

MAYRA ingresa con prendas negras hasta la cama y despierta a ALICIA. ALICIA se levanta (lentamente).

MAYRA

Venga, vamos. Traje esto para que te cambies. Ya llego tu abuelita.

Alicia se incorpora y abraza fuerte a Mayra.

21.A. INT. SALA. DÍA.

ELI abraza a su madre, tiene los ojos irritados.

21.B. INT. ENTRADA PRINCIPAL. DÍA.



Afuera llueve. TODAS salen del lugar con paraguas y cierran la puerta.

FIN



Referencia bibliográfica

- Carrillo Quiroga, Perla. (2015). *La investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales*. Revista mexicana de investigación educativa. 222.
- Velarde. A (2015). *Efectos y ambientes sonoros como herramientas del subtexto en una obra cinematográfica*. Recuperado de: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/25253>
- Díaz. C. (2016). *Tratamiento de sonido y banda sonora del cortometraje "Stereo"*. Recuperado de: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/26145>
- Marcel, M. (2002) *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona, España: Gedisa.
- Pons, J. (1980) *Las diégesis cinematográficas y sus implicaciones didácticas*. Recuperado de: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:20360/diegesis-cinematografica.pdf>
- Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov (1928) *Manifiesto del sonido*. Recuperado de: <https://umh3593.edu.umh.es/enlaces/bibliografia/manifiestos-del-cine/manifiesto-del-sonido-1928/>
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid, España: Akal.
- Murch, W. (2003). *En el momento del parpadeo*. Madrid, España: Ocho y medio.
- Murch, W. (2003). *En el momento del parpadeo*. Madrid, España: Ocho y medio.
- Payri, B. (2012). *Superposición de diégesis*. Recuperado de <https://sonido.blogs.upv.es/>
- Chion, M (1999). *El sonido. Música, cine y literatura*. Barcelona, España: Paidós.
- Chion, M (1999). *El sonido. Música, cine y literatura*. Barcelona, España: Paidós.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid, España: Akal.
- Chion. M. (1990). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, España: Paidós.
- Chion, M. (1999). *El sonido. Música, cine y literatura*. Barcelona, España: Paidós.



Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo*. Madrid, España: Rialp.

López, A. (2014). *Análisis musivisual: Una aproximación al estudio de la música cinematográfica*. Recuperado de:

http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filosofia-Alopezr/Lopez_Roman_Alejandro_p_I_186.pdf

Fernández, F. & Martínez, J. (1999) *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona, España: Paidós.

Filmografía

McClintock, N. (Productor) & Erice, V. (Director). (2002). *Alumbramiento* [Película]. España: Ten Minutes Older: The Trumpet.

Palacios, M. (Productora) & Andrade, J. (Director). (2012). *Mejor no hablar de ciertas cosas* [Película]. Ecuador: Punk S.A.

Ponti, C. (Productor) & Antonioni, M. (Director). (1975). *The passenger* [Película]. Italia: Metro Goldwyn Mayer.