



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**UNIVERSIDAD DE CUENCA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y  
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

**CARRERA DE CINE & AUDIOVISUALES**

**TRABAJO DE GRADUACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN CINE Y AUDIOVISUALES**

**Título:**

*Encajes: La importancia del silencio*

**Alumno:**

Christian Fernando Albarracín Carmona

**Tutor:**

Dr. Julio César Abad Vidal

**Cuenca – Ecuador**

**2015**



## 1. RESUMEN

El presente trabajo desarrolla el planteamiento, producción y montaje de una propuesta de sonido adecuada para el cortometraje Encajes, realizado por estudiantes del Programa de Cine y Audiovisuales de la Universidad de Cuenca, con la finalidad de fortalecer la narrativa visual a través de los silencios que propone el guion y la caracterización de los personajes.

El trabajo partió de la investigación del cine silente, sus precursores y su paso al cine sonoro, con el fin de, y partir de estos procesos, conceptualizar lo que se entiende por sonido, ambiente sonoro, y el rol que cumplen los diálogos en un metraje.

Además, se estudió detenidamente el guion del cortometraje y las biografías de los dos únicos personajes, lo cual incluye tanto aspectos psicológicos como sus acciones; todo esto como un método para descubrir los momentos pertinentes, en los cuales era necesario utilizar el silencio como recurso narrativo que enriqueciera la escena. Se intentó asimismo, recalcar en el contraste de estos momentos y en como construyen un diálogo implícito sin usar un recurso hablado.

El resultado de nuestro trabajo apuntó la importancia del silencio, ya que la ausencia de diálogo verbal produjo un diseño de sonido que lo trabaja como parte primordial de la obra filmada. El Silencio viene a ser un recurso dramático en esta obra: aporta al desarrollo de la historia y nos lleva a entender que las acciones tienen su propio lenguaje más allá de la oralidad.

### PALABRAS CLAVES

Ambientes, cine, diálogos, diseño, silencios, silente, sonido, sonoridad, sonoro.



## 2. ABSTRACT

This project develops the approach, production and assembly of a suitable proposal for the sound of a short film, *Lace*, made by students of Film and Audiovisual Program at the University of Cuenca, in order to strengthen the visual narrative through the silences that defines the script and the depiction of characters.

The work began with the investigation of silent films, their precursors and their transition to talkies, in order to conceptualize what is meant by sound, sound environment, and the role dialogue plays in the film.

In addition, the short film script and the biographies of the only two characters are thoroughly studied, including both: their psychological aspects and their actions; all this, as a method of discovering relevant instances in which it was necessary to use silence as a narrative device that enriched the scene. Also, it emphasizes the contrast of these moments and how they build an implicit dialogue without using a spoken resource.

The result of our work highlights the importance of silence, as the absence of verbal dialogue. This produced a sound design that works with silence, which is an essential part of the filmed work. Silence becomes a dramatic device in this work: contributes to the development of history and leads us to understand that the actions of the actors have their own language beyond words.

### KEYWORDS

Environments, dialogues, design, movies, silences, sonority, sonorous, sound.



## ÍNDICE

### *Encajes: La importancia del silencio*

<b>1. RESUMEN</b> .....	<b>2</b>
<b>2. ABSTRACT</b> .....	<b>3</b>
<b>3. Cláusulas de Responsabilidad</b> .....	<b>6</b>
<b>4. Reconocimiento del Derecho de la Universidad para publicar el documento</b> .....	<b>7</b>
<b>5. Planteamiento del problema</b> .....	<b>8</b>
<b>6. Justificación</b> .....	<b>10</b>
<b>7. Delimitación</b> .....	<b>11</b>
<b>8. Metodología.</b> .....	<b>12</b>
<b>9. Objetivos</b> .....	<b>14</b>
<b>9.1. Objetivo general</b> .....	<b>14</b>
<b>9.2. Objetivos específicos</b> .....	<b>14</b>
<b>10. Introducción</b> .....	<b>15</b>
<b>11. Historia del cine silente y su paso al cine sonoro</b> .....	<b>17</b>
<b>11.1. Nacimiento del cine silente</b> .....	<b>18</b>
<b>11.2. Precursores</b> .....	<b>19</b>
<b>11.3. El paso del cine silente al cine sonoro</b> .....	<b>21</b>
<b>11.4. Desarrollo del cine sonoro</b> .....	<b>23</b>
<b>12. Importancia de los ambientes sonoros y los diálogos en un film.</b>	
<b>Conceptos: sonidos y sonoridad</b> .....	<b>25</b>
<b>12.1. Concepto del ambiente sonoro</b> .....	<b>25</b>
<b>12.2. Diálogos cinematográficos</b> .....	<b>26</b>
<b>13. Diseño del sonido según la biografía del personaje y su psicología</b>	
.....	<b>27</b>
<b>13.1. Definición de escena</b> .....	<b>30</b>
<b>13.2. Biografía del personaje</b> .....	<b>31</b>
<b>13.3. Psicología del personaje</b> .....	<b>33</b>
<b>13.4. Planos esenciales de la narración y planos presencia</b> .....	<b>38</b>



<b>13.5. Silencios cinematográficos .....</b>	<b>42</b>
<b>14. Bibliografía.....</b>	<b>46</b>
<b>15. Filmografía .....</b>	<b>49</b>
<b>16. Anexos.....</b>	<b>51</b>
<b>16.1. Guion del cortometraje Encajes .....</b>	<b>51</b>



### 3. Cláusulas de Responsabilidad



Universidad de Cuenca  
Cláusula de propiedad intelectual

---

*Christian Fernando Albarracín Carmona* autor/a de la tesis *Encajes: La importancia del silencio*, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 28 de enero de 2015

Christian Fernando Albarracín Carmona

C.I: 0104373733



#### 4. Reconocimiento del Derecho de la Universidad para publicar el documento.



Universidad de Cuenca  
Clausula de derechos de autor

---

*Christian Fernando Albarracín Carmona* autor/a de la tesis "*Encajes : La importancia del silencio*", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de (título que obtiene). El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor/a

Cuenca, 28 de enero de 2015

Christian Fernando Albarracín Carmona

C.I: 0104373733



*“A veces también el silencio es una opción.”*

*Anónimo*

## *Encajes: La importancia del silencio*

### **5. Planteamiento del problema**

Este guion parte de la idea de crear una trilogía. El primer capítulo fue plasmado en un cortometraje llamado *Cotá*, realizado en 2011. Este trabajo, concebido como la primera parte del proyecto narra la historia de Constantino, de 52 años, quien no ha podido superar la ausencia de María Constanza de los Ángeles, su madre, y, para llenar este vacío, inventa un ritual; todas las tardes se viste con la ropa de ella y visita su tumba.

Llegar al proyecto actual, no ha sido complicado por este precedente. *Cotá*, ha sido visto y criticado desde varias perspectivas, lo cual nos motiva a mejorar. En cuanto a la historia tampoco ha sido difícil encontrarla.

En lo referente a los avances del proyecto es importante recalcar que uno de los personajes estará presente en toda la trilogía; además trabajamos en el guion, las biografías de los personajes, y una terna tentativa de la protagonista de este film. Tenemos facilidad de acceso a las locaciones, por el cortometraje anterior, todo esto contribuye a la ejecución del proyecto.

En este proyecto hemos conformado un equipo humano que tiene experiencia en la realización cinematográfica, conocemos la forma de trabajo y sabemos explotar las habilidades de cada uno de ellos puesto que formaron parte del equipo que trabajó en *Cotá*. En esta segunda parte intentamos mostrar por qué Constantino visita el cementerio, creando así una cadena de cortometrajes que conformarán la trilogía.

Esta narración está marcada por una visión intimista del autor, que aborda temas como el amor filial de madre a hijo y la muerte; creando





## UNIVERSIDAD DE CUENCA

situaciones que nos permiten ver lo difícil y penoso que es presenciar el deterioro físico y anímico de una madre postrada, llevando al protagonista a optar por la eutanasia. Para trabajar esta historia resulta sustancial estudiar los silencios que nos propone el guion, y desde esa idea crear un ambiente sonoro en el que los silencios sean parte fundamental del film.



## 6. Justificación

El silencio fílmico es la ausencia de diálogo. En el cortometraje *Encajes*, el guion es exigente en fotografía y sonido; por esto releemos el guion, fijándonos en la importancia de los silencios. El reto es exigente, lograr un diseño sonoro que aporte a la historia de modo que el conjunto funcione en pantalla. Es primordial trabajar en el sonido ya que éste se ha venido dejando en un segundo plano. Diseñando el sonido desde la fase de preproducción nos lleva a una producción y posterior montaje en los que se verá un resultado sólido y conciso acorde a una estructura trabajada desde el inicio.



## 7. Delimitación

¿Cómo afecta el silencio a la dramaturgia del guion *Encajes*? Mediante el uso de los silencios fílmicos se busca interiorizar las acciones, creando un ambiente acorde con la trama, es decir, aportando a la fotografía y al montaje, que en este caso estarán marcados por el personaje de María Constanza de los Ángeles, la protagonista. A su vez, se enfatizará esta interiorización mediante planos sonoros de Constantino. El objetivo es fortalecer la narrativa visual con los silencios que están descritos en el guion. Éste es el verdadero reto del proyecto.



## 8. Metodología.

Para desarrollar lo planteado, es importante referirse a los inicios del cine silente y sus precursores, mediante textos y películas; también al paso al cine sonoro y su desarrollo hasta la actualidad. Con estas referencias históricas mostraremos la importancia del sonido (los diálogos, la música, los efectos sonoros, etc.) en las películas, y cómo ha evolucionado a través del tiempo.

El segundo tópico abordado, necesario para alcanzar una mejor comprensión del tema, será el conocimiento y aplicación de la conceptualización sonora dentro del cine. Estos conceptos obtenidos de libros especializados permitirán crear una idea de sonido aplicada a este arte, al mismo tiempo que permitirán comprobar su importancia.

Conocer el guion y sus personajes, así como conceptos y definiciones de sonido es imprescindible para elaborar un diseño sonoro adecuado. Interpretar el guion es fundamental; dicha interpretación logra un mejor trabajo en conjunto. Trabajar con los personajes y su psicología con anterioridad al rodaje fue importante porque de este modo se identificaron los planos y ambientes sonoros de cada personaje y escena.

De esta manera llegamos a la definición de los *silencios cinematográficos*, mostrando su importancia en el guion y su aporte a la dramaturgia.

Para conseguir todo esto, acudiremos a libros sobre historia del cine mundial, además de material bibliográfico relacionado con el sonido, como los de Walter Murch, Ben Burtt o Jerónimo Labrada, entre otros, también a autores que tratan sobre la semiótica del cine como Jorge Arizaga, Lotman Yuri o Metz Christian. Además, se estudiarán películas como *Bronenosets Potyomkin* (El acorazado Potemkin, Sergei M. Eisenstein, 1925), *The General* (El maquinista de la General, Buster Keaton-Clyde Bruckman, 1926), *Modern Times* (Tiempos modernos, Charles Chaplin, 1936), y otros referentes del



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

cine mudo. En cuanto al cine sonoro, haremos referencia a películas como *The Jazz Singer* (El cantor de jazz, Alan Crosland, 1923), *You Can't Take it With You* (Vive como quieras, Frank Capra, 1928), *Citizen Kane* (Ciudadano Kane, Orson Welles, 1941) y ulteriores referencias históricas y contemporáneas.



## 9. Objetivos

### 9.1. Objetivo general

Diseñar una propuesta de sonido para el cortometraje *Encajes*, que busca ser el complemento de la imagen y viceversa, creando ambiente y dando forma a los personajes, mediante los diálogos y el plano sonoro, identificando bien los ambientes de cada escena, creando los silencios que el guion exige.

### 9.2. Objetivos específicos

- Investigar la historia del cine silente y su paso al cine sonoro.
- Conocer la importancia de los ambientes sonoros y los diálogos en un film.
- Crear ambientes y silencios identificando la biografía del personaje, dando importancia a su psicología.



## 10. Introducción

El cine mudo es aquel que no posee sonido y consiste únicamente en imágenes, las cuales van acompañadas de subtítulos o cartelas para aclarar a los espectadores cierto asunto, o para mostrar conversaciones importantes. Normalmente, suele estar acompañado por música en vivo o grabada.

Por el contrario, el cine sonoro es aquel que incorpora sonido sincronizado. Éste elimina los carteles explicativos y el diálogo empieza a tener un papel fundamental, desarrollando el guion y ampliando la capacidad expresiva (música, sonido de ambiente, etc.).

Desde su nacimiento, el cine sonoro tomó varios aspectos que en su conjunto forman una banda sonora. Ésta se subdivide en diálogos, voz en off, efectos sonoros, (conjunto de sonidos que acompañan la acción) y la música. Esta última resalta el estado psíquico de un personaje, recrea un ambiente, una época, etc. También se han creado varios conceptos que han sido fundamentales para dar forma a cada film, como son el sonido diegético<sup>1</sup> y el sonido extradiegético<sup>2</sup>. Así, a lo largo del tiempo, el sonido ha adquirido prioridad, hasta tal punto que en la actualidad tiene la misma importancia que otras áreas del cine.

El cine contemporáneo ha creado conceptos que ayudan a desarrollar la dramaturgia. Uno de ellos es el silencio que, como define el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, consiste en la “abstención de hablar. Falta u omisión de algo por escrito. Ausencia de ruido. Fórmula con que se prohíbe al actor que vuelva a deducir la acción o a instar sobre ella” (DRAE, 2014). Al emplear esta definición podemos concluir que el silencio es considerado un recurso paraverbal que puede ser utilizado en medio de una comunicación.

A nivel de guion, al insertar silencios en una conversación, se debe

---

<sup>1</sup> Sonido representado en el espacio de la imagen (voces de personajes, ruidos por objetos presentes en la acción o música por instrumentos presentes en la escena).

<sup>2</sup> Sonidos cuya fuente no está representada en el espacio de la imagen (comentarios de narrador, efectos sonoros, ambientación musical).



tomar en cuenta la diferencia entre silencio objetivo (ausencia de sonido sin otra connotación) y silencio subjetivo (pausa reflexiva que tiene como fin acentuar lo dicho). En cine, resulta primordial reconocer qué tipo de silencio será utilizado en determinada escena, ya que, de este modo, el objetivo del mismo resultará evidente para el espectador.

En efecto, el silencio nos ayuda a introducir al espectador en pausas reflexivas. En el cine, los silencios aportan también a la dramaturgia y al desarrollo de la historia, envolviendo al público en un ambiente de tensión y misterio. Un claro ejemplo del efecto que puede producir este recurso, es lo que ocurre en el largometraje *La piel que habito*, donde el director Almodóvar construye el silencio en el encierro al que somete el Dr. Robert Ledgard a Vera, quien fue objeto de experimentación en su laboratorio. El ambiente de incertidumbre y desasosiego que se proyecta resulta evidente gracias al carácter subjetivo de los silencios utilizados.

La categoría general de sonido nos ayuda a explicar el concepto, más específico, del 'silencio cinematográfico'. Al respecto, Gustavo Montes señala:

El diálogo cinematográfico establece a los personajes en la consecución de sus fines mediante el habla [...] Se puede distinguir una cuarta dimensión que tiene su base en el silencio que forma parte del lenguaje, en aquello que no se dice a través de la palabra y que activa otros códigos presentes en la imagen. A través de la relación palabra-silencio, la intencionalidad, la acción y el subtexto, el silencio toma presencia en la imagen -se dice- y se convierte en un elemento de significación (Montes, 2009: 3).

En *Encajes*, la relación palabra-silencio no es proporcional, ya que desde el guion los diálogos son escasos y breves, lo cual concede mayor prioridad a los silencios. Cabe decir que cuando hablamos de diálogo nos referimos a la capacidad del escritor y del actor de expresar emociones, y también a la responsabilidad del sonidista de registrar bien dichos diálogos, “conviene advertir que el silencio puede estar presente en el relato como





concentrado semiótico, esto es, como centro productor de sentido, de semiosis narrativa” (Jitrik: 2007).

En dicho cortometraje, los diálogos, aunque no son muchos, son importantes. Para reforzarlos se acude a los *silencios*, que conducen la narrativa y de una u otra forma desvelan los acontecimientos hasta evidenciar lo que depara la historia. Los silencios también refuerzan el subtexto<sup>3</sup>, que es parte fundamental de este cortometraje, en el que no todo se dice en imágenes, sino que se deja a la interpretación y al análisis del espectador.

Los silencios vienen ya dados desde el guion. El guionista es el que arma su película en el papel, para que el director y su equipo de trabajo den forma a esa película gestada en abstracto. Para esto, la interpretación del sonidista y del diseñador de sonido, en coordinación con el director de fotografía y el montajista, resulta de suma importancia, ya que la fusión de estos dos elementos, sonido e imagen, forman la fusión esencial de la narrativa. “El cine apela al sentido de la realidad del espectador que es consciente de la irrealidad del relato cinematográfico, pero que lo contempla como un acontecimiento real que sucede en presente” (Lotman, 1979: 10). En conclusión, los sentidos del espectador se verán afectados mediante la manipulación que podamos causar en el film, dando un sentido argumental al sonido de la película.

## 11. Historia del cine silente y su paso al cine sonoro

El cine mudo requiere más énfasis en el lenguaje corporal y en la expresión facial, ya que al carecer de sonido y consistir únicamente en imágenes el público debía captar lo que el actor estaba sintiendo mediante su representación física en la pantalla. Estas interpretaciones estaban acompañadas por música en vivo o por una reproducción de una pieza

---

<sup>3</sup> “El subtexto o matiz es el contenido de una obra que no se anuncia de manera expresa por los personajes (o por el autor), pero está ‘implícito’ o se convierte en algo comprensible para el observador a través del desarrollo de la misma. El subtexto son los pensamientos y motivaciones de los personajes que sólo se muestran en parte” (Lotman, 1979: 7).



musical grabada.

El cine nace en la década de 1890. En 1890, en los Estados Unidos, William K. Laurie dirige el proyecto de la Casa Edison, que llegaría a ser el primer estudio cinematográfico establecido, además es él quien inventa el kinetógrafo, cámara patentada por Thomas Edison en 1891. Ese mismo año, Edison patenta el kinetoscopio, un proyector que permite la visión individual de imágenes.

En 1895, en Francia, los hermanos Lumière crean un aparato que permitía fotografiar imágenes en movimiento, esto dio paso a la creación de otro artefacto que servía como cámara y proyector, llamado *cinematógrafo*, el cual fue patentado el 13 de febrero de 1895. En ese año, los Lumière, rodaron su primera película *La sortie des usines Lumière a Lyon Monplaisir* (Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir) gracias a estos inventos, especialmente el cinematógrafo, el inicio del cine se plasmó como la capacidad de capturar y proyectar imágenes en movimiento, sin considerar el sonido.

### **11.1. Nacimiento del cine silente**

Hasta finales de la década de los veinte del pasado siglo, la totalidad de las películas carecían de sonido sincrónico, por lo que a este periodo de la historia del cine se lo denomina silente. Esta etapa estuvo marcada por hechos históricos, como la Primera Guerra Mundial, los primeros automóviles o el primer vuelo del hombre.

Una serie de inventos fue sucediéndose en relación a la imagen en movimiento: desde el traumatropo en 1825, el zoótropo en 1834, el cronofotógrafo de placa fija en 1882, el dibujo animado, hasta los quinetoscopios en 1894, y, fundamentalmente, el invento de los hermanos Lumière en 1895. No obstante, pese a que los hermanos Lumière capturaron imágenes en movimiento, y que realizaron películas como *La sortie des usines Lumière* (1895), *L'arroseur arrosé* (El regador regado, 1895), *L'arrivée*



*d'un train à La Ciotat* (La llegada del tren, 1895), o *Le débarquement des congressistes* (La llegada de los congresistas, 1895), no fue posible que el cine en sus primeras décadas tuviera sonido. El cinematógrafo, que es un aparato de captura y proyección de imágenes, no podía registrar el sonido, por lo que el cine nace silente. Un cine que consistía únicamente en imágenes.

Directores como D. W. Griffith en Estados Unidos, F. W. Murnau en Alemania o Sergei Eisenstein en la Unión Soviética, tomaron al cinematógrafo como una herramienta, mediante la cual desarrollaron y perfeccionaron técnicas que pasarían a formar parte de un lenguaje cinematográfico que se presentaba sin diálogos ni sonidos, sólo con música que era reproducida en el instante de la proyección.

## 11.2. Precursores

En el Boulevard de los Capuchinos de París, los hermanos Lumière muestran una sucesión de imágenes en movimiento con su cinematógrafo, siendo éstas las primeras escenas que se proyectan en público. Con la genial idea de los Lumière de sacar a la luz su invento y de seguir capturando imágenes en movimiento, nace una serie de precursores que influirán en la evolución de la forma en la que se captan y proyectan las imágenes y que poco a poco irán conformando lo que constituye hoy en día el lenguaje cinematográfico.

Reconocemos como precursores de este periodo del cine silente a George Méliès, quien iniciaría el cine de ficción y ciencia ficción, empezando a dirigir películas con trucajes, tales como hacer desaparecer cosas, o hacerlas aparecer en diferentes lugares de la pantalla. Al hablar del cine de Méliès, nos encontramos con una serie de elementos que permitieron completar los recursos del código narrativo cinematográfico.

En sus filmes se hace evidente su afición por la magia y el ilusionismo, ya que es él quien introduce escenarios contruidos, intercambiándolos con



el fin de contar historias, además empleó dirección de arte por primera vez, de modo que resalta la importancia que concede al uso de vestuarios, efectos de luz, trucos visuales. Y se ocupó en crear efectos especiales mediante el uso de cámara stop o empalme. Otros trucajes se producían sobreimpresionado dos imágenes, con dobles exposiciones y con el uso de maquetas. Con su ingenio, Méliès consigue hacer magia con la imagen.

D. W. Griffith, cineasta extraordinariamente influyente de los inicios del periodo silente, pasó a ser miembro de una industria naciente, siendo productor y director. En 1908, desarrolló la producción de los estudios Biograph, en Nueva York, perfeccionando las características del lenguaje cinematográfico que estaban en proceso de creación, dando a los planos sentido narrativo, acercó la cámara a los actores, creando así el primer plano, el cual tenía un sentido intenso.

La puesta en escena fue uno de los aportes de Griffith, quien experimentó con la iluminación, los ángulos de cámara y el uso de filtros sobre los objetivos para conseguir diversos efectos. Así, descompuso las escenas en una serie de planos diferentes, demostrando que la base de la expresión fílmica es el montaje y que la unidad de montaje es el plano, y no la escena. En 1914, Griffith termina su primera obra *Judith de Betulia*, y en 1915 realiza *The Birth of a Nation*, considerada la obra maestra de los inicios del cine. Con *Intolerance*, realizada en 1916, Griffith da en quiebra, pero deja un gran legado para que directores como Thomas Harper Ince, Cecil B. De Mille y Mack Sennett sigan haciendo crecer la industria. Cabe destacar que la evolución de la misma hasta entonces, ha sido fundamentalmente visual.

Mack Sennett fue un cómico, que introdujo en la pantalla espectáculos variados, en una serie de películas que representaban un nuevo estilo de hacer cine, ya que fundía elementos del vodevil, el circo, las tiras cómicas y la pantomima teatral, con el manejo de un ritmo único que hizo crecer un cine que aún no tenía sonido. Sennett descubrió a varias figuras como Marie Dressler, Mabel Normand, Fatty Arbuckle, Gloria Swanson, Harold Lloyd, Wallace Beery y a un británico cuyo nombre artístico era Charles Chaplin,



productor de trabajos que dieron brillo a la pantalla.

Chaplin fue una estrella internacional, su personaje del vagabundo Charlot fue creciendo con cada film como *The Tramp (Charlie on the Farm, 1915)*, *A Dog's Life (1918)*, *The Kid (1921)* y *The Gold Rush (1925)*, aún mudas.

Cuando se desarrolló la tecnología del cine sonoro, las productoras temían un fracaso comercial del mismo, sin embargo, la acogida posterior que le concedió el público llevó a que este prejuicio de las firmas cinematográficas fuera vencido.

El cine sonoro llega a imponerse en la industria, cuando Chaplin rueda la película, *City Lights (1931)* en este formato. Sin embargo sigue siendo una película muda, en la que la banda sonora y los efectos sonoros han sido insertados, pero los diálogos aún son presentados con subtítulos. Esta decisión de Chaplin se debe a su opinión sobre las películas sonoras, a las cuales detestaba, ya que a su parecer, “arruinan el arte más viejo del mundo, el arte de la pantomima. Aniquilan la gran belleza del silencio” (Martin Marcel, 2002: 118). Chaplin estrena el film por su cuenta, teniendo gran éxito y dando pie para otras producciones, como *Modern Times (1936)*, o *The Great Dictator (1940)*, el primer filme hablado de Chaplin.

### **11.3. El paso del cine silente al cine sonoro**

El cine no era tampoco completamente ajeno al sonido, pues se interpretaba música durante la proyección de las películas, en ocasiones por un pianista, por una orquesta o por un reproductor de música que se ponía a sonar en el momento que empezaba a ser proyectada la cinta. El 6 de octubre de 1927 se estrenó *The Jazz Singer (El cantor de jazz)*, considerada la primera película sonora de la historia del cine, cinta que marca el inicio de una industria naciente, al incorporar voces a la película, causando malestar a todas las productoras que seguían dedicándose al cine mudo. A pesar de este fastidio, hacia 1930 el cine silente había sido definitivamente vencido, el



público prefería el cine sonoro

Los actores, al enfrentarse a la incursión del sonido en el cine, sufrieron varios contratiempos, pues temían que sus voces no fueran las adecuadas para la pantalla grande. Actores como John Gilbert y Buster Keaton se quedaron en el camino, ya que no aceptaron la nueva realidad del cine.

El cine sonoro no era simplemente el mudo con sonido incorporado, sino una nueva forma de expresión que tenía que reconciliar lo real (la grabación precisa de palabras y sonidos) con lo irreal (la imagen bidimensional), mientras que el cine mudo había sido una unidad armoniosa, completa por sí misma (El cine sonoro, 2013)<sup>4</sup>.

Este impacto lo vemos representado en la película dirigida por Billy Wilder *Sunset Boulevard* (1950), en la que una vieja estrella del cine mudo (Norma Desmond) que vive fuera de la realidad quiere regresar al estrellato con la ayuda de Joe Gillis, un joven escritor de segunda fila, quien corregirá un guion de la actriz. En la película observamos cómo esa vieja estrella del cine mudo mira los avances del cine, enfrentándose a la incorporación del sonido, lo que conduce a la calamidad.

Aunque fue aceptado inmediatamente por el público, el cine con sonido no careció de problemas en sus inicios, pues requería que el actor hablase cerca de los micrófonos y esto conllevaba varios inconvenientes. Algunos directores de fotografía afirmaban que el sonido en el cine fue un retroceso, pues limitó las capacidades creativas del mismo, y los directores no podían guiar a sus actores, puesto que tenían que hacer silencio en cada toma que era rodada, perdiendo así cierta fluidez.

Estos inconvenientes fueron superados en un tiempo relativamente

---

<sup>4</sup> El cine sonoro disponible en:  
<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/cinesonoro.htm>



corto, vencer estas dificultades conllevó que el cine desarrollara el sentido auditivo del espectador.

#### 11.4. Desarrollo del cine sonoro

En el desarrollo del cine sonoro la grabación de sonido directo causó importantes dificultades en la producción. Las cámaras eran ruidosas, así que se recurrió a cuartos insonorizados para la grabación fílmica, limitando de manera drástica el movimiento de la cámara. El control del ruido en los sets era de suma importancia y aún hoy es un factor a tomar en cuenta. Además, resultaba indispensable la creación de nuevos micrófonos y la mejora de las puestas en escena, ya que los actores tenían que hablar directamente a los micrófonos para obtener un buen registro de audio. Varios de los problemas fundamentales causados por la transición al sonido fueron solucionados con nuevas carcasas para las cámaras, diseñadas para ahogar el ruido y los micrófonos *boom* que podían mantenerse fuera del encuadre y moverse con los actores<sup>5</sup>.

La transición del cine mudo al sonoro fue rápida, de modo que muchas películas distribuidas entre 1928 y 1929, que comenzaron su proceso de producción como mudas, fueron sonorizadas. El primer ejemplo lo encontramos en *Don Juan*, una película de Alan Crosland, estrenada en 1926, que fue el primer largometraje mudo post sincronizado con una particular orquesta, mediante el sistema *Vitaphone*, que prevé la reproducción del sonido mediante discos de fonógrafo.

En el año de 1927, cuando se empieza a gestar el cine sonoro, se ruedan producciones no tan importantes como *Manon Lescaut*, u *Old San Francisco* que fueron sonorizadas por el sistema *Vitaphone*. Un film que dio mayor énfasis al sonido fue *The First Auto*, que también fue sonorizado posteriormente. En lo sucesivo, *The Jazz Singer*, dio un verdadero salto a las producciones sonorizadas con *Vitaphone*, pues introdujo por primera vez secuencias grabadas en directo, inaugurando con ello la mezcla del cine

---

<sup>5</sup> Cfr. Jullier, Laurent (2007). *El Sonido en el Cine*, Barcelona: Paidós Ibérica.



mudo y sonoro.

En 1928 el cine adquiere progresivamente la palabra, aunque las películas mudas eran aún predominantes, pero películas como *Tenderloin* de Michael Curtiz innovan el lenguaje cinematográfico, ya que fue el primer largometraje donde los personajes en pantalla hablaban. A este film le siguieron películas como *The Lion and the Mouse*, *The Lights of New York*, *The Air Circus* entre otras, que dieron paso para que en 1929 la industria realizara la plena transición al cine sonoro.

La creación de nuevos géneros, como los musicales, que potenciaban todo el sonido que se podía incluir en una película, atrajo más espectadores a las salas e impulsó a los directores a recurrir a una unión de imagen y sonido para desarrollar las nuevas películas. *The Jazz Singer* de Alan Crosland, es un musical que causó furor en las salas de cine, pues el espectador podía tener una percepción más cercana a la realidad en el cine, ya que en este film es posible escuchar la voz de los actores.

En este paso del cine mudo al sonoro se conjugaron imagen y sonido, permitiendo un desarrollo avanzado del lenguaje cinematográfico, creando así películas que se aprovechaban del sonido para crear atmósferas distintas en cada escena. De tal modo que se podían grabar escenas en ambientes ruidosos con diálogos inteligibles, doblar voces, poner diálogos fuera de cuadro, colocar efectos de sonido, etc.

La incursión del sonido en el cine hizo que el lenguaje cinematográfico fuera más complejo y que cada película requiriera una elaboración más exhaustiva. En la actualidad, hay películas que no tienen muchos diálogos, pero priorizan los ambientes o los ruidos que pueden producir los personajes; por ejemplo la película *Violeta se fue a los cielos* (2011) de Andrés Wood prioriza más los ambientes de los desiertos por donde camina la protagonista.





Es lo que ocurre en el cortometraje *Cotá*<sup>6</sup>, cortometraje que antecede a *Encajes*, ya que en *Cotá* hay únicamente dos diálogos, debido a que se consideraron más importantes los ambientes en los que se desenvolvían los personajes y las acciones de estos, haciendo que el desarrollo del diseño sonoro fuera fundamental para la ejecución de las historias.

## **12. Importancia de los ambientes sonoros y los diálogos en un film.**

### **Conceptos: sonidos y sonoridad**

Desde la aparición del cine sonoro, el sonido ha pasado a tener igual importancia que la imagen. El sonido en un film se presenta en elementos diversos, tales como diálogos y efectos sonoros. Todos ellos son importantes ya que guían la percepción de la acción y la imagen. Podemos afirmar que el sonido en el cine es parte fundamental de la imagen, ya que ayuda al espectador a comprender la película de mejor manera.

En la actualidad, un film, sea este un largometraje, un medimetraje o un cortometraje, tiene muchos componentes, tanto de sonido como de imagen. En el caso del sonido, que es el tema particular de la tesis: “*Encajes: la importancia de los silencios*”, resulta necesario conocer la importancia de los ambientes sonoros y de los diálogos.

### **12.1. Concepto del ambiente sonoro**

El ambiente sonoro es lo que da cuerpo al sonido, lo relaciona, permitiendo al oyente, en este caso, el espectador, situarse en un entorno determinado. “El ambiente puede ser considerado como un conjunto de señales de alto valor comunicativo e informativo que permiten al sujeto comprender el lugar y fijar su grado de interés e implicación en ese ambiente” (López Isabel, 2001: 449). Y continúa;

Aunque el sonido es un componente fundamental del sentido y de la experiencia de los diferentes lugares en los que el hombre desarrolla su

---

<sup>6</sup> Disponible en: <http://www.entremaresmagazine.com/2013/08/tres-vistazos-a-cota/>



vida [...] De esta manera las ciudades o lugares crecen indiferentes a su paisaje sonoro. Esta situación puede ser explicada por el hecho de que actualmente el ambiente sonoro se asimila a ruido, o contaminación, siendo la intensidad el elemento básico en torno al cual se determina su valor, olvidando o prestando escasa atención a los aspectos subjetivos implicados en la aprehensión y representación del mismo [...] el ambiente sonoro de diferentes espacios, como el sonido es algo más que ruido, pudiendo comportarse como un factor importante de comunicación y relación con el medio. Asimismo, se señala cómo los criterios de calificación sonora del espacio dependen no únicamente de la intensidad sino también y, en mayor medida, de la información contenida en el mismo, del contexto en el que es percibido así como de los significados sociales y culturales que le son atribuidos por los propios sujetos (López, 2001: 449).

De esta manera se crea un ambiente en el que el personaje se desenvuelve, cobra vida y presenta visos de verosimilitud, en el que emite sus diálogos, tanto internos como externos; “la forma en que las personas definen los entornos [...] depende del conjunto de estímulos e informaciones presentes en los mismos: luz, temperatura, sonido, formas, etc.” (Petuaud-Letang, 1992:134). Esta interpretación del individuo, en nuestro caso del personaje y del ambiente en conjunto con la imagen, da lugar al desarrollo de una historia. “Comprender el significado que el ambiente tiene para las personas implica contemplar no sólo los aspectos del medio [...] si no que hay que prestar también atención a los aspectos o componentes subjetivos de ese significado que mediatiza la relación sujeto-entorno” (López, 2001: 449-450).

## **12.2. Diálogos cinematográficos**

El diálogo es el cuerpo comunicativo del guion de cine, sirve para caracterizar al personaje, construido por el director en conjunto con su equipo, Y es fundamental para el desenvolvimiento de la historia. El diálogo cinematográfico preparado para el actor en el ambiente sonoro que se crea previamente al rodaje, es fundamental, pues le da gran importancia a la



construcción del sonido.

El diálogo cinematográfico establece a los personajes en la consecución de sus fines mediante el habla [...] se puede distinguir una cuarta dimensión que tiene su base en el silencio que forma parte del lenguaje, en aquello que no se dice a través de la palabra y que activa otros códigos presentes en la imagen. A través de la relación palabra-silencio, la intencionalidad, la acción y el subtexto, el silencio toma presencia en la imagen -se dice- y se convierte en un elemento de significación (Montes, 2009: 3).

Es así que la característica principal del diálogo cinematográfico es dar información que no se consigue mostrar con la acción propiamente dicha. Es entonces que los diálogos y el ambiente sonoro se fusionan, creando una lectura que, junto a la interpretación actoral, dan vida a la dramaturgia. “El cine apela al sentido de la realidad del espectador que es consciente de la irrealidad del relato cinematográfico, pero que lo contempla como un acontecimiento real que sucede en presente” (Lotman, 1979: 10).

En conclusión, los sentidos del espectador se verán afectados mediante la manipulación que podamos causar en el film, dando un sentido argumental al diseño sonoro de la película.

### **13. Diseño del sonido según la biografía del personaje y su psicología**

El diseño de sonido en la actualidad es una de las áreas más importantes de la producción audiovisual, ya que la interacción entre audio e imagen debe conjugarse de tal forma que el espectador logre involucrarse en lo que mostramos, de manera que obtenga una interpretación de lo que ve en pantalla.

Para el diseño sonoro debemos tomar en cuenta básicamente tres elementos: el diálogo, que cumple la función de proporcionar la información



que no se consigue mostrar con la acción propiamente dicha; el efecto sonoro, que se podría definir “como aquel sonido, natural o artificial, que sustituye objetiva o subjetivamente la realidad, desencadenando en el oyente la percepción de una imagen auditiva, es decir, del referente al cual restituye” (La comunidad radiofónica, 2008)<sup>7</sup>, y la música, que puede estar presente en dos formas: como música diegética, y como música extradiegética. La música diegética es aquella que suena mientras ocurren los acontecimientos de la película, y forma parte de ese mundo (ficticio) donde los acontecimientos y las situaciones ocurren. La música extradiegética es la banda sonora que se ajusta a los acontecimientos narrados en pantalla, para disfrute exclusivo de los espectadores, pues los personajes no pueden oírla.

Finalmente, el ambiente es el sonido en el que se desenvuelve cada escena, ya sea silencioso o ruidoso. Es parte fundamental para el diseño de sonido, pues aporta realismo a la imagen.

Para conseguir los tres elementos mencionados: diálogo, música y ambiente es fundamental estudiar el guion, pues como dice McKee, el guion propone principios, no normas. En el caso del cortometraje *Encajes*, es esencial atender a la biografía de los personajes, puesto que según sus características físicas o hábitos diarios, podemos diseñar una propuesta estética de sonido, tomando en cuenta que la biografía de los personajes es parte de la construcción del guion, que propone arquetipos<sup>8</sup> y no estereotipos<sup>9</sup>:

Las historias arquetípicas desvelan experiencias humanas universales que se viste de una expresión única y de una cultura específica. Las historias estereotípicas hacen justamente lo contrario: carecen tanto de

---

<sup>7</sup> Media radio. La comunidad radiofónica., disponible en:

<http://recursos.cnice.mec.es/media/radio/bloque2/pag1.html>

<sup>8</sup> Arquetipo: m. Psicol. Representación que se considera modelo de cualquier manifestación de la realidad. Definición de la RAE, disponible en:

<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=arquetipo>

<sup>9</sup> Estereotipo: m. Imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable. Definición de la RAE, disponible en:

<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=GjMfKxpnTDXX2zAgetvg>



contenido como de forma. Se reducen a una experiencia limitada de una cultura específica disfrazada con generalidades rancias y difusas (McKee, 2002: 18).

Al conseguir un diseño propositivo que vaya en consonancia con cada escena de la película, se produce un aporte en conjunto entre la propuesta fotográfica desarrollada para el film y la forma en que se llevará a cabo la dirección de actores.

Esto nos introduce en el entorno en el que se desenvuelven los personajes. En esta parte de la realización del cortometraje, la producción, en conjunto con los directores de fotografía y sonido, buscó las locaciones adecuadas para desarrollar la historia. Es aquí donde el sonidista del film desempeña un papel importante, ya que a la hora de diseñar el sonido del mismo, debieron tomarse en cuenta varios factores que facilitaron el desarrollo del film, tales como la intromisión de sonidos que pudieran producirse en la locación, realizando un sondeo que permitió establecer si el sitio en que se grabaría la historia era muy ruidoso, si se trataba de un lugar por donde pasan muchos vehículos, así como conocer cuáles son las horas en que puede haber una mayor o menor presencia de ruidos exteriores.

Con las locaciones definidas, el diseño de sonido empieza a trabajar en el guion, desglosando cada sonido, los pasos, las respiraciones, los sonidos de reloj, los diálogos, etc., dando una forma sonora que es esencial para el desarrollo de la película.

Para el cortometraje *Encajes* se contaba con antecedentes de un cortometraje anterior titulado *Cotá*. Con esos antecedentes se reforzó el diseño de sonido trabajando en cada personaje, en cada escena, en los diálogos, también en la selección de la música. Por ejemplo, para María Constanza de los Ángeles, que tiene 93 años, usa bastón debido a una ruptura de cadera, y tiene tos por problemas respiratorios, creamos un diseño de sonido de pasos lentos, respiración entrecortada y voz sin brillo. El entorno en el que se desenvuelve procuramos que fuera lo más silencioso



posible, priorizando el sonido del reloj de la habitación y de ciertos ruidos que se cuelan desde el exterior, como campanas.

Para Cotá, de 51 años, un hombre deportista, que cuida de su madre, el ambiente en que se desenvuelve es diferente cuando está solo, pero cuando entra en el entorno de su madre, Cotá se acopla a ella, tomando posturas como un caminar con pasos suaves, acoplándose así al ambiente silencioso en el que vive la madre.

### 13.1. Definición de escena

Para definir la escena citamos a Robert McKee, que afirma, “una escena es una acción que se produce a través de un conflicto en un tiempo y un espacio más o menos continuos, que cambia por lo menos uno de los valores de la vida del personaje” (McKee, 2002: 60). Para ello, en el sonido se deben tomar en cuenta los conflictos que tiene cada personaje en cada escena, puesto que “la escena es la unidad de acción dramática que, dotada de planteamiento, nudo y desenlace, viene determinada por un criterio de localización espacial” (McKee, 2002: 1995). Esa localización espacial se debe lograr en el sonido, puesto que, por ejemplo, en la escena uno:

**ESC: 1 INT/CUARTO/NOCHE**

El dormitorio está en penumbra y se puede oír la voz de una senil mujer (MCA, 93).

**MCA:**

Cotá... Cotá ... Cotá.....

La lámpara del velador ilumina parte del piso de madera, un bastón caído, unos pies con medias azules a rayas, parte de un camisón remordido de un solo lado, MCA tirada en el piso, en su ceja hay una mancha de sangre, su respiración es pausada, en su mano sostiene un zapato negro, que golpea lentamente contra el piso (pum... pum... pum...).



El golpeteo para y la anciana mujer, con su mirada perdida, permanece tirada en la habitación.

Un respiro profundo que sale de ella y con sus manos gira su cuerpo, empujándose contra la pared apoya su cabeza y suavemente empieza a tararear una canción, dando golpecitos con el zapato que tiene en su mano.

Podemos distinguir que la escena se desarrolla en la madrugada, aunque el guion no lo señala de forma específica, resulta evidente debido a la descripción que se hace de la escena, en la que se destaca la parte de un camisón remordido, la lámpara de un velador que ilumina a la anciana que está sobre el piso. Estos factores dan importancia a la labor que desempeña el sonidista en cada escena, pues la escena es la unidad de las acciones dramáticas, que nos dan la pauta para construir un diseño de sonido que resulte adecuado para la historia que se desea contar.

Tomando en cuenta a la escena como la parte esencial de un guion, resulta indispensable tener plena consciencia del papel preponderante que tiene el sonido dentro del desarrollo de la historia, en el film.

### 13.2. Biografía del personaje

El personaje es el elemento con el que se da forma a la historia, es quien sufre el conflicto, el drama y es quien hace cumplir las premisas<sup>10</sup>. Por ello, es muy importante para diseñar el sonido conocer a los personajes, es decir su biografía. En *Encajes* hay dos personajes. María Constanza, de 93 años, tiene las siguientes características:

#### FÍSICAS

estatura	alrededor de 1,55 m
contextura	media, pesa alrededor de 55 kilos
color de piel	trigueño

<sup>10</sup> Premisa: “Señal o indicio por donde se infiere algo o se viene en conocimiento de ello”. Definición de la RAE, disponible en: <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=NL2E5f3cDDXX224gh2uR>



Edad	93 años
color de pelo	negro con canas

Se puede agregar que María Constanza usa bastón, pues tuvo un accidente, el cual le causó una ruptura de cadera, además de sufrir problemas respiratorios.

Cotá, de 52 años, presenta las siguientes características físicas:

#### FÍSICAS

estatura	alrededor de 1,60 m
contextura	media, alrededor de 60 kilos
color de piel	trigueño, pelo negro canoso
edad	52 años

Esta información biográfica de los personajes nos ayuda mucho para la construcción del sonido. Por ejemplo, en el caso de María Constanza sabemos que usa bastón, tiene problemas respiratorios, por ende cuando camine sus pasos serán lentos, su respiración asfixiante y entrecortada, también sabemos que no es un personaje que esté en constante movimiento. Por ello damos importancia al silencio que la interiorizará y nos dará a conocer su estado de ánimo.

Por el contrario, desde la primera aparición en pantalla de Cotá observamos que es deportista.

#### **ESC: 2 INT/CUARTO/AMANECER**

El crepúsculo se presenta, el cuarto se va iluminando con la luz de la mañana, MCA se encuentra sobre el piso del la habitación.

Se escuchan acercarse unos pasos firmes; Cotá (hombre, 52, mediana estatura) abre la puerta, mira a su madre





## UNIVERSIDAD DE CUENCA

durante unos segundos en el piso, se acerca rápidamente, asienta la charola sobre una peinadora y se agacha.

**COTÁ**

¡Mamá!

Su madre no dice una sola palabra, lo mira fijamente. Cotá intenta decir algo. Ella, serena, lo calla.

**MCA**

¡¡¡Shhhh!!!

Cotá la levanta y la sienta sobre el filo de la cama, examina el lugar del golpe que tiene en la ceja.

**COTÁ**

Ud. sabe que ya no puede

levantarse sola en la noche.

En esta escena, donde Cotá hace su primera aparición podemos notar que es un hombre activo y se preocupa por el cuidado de su madre. Estas acciones nos dicen mucho para diseñar el sonido. El silencio en que está Constanza es abordado por su hijo, quien respeta el ambiente que hay en la habitación de su madre.

Con las biografías descritas y con el guion definimos a los personajes y sus ambientes, tornándolos activos o pasivos en sus entornos, trabajando además en los silencios cuando los dos están en escena.

### **13.3. Psicología del personaje**

La caracterización es una suma de todas las cualidades observables en el ser humano, para lo cual nos basamos en características físicas y psicológicas. Al ser la psicología una “ciencia que estudia los procesos



mentales en personas y en animales” (Psicología: 2014) <sup>11</sup> y del comportamiento de los seres humanos y sus interacciones con el ambiente físico y social nos permite construir un diseño de sonido más adecuado a la historia, los personajes y lo que pasa en su entorno.

Con la premisa de la psicología miramos cómo se desenvuelve el personaje en la película, por ejemplo:

**ESC: 3 INTI/DORMITORIO/DÍA**

MCA. Con un vendaje sobre la ceja derecha y sentada junto a la venta, mira a través de ella ensimismada y va pasando las cuentas de un rosario que está en su mano; el sonido de un pájaro que canta en la ventana la irrumpe. Ella mira un ave y la sigue con la mirada, el pájaro emprende el vuelo, MCA solo esboza una pequeña sonrisa.

Luego suavemente gira su cabeza, camina hacia su peinadora, abre un cajón, busca, saca una cartera de fiesta con sus respectivos guantes; se prueba los azules, toma un portarretratos y, sonriente, lo contempla.

En esta escena, María Constanza mira por la ventana, al mismo tiempo que reza y pasa las cuentas del rosario, tras lo cual notamos que es una persona religiosa, y además descubrimos que es católica. Al interiorizar en su personaje, deducimos que ansía libertad; tras analizar la escena citada podemos descubrir la psicología que desarrolla este personaje, lo que nos permite armar un diseño de sonido que junto a la imagen le dé significado y enriquecimiento a la obra.

La escena mencionada se desarrolla en un entorno pasivo que es invadido por el ruido de la calle. Sin embargo, María Constanza se mantiene

---

<sup>11</sup>Psicología disponible en: <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=U6syYyQskDXX2C6FDI6I>



inmutable ante tal situación, puesto que lleva varios años con la misma rutina, encerrada en su habitación. En este caso, el diseño de sonido hace notorio el silencio con planos contemplativos del personaje debido a su psicología personal, sin que sea necesario quitar el ruido que la rodea.

En el caso de Cotá, el personaje vive dos momentos psicológicos distintos. El primero tiene lugar cuando entra a la habitación de su madre y se ve invadido por el ambiente que ha creado ella;

**ESC: 5 INT/TERRAZA/DÍA**

MCA sentada en una terraza teje con un ganchillo.

**COTÁ**

Abra la boca y cierre los ojos.

Cotá, alegre, abre una funda, saca un trozo de dulce y le pone en la boca, ella acepta.

**MCA:**

¿Qué me vas hacer?

Cotá mira a su madre extrañado de su actitud apacible.

Y el segundo, cuando está sólo. De esta manera, su psicología cambia cuando está con su madre, toma un ambiente de respeto, de cuidado; mientras que cuando está solo busca la solución a los problemas que le aquejan, como por ejemplo:

**ESC: 10 INT/BAÑO/DÍA**

Cotá con un trapo en la mano derecha y un balde con productos de limpieza, detergente y cloro entra al



baño, empieza a desinfectar el lavabo, luego el sanitario y termina pasando el limpión por todo el piso, al terminar se lava las manos y luego la cara en el lavabo y se mira en el espejo pensativo, toma una toalla y se seca, baja su mirada y sale del baño.

En esta escena vemos cómo actúa Cotá en un ambiente distinto a la habitación de su madre, podemos percibir que es un hombre preocupado y cansado por cuidar de ella que no está nada bien de salud. Si bien no hay ningún diálogo en esta escena, para el diseño de sonido es necesario tener en cuenta la psicología del personaje, puesto que es necesario crear un ambiente sonoro que acompañe a las imágenes y desarrolle la historia.

Posteriormente tenemos una escena de contenido fuerte, donde María Constanza intenta ahogarse, miramos a Cotá preocupado, pues ha notado que su mamá ya no quiere seguir viviendo. En el diseño de sonido decidimos reforzar la psicología del personaje valiéndonos del sonido del agua corriendo por el lavamanos. Así, aunque no vemos el agua, esto nos permite interiorizar en lo que pasa por la mente del personaje cuando se mira al espejo, pues cumplimos una función importante dentro del cine, que es la de yuxtaponer imagen y sonido para crear una interpretación en el espectador y eso lo podemos lograr sabiendo cómo es el comportamiento de los personajes, estableciendo de este modo la psicología de los personajes como herramienta primordial para el diseño de sonido.

Conociendo bien el comportamiento psicológico de nuestros personajes podremos desarrollar con certeza un diseño sonoro para escenas más fuertes, como en el caso de la siguiente:

### **ESC: 7 INT/BAÑO/DÍA**

Cotá ayuda a su madre a entrar en la tina de baño, Ella viste camión blanco y un vendaje (curita,



microporen) en la ceja; se sujeta el cuello de su hijo, temblorosa para poder entrar en la tina. Él retira las manos de su madre y la sienta despacio. Cotá toma el champú, mientras su madre lo mira. Cotá se concentra para ver la hora que marca su reloj de pulsera.

**Cotá:**

La Inesita llamó el otro día, no le pasé porque estaba dormida.

Cotá jabona el pelo de MCA, luego sus manos bajan hasta el cuello y las axilas.

MCA recostada en la tina, mientras su hijo la jabona. Cotá se vira para agarrar una toalla. Ella se recuesta y se deja resbalar suavemente, el agua va cubriendo su rostro hasta que el nivel del agua le tapa la nariz.

Sus miradas se encuentran, Cotá parece no reaccionar, luego suelta la esponja y la levanta por las axilas.

**Cotá:**

Súbbase un poquito.

**MCA**

**(tose)**

Coj coj

**Cotá:**

¿Qué, ya no puede sentarse o quiere tomarse esa agua?

En esta escena el ambiente es distinto, podemos percibir el respeto y cuidado que tiene Cotá hacia su madre ya que incluso la baña. Los diálogos de esta escena no influyen mucho en su psicología pues el ambiente es tenso. A Cotá le cuesta bañar a su madre, y para María Constanza no es agradable que su hijo tenga que ayudarla. Aquí juega un papel clave su decisión de no seguir viviendo, ya que decide hundirse en la tina de baño.



En esta escena, la segunda más fuerte de todo el guion, el desarrollo del diseño de sonido resultó difícil, ya que se lleva a cabo en un entorno neutro en el que los personajes se enfrentan en silencio. Para crear la sonoridad apropiada del lugar fue necesario tomar sonidos como los del agua en la tina, las respiraciones de los personajes, la tos de María Constanza, armando de este modo en sintonía con la imagen una escena en la que sea fácil comprender los deseos de los personajes.

Es muy importante conocer la psicología de los personajes para el desarrollo de un film, en especial para la creación del sonido ya que así podemos construir un diseño de sonido que aporte significado a cada escena de la película.

#### **13.4. Planos esenciales de la narración y planos presencia**

Cuando hablamos de los planos esenciales de la narración, primero debemos tener en cuenta lo que es un plano sonoro, que “determina la situación ya sea temporal, física o de intención de los distintos sonidos de un filme.” (Planos sonoros, 2013)<sup>12</sup>.

Los planos esenciales de la narración son los que nos dicen dónde se produce la acción y lo que afecta a la misma. A modo de ejemplo, podemos retomar la escena siete del guion *Encajes* que se desarrolla en el baño. Acústicamente sabemos que es un baño por la reverberación que presenta el lugar debido al material del cual está construido y al tamaño de la habitación en la que se realiza la escena. Escuchamos el sonido del agua en la bañera, lo que nos dice que el sonido es grabado en interiores y nos ubica en un espacio y tiempo en el que se realiza la acción.

Para la construcción del diseño de sonido es importante conocer los planos esenciales de la narración ya que esto nos llevará a crear ambientes

---

<sup>12</sup>El cine, Planos sonoros. Disponible en: <http://elcineeducativo.blogspot.com/2013/03/planos-sonoros.html>



sonoros en el film. Anteriormente citamos la escena siete que se desarrolla en el baño y que por ser un lugar cerrado que tiene condiciones acústicas especiales nos facilita auditivamente reconocer los sonidos que se emitirán en la misma.

Analicemos otra escena:

**ESC: 2 INT/CUARTO/AMANECER**

El crepúsculo se presenta, el cuarto se va iluminando con la luz de la mañana, MCA se encuentra sobre el piso del la habitación.

Se escuchan acercarse unos pasos firmes; Cotá (hombre, 52, mediana estatura) abre la puerta, mira a su madre por unos segundos en el piso, se acerca rápidamente, asienta la charola sobre una peinadora y se agacha.

**COTÁ**

¡Mamá!

Su madre no dice una sola palabra, lo mira fijamente. Cotá intenta decir algo. Ella, serena, lo calla.

**MCA**

¡¡¡Shhhh!!!

Cotá la levanta y la sienta sobre el filo de la cama, examina el lugar del golpe que tiene en la ceja.

**COTÁ**

Ud. sabe que ya no puede  
levantarse sola en la noche.

Cambiamos de ambiente, pues es de día y nos situamos en la habitación de María Constanza, los planos esenciales serán de una



habitación con muebles, piso de madera y una ventana que da a la calle. En este set o locación no debe haber reverberación ya que es preciso que se escuchen los pasos de Cotá sobre el piso de madera, además hay ruido del exterior que ingresa a la habitación; como por ejemplo los pasos que se acercan a la habitación. Ya que la escena se desarrolla en una habitación que tiene una ventana grande que da a la calle debemos tomar en cuenta que el ruido de los vehículos que pasan también se cuela, formando así un ambiente de planos esenciales.

Para el diseño de sonido de este cortometraje tomamos en cuenta los planos de presencia que indican la distancia aparente con respecto al oyente, estos planos nos dicen cuán lejos o cerca se encuentra la fuente de sonido, situándolo así en el plano principal<sup>13</sup>. La distancia supuesta entre la fuente sonora y el oyente establece ciertos parámetros:

Primerísimo Primer Plano (PPP). No tiene una excesiva intensidad, pero la cercanía de la fuente hace que nos llegue el mensaje de forma muy clara. Tenemos este tipo de plano cuando susurramos al oído de alguien, o nos acercamos a él para realizar alguna confidencia.

Primer Plano (PP). Equivale al sonido de algo cercano a nosotros: una persona con la que mantenemos una conversación, un golpe en la mesa, etc. La fuente sonora está muy cerca y el sonido nos llega con bastante intensidad. El mensaje resulta muy claro. Se consigue, hablando directamente al micro, con unos cuatro o cinco dedos de distancia.

Segundo Plano (2P) o Plano Medio (PM). Aquí el sonido ya no nos llega todo lo nítido que podríamos obtenerlo. Bien porque la fuente se encuentra un poco lejos de nosotros o porque el sonido nos llega con una ligera pérdida de intensidad.

Tercer Plano (3P) o Plano General (PG). En este caso, el emisor está bastante más alejado y el sonido llega con una notable pérdida de intensidad. Lo podemos representar con una combinación de técnicas

---

<sup>13</sup> Plano principal es el plano imaginario en el que se sitúa al oyente, independientemente de que haya o no sonido. A partir de este punto, se interpretan los planos de presencia, que recrean la distancia entre el oyente y las fuentes sonoras.





similar a la anterior: en este caso alejaremos la fuente del micro más allá de un metro y medio, se consigue un efecto similar si hablamos de espaldas al micro, y bajaremos el canal en la mesa de mezclas un poco más.

Plano de Fondo (PF). El plano de fondo lo ocupan aquellos sonidos más débiles que llegan a nuestros oídos. (Planos sonoros, 2013)<sup>14</sup>.

Tomando en cuenta estos tipos de planos y conociendo el guion y la propuesta fotográfica podemos definir la presencia de los planos que debíamos tomar en cada escena, como por ejemplo en la escena quince:

#### **ESC: 15 EXT/TERRAZA/NOCHE**

Cotá saca un cigarrillo y lo prende temblorosamente, su mirada está en el piso y camina ligeramente de un

lado para el otro, toma una silla y se sienta, unos segundos después se para y bota el cigarrillo, sus brazos rodean su torso y se para en una esquina mirando hacia el paisaje.

En esta escena Cotá se encuentra solo en la terraza, ensimismado y fumando un cigarrillo. Encontramos al personaje tenso y preocupado porque tiene que tomar una decisión muy difícil, que es la de ayudar a morir a su madre. En el primer plano será notoria su respiración y cómo fuma su cigarro, aunque el guion no lo explica; en el diseño de sonido decidimos colocar un plano de fondo con la tos de la madre, dando al film una construcción sonora más dramática que aporte intensidad al cortometraje.

Cabe decir que los planos esenciales de la narración y los planos de presencia nos sirven para distinguir qué tipos de ambientes vamos a tener, sean estos silenciosos o ruidosos y cómo vamos a construir la película. En el

---

<sup>14</sup>Planos sonoros. Disponible en: [http://cefire.edu.gva.es/pluginfile.php/194575/mod\\_resource/content/0/contenidos/108/3\\_planos\\_sonoros.html](http://cefire.edu.gva.es/pluginfile.php/194575/mod_resource/content/0/contenidos/108/3_planos_sonoros.html)



caso de *Encajes*, el silencio es más importante, ya que la comunicación real entre madre e hijo se da con acciones y miradas, los diálogos son casi nulos.

### 13.5. Silencios cinematográficos

Teniendo en cuenta todos estos preceptos que nos permiten armar un diseño sonoro adecuado podemos decidirnos por aportar al film un diseño silencioso o ruidoso. En el cortometraje *Encajes* decidimos tener un lenguaje sonoro que apele al silencio, pues como afirma Gustavo Montes, con él,

se distingue una cuarta dimensión que tiene su base en el silencio que forma parte del lenguaje, en aquello que no se dice a través de la palabra y que activa otros códigos presentes en la imagen. A través de la relación palabra-silencio, la intencionalidad, la acción y el subtexto, el silencio toma presencia en la imagen -se dice- y se convierte en un elemento de significación (Montes, 2009: 3).

Con el silencio como elemento significativo, se establece un concentrado semiótico que se convierte en centro productor de sentido y pasa a ser una parte fundamental de la narración, apelando al criterio del espectador. Construimos el diseño de sonido teniendo presente que estamos manejando un elemento narrativo que da lugar a dos tipos de relato:

según el personaje sobre el que se focalice la acción. Se podría hablar de relatos de la impostura, en los que un personaje actúa en la defensa del secreto, en permanecer callado frente a la acción de otros y, por otro lado, a relatos de desvelamiento, en los que la narración se inserta en la lógica de la investigación y muestra a un personaje empeñado en la tarea de hacer hablar, en romper el silencio de otros (Montes, 2009: 1).

Nos damos cuenta de que el silencio que producen los personajes de *Encajes*, en especial Cotá, son de suma importancia para el desarrollo y entendimiento de la historia; en ambos casos “el silencio se convierte en el motor que hace avanzar la historia y en activador de la incertidumbre en el espectador” (Montes, 2009: 2).



No es extraño que estos dos tipos de relato se produzcan en una misma historia, pues todo silencio puede ser roto por parte del personaje que calla o por la intervención de otros factores que nos conducen al desarrollo del relato por el que es llevado el espectador.

También podemos definir al silencio como la ausencia de diálogo y como el hilo conductor de las acciones de los personajes, ya que el diseño de sonido empieza con la escritura del guion, es manipulado en el desarrollo del mismo y en la posproducción. En este caso, el silencio es creado a partir del guion, como en la escena seis;

**ESC: 6 INT/DORMITORIO/DÍA**

MCA. Parada y apoyada junto a una cómoda, un cajón abierto, las llaves colgadas, dentro un cofre de

alhajas vacío, su mirada concentrada en un anillo esmaltado, lo asienta junto a otras prendas. Se saca una cadena de oro de su cuello, y lo asienta junto a otras, contempla los cuatro montoncitos de joyas.

**MCA**

Esto, mejor para la Clemencia

Toma nuevamente la cadena y lo pasa al otro montoncito de joyas.

**MCA**

¡Sí! Así está mejor.

Coge nuevamente el anillo esmaltado, lo examina y lo calza en su dedo anular.

En post producción manipulamos y decidimos cortar el primer diálogo de María Constanza ya que no aportaba significado a la narrativa, porque:



Las palabras y los silencios que dibujan a un personaje son aquellas que marcan sus contrastes con los demás personajes, a la vez que definen la singularidad y peculiaridad de cada momento que viven. Cada ser humano –y, por tanto, cada personaje– tiene un modo de hablar y de callar, un uso del lenguaje propio y suyo, únicamente suyo, que lo diferencia de los demás (Montes, 2009: 5).

Otro factor que nos llevó a optar por el silencio en este cortometraje es la edad de los personajes y el entorno en el que se desenvuelven. Además podría considerarse erróneo decir con diálogos lo que el espectador puede percibir mediante la conjunción de todo el lenguaje cinematográfico, así damos también más presencia a los personajes y al sentido dramático, como en el caso de la escena dieciséis;

**ESC: 16 INT/CUARTO/NOCHE**

Cotá regresa. Se queda parado en el umbral de la puerta del cuarto escuchando cómo su madre tose fuertemente, asfixiándose. Se sostiene contra la pared. Entra, se sienta al lado de su madre, seca el sudor de su frente y cuello, la mira, gira su cabeza y ve el teléfono que está en la cómoda, gira y mira el oxígeno, regresa a ver a su madre, toma el rosario de las manos de la Virgen, y pone en las manos de ella y le cierra el puño. Su madre no puede decir nada por la tos continua que tiene, solo lo mira. Ella luce serena, cierra sus ojos girando su cabeza para no toser en la cara de su hijo. Cotá retira la almohada, la asienta en una silla y sale del cuarto.

MCA tose continuamente, respira con dificultad. Cotá regresa al lecho de su madre; camina lentamente, avanza muy despacio, toma la almohada de la silla y se aproxima, se ve descubierto por los ojos abiertos de su longeva madre, se miran. Ella está tranquila. El hijo coloca la almohada sobre el rostro. Ella no pone



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

resistencia, solo cierra los ojos despacio sin decir nada, silencio profundo.

### **Corte a negro.**

Cotá dando la espalda a su madre, retira la almohada, prende el tocadiscos, Cotá se acuesta de lado (suena "Despedida").

En esta escena predomina el silencio y se crea tensión en conjunto con la imagen que nos lleva a interpretar la aproximación de un evento trágico.

La importancia del silencio viene dada por la evolución del lenguaje cinematográfico. En la actualidad, el diseño de sonido es el 50% de una película, por ello debemos ser minuciosos en el mismo y aportar con él a la narrativa visual.

En *Encajes* el silencio predomina, ya que en el caso específico de este relato, las acciones aportan más que las palabras, no por ello el trabajo de sonido es descuidado, más bien se halla más trabajado porque es necesario conocer todos los factores que afectan a cada escena (locaciones, psicología de los personajes, características físicas de los personajes, etc.) y así armar un diseño sonoro que sea acorde con la importancia del silencio.



## 14. Bibliografía

ADORNO, Theodor y EISLER, Hanns (1976). *El Cine y la Música*, Madrid: Fundamentos.

ARANDA, Daniel y DE FELIPE, Fernando (2006). *Guion audiovisual*, Barcelona: UOC.

ARIZAGA, Jorge (2003). *Las Imágenes del Sonido: Una Lectura Plurisensorial en el Arte del Siglo XX*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

ARREDONDO, Herminia y GARCÍA, Francisco (1998). *Los Sonidos del Cine*. *Revista Comunicar*, 1 (11), 101-105.

AUMONT, Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel y, VERNET Marc (1996). *Estética del cine*, Barcelona: Paidós.

AUMONT, Jacques y MARIE Michel (1990). *Análisis del film*, Barcelona: Paidós.

BARRIO, Isabel (2001). *El significado del medio ambiente sonoro en el entorno urbano* [en línea]. Disponible en:  
<http://estudiosgeograficos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgeograficos/article/view/277/276>

*Breve historia del sonido en el cine* (2007) [en línea]. Disponible en:  
<http://www.infosonido.es/cine/historia.htm>

BROWDWELL, David (1996). *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós.

*Código Auditivo* (2011) [en línea]. Disponible en:  
<http://codigoauditivo.blogspot.com/2008/02/10-el-sonido-en-el-cine.html>

CHION, Michel (1990). *La audiovisual*, Barcelona: Paidós.



CHION, Michel (1998). *El sonido*, Barcelona: Paidós.

*Definición de silencio* (2008) [en línea]. Disponible en: <http://definicion.de/silencio/>

*El cine sonoro* (2013) [en línea]. Disponible en: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/cinesonoro.htm>

*El Sonido de las Imágenes* (2010) [en línea]. No. 1. Disponible en: <http://elsonidodelasimagenes.blogspot.com/search/label/2.%20LA%20PALABRA>

FIELD, Syd (1994). *El libro del guion*, Madrid: Plot.

GAUDREAULT, André & JOST, François (1995). *El relato cinematográfico*, Barcelona: Paidós.

JULLIER, Laurent (2007). *El Sonido en el Cine*, Barcelona: Paidós Ibérica.

KONIGSBERG, Ira (1997). *Diccionario Técnico Akal del Cine*, Madrid: Ediciones Akal.

LABRADA, Jerónimo (2009). *El Sentido del Sonido: La Expresión Sonora en el Medio Audiovisual*, Barcelona: Alba Editorial.

LOTMAN, Yuri (1979). *Estética y Semiótica del Cine*, Barcelona: Gustavo Gili.

LUKACS, Göyrgy (1971). *El cine como lenguaje crítico*, Buenos Aires: Letra e.

MARTIN, Marcel (2002). *El lenguaje del cine*, Barcelona: Gedisa.

McKEE, Robert (2002). *El guion*, Barcelona: Alba.

*Media radio. La comunidad radiofónica* (2008) [en línea]. Disponible en:



<http://recursos.cnice.mec.es/media/radio/bloque2/pag1.html>

METZ, Christian (2002). *Ensayos sobre la Significación en el Cine Vol. I*, Barcelona: Paidós Ibérica.

MONTES, Gustavo (2009). *El Silencio en el Diálogo Cinematográfico*, Madrid: Centro de Estudios Superiores Felipe II (Universidad Complutense).

MURCH, Walter (2003). *En el momento del parpadeo*, Madrid: Ocho y Medio.

*Música Fílmica* (2012) [en línea]. Disponible en:

<http://www.slideshare.net/Gooodiii/sonido-en-el-cine-ideas>

*Silencio (sonido)* (2013). [en línea]. Disponible en:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Silencio\\_\(sonido\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Silencio_(sonido))

TARKOVSKI, Andrei (1984). *Esculpir en el tiempo*, Madrid: Ediciones Rialp.

VIRILIO, Paul (2001). *El Procedimiento Silencio*, Barcelona: Paidós Ibérica.





## 15. Filmografía

Almodóvar, Pedro, dir. *La piel que habito*, film. El deseo, 2011.

Bergman, Ingmar, dir. *Tystnaden*, film. Svensk Filmindustri, 1963.

Capra, Frank, dir. *You Can't Take it With You*, film. Columbia Pictures, 1928.

Chaplin, Charles, dir. *Modern Times*, film. Act. Chaplin y Paulette Goddard. United Artists, 1936.

Crosland, Alan, dir. *The jazz Singer*, film. Warner Bros, 1923.

Eisenstein, Sergei, dir. *Bronenosets Potyomkin*, film. Goskino, 1925.

Guerín, José Luis, dir. *En la ciudad de Sylvia*, film. Eddie Saeta S.A., Château-Rouge Production, 2007.

Keaton, Buster, dir. *The General*, film. United Artists, 1926.

Kieslowski, Krzysztof, dir. *Trois couleurs: Blue*, film. MK2 Productions , CED Productions, France 3 Cinéma, CAB Productions, Zespól Filmowy, 1993.

Mendonça Filho, Kleber, dir. *O soma o redor*, film. CinemaScópio, 2012.

Said Cares, Marcela, dir. *El verano de los peces voladores*, film. Jirafa, Cinémadefacto, 2013.

Welles, Orson, dir. *Citizen Kane*, film. RKO, 1941.

Wood, Andrés, dir. *Violeta se fue a los cielos*, film. Instituto Nacional de Cine y Artes

Audiovisuales (INCAA), Andrés Wood Producciones. Maíz Producciones, 2011.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Zambrano, Benito, dir. *La voz dormida*, film. Maestranza Films, TVE, Canal Sur, Warner Bros, 2011.



## 16. Anexos

### 16.1. Guion del cortometraje Encajes

#### "Encajes"

##### **ESC: 1 INT/CUARTO/NOCHE**

El dormitorio está en penumbra y se puede oír la voz de una mujer senil (MCA, 93).

**MCA:**

¡Cotá!

¡Cotá!

¡¡¡Cotá!!!

La lámpara del velador ilumina parte del piso de madera, un bastón caído, unos pies con medias azules a rayas, parte de un camisón remordido de un sólo lado, MCA tirada en el piso, en su ceja hay una mancha de sangre, su respiración es pausada, en su mano sostiene un zapato negro, lo golpea lentamente contra el piso (pum... pum... pum...).

El golpeteo para y la anciana mujer con su mirada perdida permanece tirada en la habitación.

Un respiro profundo sale de ella y con sus manos gira su cuerpo, empujándose contra la pared apoya su cabeza y suavemente empieza a tararear una canción, dando golpecitos con el zapato que tiene en su mano.

##### **ESC: 2 INT/CUARTO/AMANECER**

El crepúsculo se presenta, el cuarto se va iluminando con la luz de la mañana, MCA se encuentra sobre el piso de la habitación.



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

Se escuchan acercarse unos pasos firmes; Cotá (hombre, 52, mediana estatura) abre la puerta, mira a su madre por unos segundos en el piso, se acerca rápidamente, asienta la charola sobre una peinadora y se agacha.

**COTÁ**

¡Mamá!

Su madre no dice una sola palabra, lo mira fijamente. Cotá intenta decir algo, Ella serena lo calla.

**MCA**

Shhhh

Cotá la levanta y la sienta sobre el filo de la cama, examina el golpe en la ceja.

**COTÁ**

Usted sabe que ya no puede levantarse sola en la noche.

**ESC: 3 INTI/DORMITORIO/DÍA**

MCA con un vendaje sobre la ceja derecha y sentada junto a la ventana, mira a través de ella, ensimismada va pasando las cuentas de un rosario que está en su mano; el sonido de un pájaro que canta en la ventana la irrumpe, ella mira al ave y la sigue con la mirada, el pájaro emprende vuelo, MCA esboza una pequeña sonrisa.

Luego suavemente gira su cabeza, camina hacia su peinadora, abre un cajón, busca, saca una cartera de fiesta con sus respectivos guantes; se prueba los azules, toma un portarretratos y sonreída; lo contempla.



**ESC: 4 INT/DORMITORIO/DÍA**

MCA entra al dormitorio, se apoya en la cómoda, toma un interior y cierra el cajón, trata de sacarse el pantalón, se baja hasta rodilla, no puede, camina hacia una silla, nuevamente se sostiene de ella y se baja el pantalón con el interior, éstas prendas se le quedan atoradas en los tobillos; no puede agacharse, toma una colcha y se cubre; sentada acompañada por el tic tac del reloj que esta en la cómoda, espera a que llegue su hijo.

Cotá llega la besa, se inclina saca los zapatos el pantalón y el interior, la cambia de prendas.

**MCA**

Hasta allí; yo puedo subirme sola.

Cotá rodea la cintura de su madre y acomoda el pantalón. Ella le sonríe y acaricia el rostro de Cotá; él con un gesto amable agradece (mueve levemente la cabeza)

**ESC: 5 INT/TERRAZA/DÍA**

MCA sentada en una terraza teje con un ganchillo.

**COTÁ**

Abra la boca y cierre los ojos.

Cotá alegre abre una funda, saca un trozo de dulce y le pone en la boca, ella acepta.

**MCA:**

¿Qué me vas hacer?



Cotá mira a su madre extrañado de su actitud apacible.

**ESC: 6 INT/DORMITORIO/DÍA**

MCA parada y apoyada junto a una cómoda, (un cajón abierto, las llaves colgadas, dentro un cofre de alhajas vacío), su mirada concentrada en un anillo esmaltado, lo asienta junto a otras prendas. Se saca una cadena de oro de su cuello, y lo asienta junto a otras, contempla los cuatro montoncitos de joyas.

**MCA**

Esto, mejor para la Clemencia

Toma nuevamente la cadena y lo pasa al otro montoncito de joyas.

**MCA**

¡Sí! Así esta mejor

Coge nuevamente el anillo esmaltado lo examina y lo calza en su dedo anular.

**ESC: 7 INT/BAÑO/DÍA**

Cotá ayuda a su madre a entrar en la tina de baño, ella viste camisón blanco y un vendaje (curita, micropore) en la ceja; se sujeta el cuello de su hijo, temblorosa para poder entrar en la tina. Él retira las manos de su madre, y la sienta despacio. Cotá toma el champú, mientras su madre lo mira; Cotá se concentra para ver la hora que marca su reloj pulsera.



**Cotá:**

La Inesita llamo el otro día, no le pase  
porque estaba dormida.

Cotá enjabona el pelo de MCA, sus manos bajan hasta el  
cuello y las axilas.

MCA recostada en la tina, mientras su hijo la enjabona,  
Cotá se vira para agarrar una toalla; Ella se recuesta y  
se deja resbalar suavemente, el agua va cubriendo su  
rostro hasta que el nivel del agua le tapa la nariz.

Sus miradas se encuentran, Cotá parece no  
reaccionar, luego suelta la esponja y la levanta por las  
axilas.

**Cotá:**

Súbbase un poquito.

**MCA**

**(tose)**

Coj coj

**Cotá:**

¿Qué? ya no puede sentarse  
o quiere tomarse esa agua

**ESC: 8 INT/CUARTO/DÍA**

MCA frente a la peinadora con el cabello mojado pasa un  
peine por su cabeza, Cotá desconcertado se acerca por  
detrás de ella, toma su mano y le quita el peine, Cotá  
amablemente peina a su madre, ella se mira frente al  
espejo, contempla su reflejo, mira su ceja, baja hasta  
sus ojos, sus arrugas, toma un labial y se pinta los  
labios.



**MCA**

Verás esas joyas, ya queda organizado  
Darás a mis hijas  
¡Sólo a ellas!

**Cotá:**

No diga eso; no me venga con esas cosas,  
¿O será que usted esta queriendo  
ir a acompañarle a papá?

**ESC: 9 INT/DORMITORIO/DÍA**

Cotá vestido con pantalón oscuro, camisa y corbata;  
cambia de sábanas; por último pone una funda a una  
pequeña almohada, lanza el edredón y su madre sentada en  
la silla de ruedas le interrumpe

**MCA**

Ponme cerca de la ventana

MCA, se quita un poncho, una bufanda, unos guantes, los  
asienta en la cómoda.

Cotá empuja la silla y le lleva a la ventana; regresa y  
termina de tender la cama; sale del lugar.

**ESC: 10 INT/BAÑO/DÍA**

Cotá con un trapo en la mano derecha y un balde con  
productos de limpieza, detergente y cloro entra al baño,  
empieza a desinfectar el lavabo, luego el sanitario y  
termina pasando el limpión por todo el piso, al terminar  
se lava las manos y luego la cara en el lavabo y se mira  
en el espejo pensativo, toma una toalla y se seca, baja





su mirada y sale del baño.

**ESC: 11 INT/DORMITORIO/DÍA**

Cotá Y MCA entran al dormitorio, el empuja la silla rápido y le estaciona a un costado de la ventana como si fuera un coche con un niño, ella sujeta los brazos de la silla con fuerza. Alza sus brazos queriendo abrir las persianas.

**MCA:**

Está un lindo día, hay sol.

**COTÁ:**

Abramos esto a que entre aire.

Cotá corre las persianas de un sólo golpe, retira un mueble que está en la esquina, arranca unas cintas de los bordes de la puerta y la abre; deja que entre aire en la habitación.

**ESC: 12 INT/DORMITORIO/DÍA**

MCA en la puerta parada con su bastón recibiendo el aire, Cotá (viste chaqueta de lana negra abrigada), entra al dormitorio, ve a su madre y se lanza bruscamente llevando

la silla de ruedas, la sienta, la hace a un lado, y cierra la puerta.

MCA sentada en la silla de ruedas levanta su mano y se cubre la boca para toser, una, dos y tres veces seguidas



**Cotá:**

**(serio)**

No sentirá el viento helado  
Ya es tarde, ¿Qué hacía ahí?

**MCA:**

Está fresquito  
Coj coj coj

**Cota:**

¡Abriéguese! Ya le subo un café.

**ESC. 13 INT/DORMITORIO/DÍA**

Cotá sirve el café a su madre; toma un poncho para abrigarle.

**Cotá:**

Póngase el poncho y la bufanda, está haciendo frío.

MCA toma el hilo y le pasa a Cotá

**MCA.**

No harás enredar.

Cotá toma una silla y se sienta frente a Ella, comienzan a envolver el hilo, terminan.

**Cotá:**

Abriéguese esta frío.

**MCA:**

No, poncho no, después me pongo, pásame el papel.



MCA escupe la flema en el papel y lo bota al tacho. Él acaricia la frente y el cuello de su madre, siente si tiene fiebre; le cubre la cabeza con una gorra.

Cotá revisa unos medicamentos, lee la etiqueta de un jarabe.

MCA observa atentamente a su hijo mientras dice

**MCA**

Otra vez esto

ya no mijo

(pausa)

Estoy bien

mejor que otras veces

Cotá da vuelta se apoya en la cómoda mientras tiene el jarabe en su mano, la mira, abre un cajón, lo mete y lo cierra.

**ESC: 14 INT/CUARTO/NOCHE.**

Cotá sostiene la mano de su madre la contempla. Ella acostada con respiración asfixiada acaricia la mano de su hijo, da unas palmaditas y lo mira fijamente analizándole

**MCA**

Te ves bien.

(pausa)

Nunca te fuiste.

(Pausa)

Cotá aprieta fuerte la mano de MCA, ella tiene una ligera sonrisa en su rostro.



**MCA**

Siempre fuiste así  
desde pequeño.

Nunca te ibas con tu padre  
siempre pasabas pegado a mi.

MCA saca de su dedo el anillo y le pone a su hijo, MCA tose una, dos y tres veces no puede respirar, él acaricia la cabeza de su madre, coloca una almohada detrás, los tosidos de su madre no paran, él la besa en la frente.

**COTÁ**

Respire mamá,  
respire.

Eso le va a hacer bien,  
ya no diga nada.

MCA cierra sus ojos, su respiración es agitada, COTÁ suavemente se aleja de la cama y sale.

**ESC: 15 EXT/TERRAZA/NOCHE**

Cotá saca un cigarrillo y lo prende temblorosamente, su mirada está en el piso y camina ligeramente de un lado para el otro, toma una silla y se sienta, unos segundos después se para y bota el cigarrillo, sus brazos rodean su torso, se para en una esquina mirando hacia el paisaje.

**ESC: 16 INT/CUARTO/NOCHE**

Cotá regresa se queda parado en el umbral de la puerta del cuarto escuchando como su madre tose fuertemente asfixiándose, se sostiene contra la pared. Entra se sienta al lado de su madre, seca el sudor de su frente y



cuello, la mira, gira su cabeza y ve el teléfono que esta en la cómoda, gira y mira el oxígeno, regresa a ver a su madre, toma el rosario de las manos de la virgen, y pone en las manos de ella y le cierra el puño. Su madre no puede decir nada por la tos continua que tiene, solo lo mira. Ella luce serena, cierra sus ojos girando su cabeza para no toser en la cara de su hijo. Cotá retira la almohada la asienta en una silla y sale del cuarto.

MCA tose continuamente, respira con dificultad, Cotá regresa al lecho de su madre; camina lentamente, avanza muy despacio, toma la almohada de la silla y se aproxima, se ve descubierto por los ojos abiertos de su longeva madre, se miran, Ella está tranquila. El hijo coloca la almohada sobre el rostro, Ella no pone resistencia sólo cierra los ojos despacio sin decir nada, silencio profundo.

### **Corte a negro.**

Cotá dando la espalda a su madre, retira la almohada, prende el tocadiscos, Cotá se acuesta de lado (suena "Espérame en el cielo corazón")

**FIN**