

Proyecto de Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Música con orientación en Composición

Título:

Cartas de un Hombre Muerto

Tema:

Composición de la música original y
construcción del universo sonoro del cortometraje

2023

Rosario Añón Suárez
DNI 35.611.345
Leg. 60040/9
Tel: 221 4401432
E-mail: rosarioanonsuarez@gmail.com
Director: Daniel Reinoso
Co-Director: Ramiro Mansilla Pons

Resumen

El presente proyecto de graduación describe el proceso de análisis y planificación que enmarca la composición de la música original, y de la edición y mezcla del total de los componentes sonoros del cortometraje *Cartas de un Hombre Muerto*. Se toma como base para la construcción del total del universo sonoro, la división de tres espacios en pos de acentuar la narrativa.

Palabras clave: Composición, diseño sonoro, espacio sonoro, paisaje sonoro.

Introducción

La historia del cortometraje comienza con el protagonista, un escritor llamado Lucas, en pleno bloqueo creativo. De cara a escribir su próxima novela, y después de haber pasado toda la noche despierto frente a su computadora, se encuentra sin poder escribir ni una palabra. Rendido ante la tarea, se levanta y procede a leer el correo del día. Mientras revisa las cartas, encuentra una con el remitente tachado y su contenido lo deja perturbado. A partir de esto, como espectadores, acompañamos a Lucas en todo el proceso de desbloqueo y escritura de su novela, ya que luego de la lectura de esta carta, comienza a tener sueños extraños que lo llevan a investigar, con ayuda de su hermana, sobre crímenes sin resolver en la ciudad, contenido que decide usar para su obra literaria.

Simultáneamente, en una trama que no se revela del todo hasta el final del cortometraje, la historia cuenta que Lucas es abandonado por su padre cuando era muy pequeño, y que la llegada de la carta es por parte de él y cuenta la verdad de su ausencia, ocultada por su madre. Esto desencadena en Lucas una reinterpretación de su pasado, de su origen y de esa forma una transformación de su identidad. Como espectadores asistimos a ese proceso en donde una herida física y, metafóricamente, emocional se abre al comienzo del audiovisual y se va curando a medida que Lucas investiga y transcurre la trama.

Esta coexistencia de tramas y el salto de una a otra durante el transcurso de la historia, se une a una simultaneidad de espacios en donde transcurre la misma. Para facilitar el entendimiento de esta dinámica cito un fragmento del guión original:

Lucas se sienta en la mesa mientras una pava comienza a hacer ebullición, el pitido va aumentando conforme pasa el tiempo. [...] entre las cartas se distingue un sobre amarillo, sellado, en el envoltorio se lee: para Lucas, [...] Lucas se esfuerza por leerla. El pitido que emite la pava aumenta mientras la expresión de confusión de Lucas cambia a una de preocupación, [...] el agua comienza a hervir y el pitido invade todo el lugar, sin embargo, Lucas sigue leyendo con mucha concentración, hasta que de pronto reacciona ante el ruido, mira la pava, se levanta y da pasos apurados hasta ella. (Alfredo Romero, 2022, p.2)

Como se ve en este ejemplo, el narrador describe dos espacios simultáneos, uno en el interior de Lucas, el protagonista de la historia, y otro en el exterior, a veces nombrado en este escrito como *la realidad*, en donde hay una pava que no deja de silbar. A su vez, se puede observar una dinámica que ocurre en más de una ocasión, en donde Lucas es trasladado de ese espacio interno hacia *la realidad* bruscamente. Debido a esto, me pareció importante extender el proyecto inicial de composición de la música original, a un trabajo íntegro del total de la construcción sonora, en donde pudiera representar ese mundo interno del protagonista enteramente con música, y a la vez pudiera crear un universo sonoro contrastante, trabajando el sonido ambiente y el *foley*, para que en esos momentos de regreso brusco a *la realidad* se diferencien los espacios claramente. De esta manera, luego de hablarlo con el director del cortometraje, mi rol en el proyecto como compositora de la música original, se une al de directora de sonido, y en el presente escrito describo como llevé a cabo el proceso compositivo y de creación del total del universo sonoro del cortometraje, empezando por el análisis y diseño, siguiendo con la creación de las distintas capas de sonido y finalmente la composición de las diferentes piezas musicales.

Fundamentos para la construcción sonora

Para la construcción de los diferentes espacios sonoros del cortometraje me apoyé en varios conceptos, siendo uno de ellos el de *soundscape* (paisaje sonoro), creado por Raymond Murray Schafer (2013). En la primera parte de su libro *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, Murray Schafer cataloga los principales temas de un paisaje sonoro mediante la distinción de lo que llama *sonidos tónicos, señales y marcas sonoras*. Los *sonidos tónicos* son los análogos al *fondo* en lo visual, y con respecto a eso dice lo siguiente: «La *figura* es “aquello que es mirado”, mientras que el fondo existe tan sólo para

otorgar a la figura su contorno y su masa. No obstante la figura no puede existir sin el fondo: si se lo restamos, la figura se vuelve informe, inexistente» (p.27).

Luego menciona que los *sonidos tónicos* no son necesariamente escuchados, pero que ayudan a esbozar el carácter de los hombres que viven entre ellos, y que son aquellos creados por su geografía y clima: el agua, el viento, los bosques, y afirma que incluso pueden afectar al comportamiento o al estilo de vida de una sociedad.

En cuanto a las *señales*, son aquellos sonidos de primer plano y se escuchan conscientemente. Continuando con la analogía visual, son más bien *figura* antes que *fondo*.

Luego, con *marcas sonoras*, hace referencia a los sonidos de una comunidad que son únicos o que poseen cualidades que hacen que la gente de esa comunidad lo tenga en cuenta o lo perciba de una manera especial. Así es como, por ejemplo, decidí usar el sonido de un zorzal como parte del paisaje sonoro de una mañana temprana, ya que es el único pájaro en la zona de La Plata, lugar donde transcurre el cortometraje, que se escucha a la salida del sol. Aquel que acostumbra a madrugar puede que esté familiarizado con el cantar de este pájaro y puede asociarlo a esa hora del día. Sin embargo, no es mi propósito depositar la función de representar el horario del día en el cantar del pájaro, sino que es un elemento más dentro de muchos otros del discurso audiovisual y del paisaje sonoro para representar la narrativa de la escena, más allá de su efectividad o no.

Otro concepto que me pareció interesante a tener en cuenta para la construcción del total del discurso sonoro de este cortometraje, es el de *Imagen-peso y escala*, propuesto por Michel Chion (2019) en su libro *El Sonido*, el cual refiere a que «para algunos sonidos es posible hacerse una representación de la potencia de la causa respecto de nosotros sin tener necesidad de identificarla, independientemente de la intensidad con la cual nos llega el sonido», dicho de otro modo, no podemos clasificar a los sonidos por su intensidad, sin tener en cuenta su *peso y escala*. Y para ayudarnos a comprender esto, da el siguiente ejemplo:

El zumbido cercano de una mosca no es tan fuerte como el gran ruido lejano de un cañonazo. Cuando se oye un camión o el estruendo del trueno a lo lejos, siguen

siendo “grandes ruidos”, ligados a la experiencia de esos sonidos respecto de nuestra propia escala» (p. 24).

Más adelante dentro del mismo capítulo, Chion hace otra referencia interesante a la imagen-peso, en la cual menciona el poema *Booz dormido*, de Victor Hugo:

“La respiración de Booz al dormir/ Se mezclaba con el ruido sordo de los arroyos sobre el musgo”, observación que, a partir de sonidos de una débil imagen-peso, sugiere -¡puesto que se los puede oír!- el silencio alrededor de aquellos (P.26).

Aquí se puede ver que se referencia también a la noción de figura-fondo de Murray Schafer, ya que, que sonidos de tan débil imagen-peso sean audibles, resalta el silencio de fondo.

Todos estos conceptos fueron fundamentales en la construcción sonora del cortometraje. Como ya mencioné, en la narrativa hay dos espacios, uno interno y otro externo, pero ampliando esto, en total hay tres espacios sonoros representados por tres personajes distintos. Por un lado está la hermana, quien es el personaje que habita el espacio externo, el plano de *la realidad*. Ella no vive en la casa con Lucas, y es la que está afuera e interactúa con el entorno. Es quien averigua, investiga, se mueve; y su *tonalidad* son los sonidos urbanos, los autos que pasan, la gente hablando de fondo, los perros que ladran a lo lejos, el ruido del viento moviendo las hojas de los árboles. Es el mundo que la rodea y como en este cortometraje la música representa la interioridad del protagonista, en este espacio sonoro no hay música.

El segundo espacio es el interno de Lucas, pero éste no está representado por él, si no por su padre, o más bien la idea del padre y lo que representa en su propia identidad. Este espacio sonoro es enteramente construido con música, y al igual que como en el concepto de *soundscape*, la composición es una superposición de capas de figura y otras de fondo donde, a través del tratamiento de las pistas de cuerdas y vientos en la postproducción y mezcla final, del cual ahondaré más adelante, la idea consiste en recrear el efecto estático-dinámico del sonido ambiente y así como fondo, enmarcar y dar forma a los sonidos del piano, que representan a Lucas, y otros sonidos *figura* como es el pizzicato de contrabajo. Las escenas correspondientes son aquellas del pasado, en forma de sueños o fragmentos de la novela, que si bien son escenas que aluden a una realidad, a la vida real del padre en el pasado, lo

que el cortometraje muestra son escenas imaginadas, por lo tanto ficticias, donde Lucas se muestra como el protagonista.

Finalmente, el tercer espacio está representado por Lucas y el espacio físico correspondiente es su casa, ya que la mayor parte del tiempo se encuentra allí y es a su vez es un espacio intermedio entre el primero y el segundo. De la misma forma, los sonidos de este espacio son un punto intermedio entre lo interno y lo externo. Para empezar, los sonidos *del afuera* (del primer espacio) están ausentes, y lo que se escucha son sonidos corporales, respiraciones, ruidos de la ropa, pasos, y también sonidos cercanos a Lucas, de aquellos elementos con los que él interactúa: golpes en la mesa, rechinar de las sillas, vajilla, el ruido de los dedos al usar la computadora o el celular, el ruido de las hojas, de la lapicera rasgando el papel, y todo esto por momentos mezclado con música. En este espacio se hace presente el concepto de peso-escala, ya que estos sonidos normalmente no se escucharían demasiado, pero su audibilidad hace que la narración se sitúe en un espacio diferente, en un contexto en el cual esto es posible. Como en el poema Victor Hugo mencionado por Chion y citado anteriormente, la audibilidad de estos sonidos permiten escuchar el silencio en el cual están situados, y por lo tanto hace notar la ausencia de los sonidos característicos del primer espacio, que sólo se hacen presentes cuando Lucas abre la puerta de la casa y cuando llega la hermana. Si bien Lucas habita este espacio intermedio, también se mueve hacia los demás espacios en el transcurrir de la trama, él es el puente entre uno y otro.

Postproducción de sonido

Una vez finalizado el rodaje, donde participé como supervisora de la grabación de sonido y operadora de micrófonos, comenzó mi tarea como compositora y directora de sonido con la entrega del primer corte. Una tarea ajena a la composición, pero no menor a tener en cuenta en esta etapa, es un plan de tareas a realizar y administración de tiempo, ya que para este entonces es probable que los plazos iniciales de preproducción y producción se atrasen y la fecha de estreno o entrega del material terminado ya esté definida, dejando así una cantidad limitada de días disponibles para trabajar en la postproducción.

También es de esperar que entre la llegada de los sucesivos cortes y la versión final del cortometraje, haya cambios significativos, como cambios en la duración de las tomas hasta la eliminación o adición de escenas completas, por lo que es algo a tener en cuenta en la planificación del trabajo a realizar. Por esto mismo, es que decidí dividir mi trabajo en esta etapa en tres partes. Lo primero, fue plantear las diferentes pistas, capas y elementos musicales y desarrollar la composición lo más posible para que con la llegada de la versión final, la mayor parte del trabajo esté hecho y sólo quede ajustar detalles. Luego, con la llegada de la versión final comencé con el trabajo de sonido en tres capas: diálogos, sonido ambiente, y *foley*. Para los diálogos, realicé la limpieza, ecualización y nivelación, creando a su vez filtros para las voces que fueron grabadas en la sesión de doblaje en estudio y para las voces que corresponden a aquellas reproducidas desde el celular de Lucas. Luego para la capa de sonido ambiente y con ayuda de una biblioteca de sonido, llevé a cabo la construcción de los diferentes fondos sonoros de cada espacio: los ruidos de la calle y de gente hablando, o de la heladera y el agua hirviendo mientras Lucas cocina en su casa. Finalmente para el trabajo de la capa de *foley*, usé nuevamente una biblioteca para recrear todos los sonidos del espacio con el que Lucas interactúa. Los pasos, los ruidos de la ropa, los golpes en la mesa, los ruidos del uso de la computadora y el celular, el rechinar y arrastre de las sillas, etc.

Finalizado el trabajo de sonido y ya con la visualización de los cambios realizados en la versión final del audiovisual, el último paso fue repasar las piezas de música para ajustar los tiempos y hacer los cambios necesarios para que quede sincronizada con la narrativa, y también incorporar piezas nuevas para las partes agregadas.

Habiendo resumido el proceso de postproducción de sonido, me gustaría ahora ahondar en el proceso de composición de la música original.

Para iniciar esta tarea, me apoyé en la recomendación de Ricard Davis (2010) en su Libro *Complete Guide to Film Scoring [Guía completa de Composición para Cine]*, donde dice que uno de los elementos más cruciales para crear música para una película es el *spotting*, que consiste en saber cuándo va a haber música y cómo va a sonar, ya que afirma que una música que inicia y

termina en los lugares equivocados puede arruinar una película. Luego Davis advierte que esta habilidad se desarrolla con la experiencia, y que muchos compositores que comienzan a escribir para cine pueden cometer errores comunes como escribir demasiado música, o acordes muy abiertos en las cuerdas cuando un unísono podría haber resultado mejor. Sin embargo, el autor ofrece unos conceptos generales para guiarnos en este proceso. El primero de estos conceptos es que el compositor es un participante más en un medio mixto. Muchas veces está para acompañar líneas, unir escenas y otras veces adquiere protagonismo, con lo cual hay que saber cómo manejar ambas situaciones adecuadamente. El segundo concepto lo presenta a modo de pregunta, ¿Es necesario que haya música? Hay que estar realmente seguros que una escena necesita música ya sea por instinto, por necesidad del desarrollo de la narrativa o por orden del director aunque el compositor no coincida. Y finalmente el tercer concepto que menciona el autor a modo de guía es plantear, en el caso de que una escena lleve música, qué es lo que se intenta decir con ella. El autor afirma que esta pregunta ayuda al compositor a mantenerse enfocado, y que no se refiere simplemente a si se quiere transmitir ciertas emociones o climas sonoros, si no si ayuda al desarrollo de la narración, o si refleja adecuadamente lo que el protagonista está pensando o sintiendo.

También cuenta que una práctica habitual en esta etapa es agendar una reunión entre el/la director/a, el/la director/a de sonido y el/la compositor/a llamada *spotting session*, donde se toman las decisiones con respecto a estas preguntas planteadas previamente, obteniendo como resultado una planilla con el detalle de la cantidad de piezas de música que va a haber, y una marca de tiempo con el inicio y final de cada una con respecto al video, mas alguna palabra clave o incluso referencia para el contenido de la música.

Sin embargo, al no tener ninguna indicación del director mas que la necesidad de música en las escenas correspondientes al sueño, la tarea del *Spotting* quedó enteramente a mi cargo, por lo que esta guía de Davis, junto con la conceptualización de los distintos espacios sonoros, fueron los pilares en los que me basé al momento de decidir cuánta música iba a haber y dónde.

A continuación paso a describir más extensamente cómo fue este proceso de composición de la banda sonora, pieza por pieza, describiendo su lugar y función en la narrativa del cortometraje.

1 - Bloqueo

Para piano solo. Esta pieza comienza previo al inicio del cortometraje, durante los títulos, y corresponde a lo que Davis menciona en su libro como *título principal*, cuya función, en sus palabras, es de establecer el ánimo y tono de la película. Es dejarle saber a la audiencia qué historia está por experimentar.

El corto comienza con el protagonista, Lucas, en un bloqueo creativo. La audiencia todavía no sabe lo que está pasando, pero la idea de la música previa a esta escena es transmitir un clima de que no está pasando nada. Debería estar pasando algo, él debería estar escribiendo, pero se encuentra incapaz de hacerlo, porque las ideas no llegan. Musicalmente no hay claridad rítmica y no hay direccionalidad melódica. El material melódico es repetitivo, como buscando establecer alguna idea clara, pero en cada repetición el material que acompaña desvía estas ideas para dar un resultado ambiguo y de que no consigue establecer un comienzo sobre el cual desarrollarse. Finalmente tras algunas repeticiones, el material melódico desiste y la música se extingue.

Para seguir acorde al planteo inicial del discurso musical y sonoro del cortometraje, esta pieza se desarrolla durante los títulos y antes de la presentación de Lucas, por lo que luego de conversar con el director, se calculó y acordó el tiempo de duración exacto de los títulos. Esto es importante porque la primera escena muestra que Lucas permaneció toda la noche despierto frente a su computadora intentando escribir y no logró nada. Él no puede, en ese momento, acceder a ese mundo interno de donde vienen sus ideas y por eso no hay lugar para la música.

La elección del piano es para dar voz a Lucas. Él es el protagonista y en esta historia el piano lo representa.

La partitura original fue realizada para la obtención de la *materia prima* musical, sin embargo el proceso compositivo no termina ahí. A partir de la partitura se obtuvieron las distintas pistas a las que posteriormente se le aplicaron efectos

de reverberancia, ecualización, y automatizaciones de volumen y de panning, y, en el caso del piano, de volumen de la reverberancia, para luego ser mezclados y obtener como resultado las piezas finales de música. Estas pistas individuales son hasta ocho para los pianos, diecisiete para las cuerdas, contando la única para el pizzicato de contrabajo, cinco para los vientos y cuatro pistas extras para los distintos efectos de piano agregados, incluida una pista de piano invertida. En esta primera pieza para piano solo, se buscó un tratamiento del timbre que dé como resultado un sonido débil, lejano y reverberante, para así lograr un efecto de vacío, de estar en un lugar donde no hay nada. O de estar en un lugar en donde debería haber algo y no hay nada, ya que el sonido de un piano reverberante remite a un auditorio vacío, el cual si estuviera lleno, el público absorbería parte de las vibraciones y se dejaría de oír reverberante. La búsqueda de este efecto es porque Lucas no sólo atraviesa un bloqueo creativo, sino que una ausencia en su vida: una persona que tendría que estar, su padre, no está. Y esta escena muestra, a través de ese bloqueo creativo y de esas ideas que tendrían que estar pero no están, esa ausencia de respuesta en su vida. Su padre no está y no sabe por qué.

2 - Remitente Tachado

Suena la alarma del despertador, Lucas se levanta y va a la cocina. Habla con la madre por teléfono, junta el correo y se pone a revisar las cartas. Extrañado se detiene ante una carta misteriosa dirigida a él cuyo remitente se encuentra tachado, y luego de observarla la abre y la lee. La música comienza cuando ve la carta misteriosa, esta vez el piano no tiene reverberancia, es un piano más cercano, porque a diferencia de la primera pieza, ahora sí hay algo. *Alguien* le escribe. Está sorprendido, pero ni bien empieza a leerla su expresión pasa a perturbado. Por el momento no se sabe lo que dice la carta, pero mi tarea como compositora es adelantarme en la historia y saber que el contenido tiene que ver con su pasado, e imaginar que lo que está leyendo hace que recuerdos vuelvan y que al mismo tiempo se inicie la redefinición de su identidad como hijo un padre diferente al que creía conocer. La música está formada por una superposición de planos: el piano principal, de nuevo como representante de Lucas, quien lee la carta y empieza a hilar recuerdos; el piano invertido, junto a otros efectos percusivos en el mismo para representar el regreso de algo que

estaba en el pasado y lo perturba; y las cuerdas, las cuales son un elemento distintivo del espacio sonoro del padre en piezas posteriores. Mientras tanto se oye un unísono en los violines en la misma frecuencia que el silbar de una pava, y que más adelante se hace más intenso y se fusiona con el sonido real de una pava en el momento en el que Lucas aparta la vista de la carta, mira hacia la cocina y ve lo que está pasando. Éste es uno de los momentos en que se fusionan ese mundo interno y externo ya que la pava está hirviendo y Lucas la escucha, pero se encuentra tan absorto en lo que está leyendo que no reacciona hasta el momento en que aparta la mirada del papel. Y ahí es cuando se da cuenta de lo que está pasando, vuelve a la realidad y su mundo interno se apaga.

3 - Abstraído

En esta escena Lucas se encuentra cocinando, cortando alguna verdura. Está concentrado en la tarea, pero no puede dejar de pensar y sentirse atormentado por el contenido de la carta. Las cuerdas de nuevo representan el espacio sonoro del padre, quien vuelve a su vida con la llegada de la carta, y las notas del piano repetitivas, que son ecos de la pieza anterior, representan esos pensamientos que lo atormentan y de los cuales no puede salir. Salta de uno a otro, en un ostinato que se repite constantemente sólo variado por la alternancia con momentos de *realidad* donde se escucha el corte del cuchillo ocupando rítmicamente el lugar de notas del ostinato, para así acentuar la idea de simultaneidad de estos dos espacios. Por un momento pierde la concentración, se corta la mano y una vez más es trasladado bruscamente desde ese mundo interno en el que estaba inmerso, esta vez por el dolor de la herida.

Escena de la cena con la hermana

La escena de la cena trajo a consideración el poner música de fondo, que aunque la fuente no estuviera visible, bien podría ser diegética. Sin embargo, el uso de la música en el corto está dirigido a representar el mundo interno de Lucas, y en este caso, él no está sumido en sus pensamientos, por el contrario, está interactuando con la hermana, concentrado en la realidad que lo rodea. Por lo tanto, siguiendo con la narrativa de los espacios sonoros la decisión fue

de no poner música. En su lugar, y más acorde a un ambiente familiar y una relación de hermanos, se decide hacer alusión a un televisor de fondo, reproduciendo una escena de la película *Duna* (2021) que más adelante va a volver a aparecer.

4 - Herida Abierta

Lucas se encuentra de nuevo frente a su computadora, sin poder avanzar en la escritura de su novela. Vuelve a sonar el piano de la introducción, pero esta vez acompañado por un fondo de cuerdas. Lucas pretende olvidar la carta, pero la situación ya no es la misma del comienzo, ahora tiene información sobre su padre, y se le reveló algo sobre el pasado que lo afecta directamente, representado por esa herida que se abre en la mano y que va a estar presente hasta el final del cortometraje. Desde ese momento se encuentra en un proceso de transformación de su identidad, el cual a su vez va a desencadenar en una transformación de la escritura de su próxima obra literaria. Consciente de que ya no lo puede dejar en el pasado, decide recuperar la carta de la basura y continúa leyendo desde donde la dejó. El contenido todavía lo sigue perturbando, pero ya se encuentra más tranquilo, y decidido a terminar de reconstruir ese pasado que le fue revelado en la primera lectura. La música es una variación de la pieza *Remitente Tachado*, con algunos cambios y menos elementos. Ya no se escuchan los efectos del piano ni la pista invertida.

5 - Sueño

Lucas continúa mirando la película *Duna*, de noche acostado en la cama. Está cansado y poco a poco se queda dormido. En ese momento la música de la película se funde en sus pensamientos y comienza a soñar:

«HOMBRE 1 y HOMBRE 2 están de frente a LUCAS que esta vez viste con chaqueta y camisa de cuadros, se encuentra sentado atrás del escritorio. Hombre 1 lo señala y habla con él, Hombre 2 coloca sobre el escritorio un sobre amarillo tamaño A4, tiene un bulto en el medio, el borde de varias fotografías sobresale del borde. Los dos hombres se retiran. Con su mano temblando Lucas saca la fotografía del sobre. La mira, después de unos segundos mete su mano en el sobre y saca un revólver. EL SONIDO DE UNA ALARMA COMIENZA A ESCUCHARSE DE FONDO.» (Alfredo Romero, 2022, p. 5)

En esta escena, como espectadores nos sumergimos por completo en el segundo espacio, el cual sonoramente está representado en su totalidad por música. Lucas luce asustado, ya que los hombres en el sueño le están

encomendando una tarea que no quiere hacer pero no parece tener alternativa. En momentos de tensión como estos donde la adrenalina aumenta, los latidos del corazón también aumentan su volumen, y la respiración se hace más fuerte buscando mantener la calma. La música busca representar esa calma aparente y frágil. Como fue mencionado anteriormente, esta pista está construida por capas siguiendo el concepto de *soundscape*. Las cuerdas son el fondo difuso y el marco que da lugar a la figura, y a su vez pueden aludir al sonido de la respiración que asciende y desciende, buscando calmar el estrés del momento. La figura en este caso es el ostinato simple del pizzicato en una nota sola, con la que busqué hacer alusión al sonido del latir del corazón.

Desde el primer momento en donde se hacen presente las cuerdas, que es cuando lee la carta, y hasta el final del cortometraje, el espectro armónico y la densidad del conjunto de cuerdas va en aumento. Este incremento acompaña a la historia y en su máximo desarrollo hay 17 pistas diferentes para cada línea correspondiente a las cuerdas. Se aplicaron efectos de reverberancia y delay para el general, y automatizaciones de volumen y panning para cada pista individualmente. Este procesamiento está presente en todas las pistas de cuerdas del cortometraje y con él busqué dinamizar ese fondo en principio estático para lograr un efecto similar al ruido estático-dinámico del fondo en la construcción de un paisaje sonoro.

6 - Desbloqueo

Lucas sigue investigando, ahora sobre crímenes sin resolver. Como espectadores vemos que en la pantalla de su computadora encuentra varias noticias sobre uno en particular y finalmente comienza a tener ideas para su novela, por lo que agarra un anotador y empieza a escribir. Inmediatamente la narrativa se traslada a una escena imaginaria donde Lucas es el protagonista y que alude, por los colores, ropa y efectos en el montaje, sumados a la música, a la continuación de la escena del sueño. Ahora Lucas está buscando algo y luce cauteloso, en alerta, consciente de que el peligro puede aparecer en cualquier momento y la calma frágil de la música del sueño continúa. Sin embargo, quiero volver al inicio de la escena y de la música, donde el piano remite al bloqueo creativo y al encuentro de la carta. A diferencia de antes, esta

vez sí se esboza una direccionalidad que se afirma con cada repetición. Este nuevo giro representa el desbloqueo de Lucas quien finalmente comienza a escribir, y vuelve a aparecer más adelante superpuesto a la música del sueño porque esta vez las escenas son de su novela y la música acompaña toda la etapa de escritura. El relato visual hace saltos en el tiempo y vuelve a la realidad, pero Lucas no responde a los llamados de su madre y ni a los de su hermana, y la música indica que sigue inmerso en la escritura de su novela, unificando a la vez, todos estos saltos temporales y de escenarios, para finalmente volver a su habitación donde termina de escribir al menos una parte importante. La no sincronidad rítmica de los diferentes elementos busca reforzar esta idea de diferentes capas que conviven en un espacio formando un paisaje sonoro. A su vez, el nuevo elemento del piano cuyo acento va cambiando por esta no sincronidad alude a la identidad de Lucas que se va redefiniendo con el avance de la trama, y a la pérdida de control, tanto de su padre cuando comete accidentalmente el crimen, como de Lucas quien pierde el control de la mano que no deja de escribir lo que se empieza a movilizar en su interior.

7 - Disparo

Esta secuencia continúa el desarrollo de la trama tanto de la novela como del padre. La diferencia musical es que se añade una capa más, esta vez de vientos que también fueron procesados individualmente con automatizaciones de volumen y paneo para generar dinamismo; y desfasados, como bloque, del resto de las pistas para evitar la sincronidad rítmica y reforzar la idea de capas. El ingreso de este nuevo elemento es para marcar el punto de no retorno del crimen, ya que si bien Lucas (el padre) no tiene la intención de cometer el crimen, su accionar desencadena en los accidentes fatales que se cobran la vida de las dos víctimas, y desde ese punto no hay retorno en el cambio de vida para él y su familia. A su vez, en esta escena hay un sonido que no corresponde al espacio sonoro del padre y es el sonido del disparo. La razón de esto es que si bien el escenario y la historia es una recreación que hace Lucas en su imaginación, el disparo sí fue real y es importante porque ese fue el punto de no retorno definitivo en la historia del padre y de Lucas.

8 - La Carta

Este es el momento clímax del cortometraje, el momento en que finalmente Lucas exterioriza todo lo que le está sucediendo. La narración retoma el momento en el que recibe la carta y Lucas empieza a contar todo lo que descubrió al tiempo que revela el engaño de su madre y cómo él lo sufrió. Se vuelve a escuchar la música del comienzo y del crimen, pero esta vez con piano solo, porque es Lucas quien lo cuenta con su propia voz. Ahora entiende lo que pasó y lo puede explicar con sus palabras, a la vez que enfrenta a su madre por haberle ocultado todo y negado el comprender la verdadera historia de su padre. Mientras Lucas habla, los acordes acompañan de manera similar a un recitativo a bajo volumen. Poco a poco la música va tomando más protagonismo, más intensidad, y también aparecen las cuerdas cuando Lucas dice que el padre no lo había abandonado como él pensaba. Luego pasa a la última escena de la historia del padre/novela al tiempo que la madre le pide que le revele el contenido de la carta, indicando finalmente que lo que se vio como sueño y desarrollo de la novela de Lucas era la historia del padre que le fue revelada en la primera lectura de la misma.

Este es el punto concreto donde se resuelve el conflicto que se plantea a los espectadores al inicio, el de no saber el contenido de la carta. Este es el momento en que finalmente Lucas le expresa a su madre todo lo que estuvo pasando desde la lectura y sale de su casa. Y simbólicamente sale de ese espacio intermedio y ambiguo en el que se encontraba.

9 - Cómplice

Si bien el conflicto del contenido de la carta se resuelve en la escena anterior, esta escena final plantea la resolución de otro conflicto presente desde el comienzo del cortometraje, el cual es el conflicto inicial de la identidad de Lucas. Él busca avanzar en su vida como escritor pero ese pasado ausente o no resuelto lo detiene. Su madre le cuenta que el padre los abandonó, pero Lucas nunca tuvo la historia completa hasta la llegada de la carta. Por lo tanto, la parte de su identidad como hijo se encuentra bloqueada y la carta lo reconecta con esa paternidad ausente en su vida, resignifica su pasado y transforma su presente. Lucas se enfrenta ahora a la decisión de abrazar o

rechazar esa figura que vuelve y éste es *su* conflicto. Al principio rechaza la historia del padre tirando la carta a la basura, pero una vez leída ya no puede ser indiferente a su contenido por eso finalmente la recupera y continúa el relato. Con su investigación y reconstrucción de los hechos descritos en la carta, Lucas termina por develar el verdadero desarrollo de ese crimen que hasta entonces se encontraba sin resolver, y por más que dice que es para su novela, es en este instante en el que tiene que decidir si rechaza a su padre y lo entrega a los investigadores del crimen, o si se une a él y acepta su nueva identidad como el hijo. Como bien se ve en esta escena final, él se une a su padre, destruye la evidencia y usa la historia para consumir su nueva identidad como hijo y como escritor. La música en este momento anuncia que el crimen se vuelve a cometer, pero esta vez es con piano, porque Lucas es quien lo lleva a cabo, él es el cómplice del crimen.

Conclusión

La participación en la realización del cortometraje *Cartas de un hombre muerto* fue una experiencia sumamente enriquecedora para mí como compositora y como parte de un equipo de producción integrado por tantas personas y disciplinas. El haber podido incorporarme en una etapa tan temprana y el realizar la propuesta no sólo musical sino integral del sonido del cortometraje me permitió poner en práctica lo aprendido durante mis años en la facultad y fue una tarea que pude llevar a cabo gracias a la amplia formación que otorga el plan de estudios y el apoyo de los distintos profesores que me guiaron durante el transcurso de mis años académicos y del proyecto de graduación. A su vez, este cortometraje me permitió comprender la naturaleza del producto audiovisual como un arte en donde participan conjuntamente múltiples disciplinas, las cuales comparten una misma importancia al momento de crear el discurso artístico, y en el cual desde mi participación como compositora y directora del sonido pude aportar al conjunto y enriquecerme de la interacción de la experiencia colectiva.

Referencias

Murray Schafer, R. (2013) *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona, Intermedio.

Chion, M. (2019) *El sonido: oír, escuchar, observar*. Buenos Aires, La marca editora.

Davis, R. (2010). *Complete Guide to Film Scoring [Guía Completa de Composición para Cine]*. Boston, Berklee Press.

Villeneuve, Denis. (Director). (2021) *Dune*. Legendary Pictures, Villeneuve Films, Warner Bros. Pictures

Glosario

Doblaje: Proceso de reemplazar la pista de audio original de una película por otra grabada en estudio, ya sea para obtener mejor calidad o para obtener una versión en otro idioma.

Primer corte: La primera edición completa de una película, después de que todas las tomas se han registrado.

Montaje: El proceso de seleccionar y unir diferentes tomas de una película para crear una secuencia coherente.

Toma, secuencia y escena: Toma es el registro continuo de la cámara desde que se enciende hasta que se detiene. Una secuencia es una serie de tomas que se unen para crear una escena completa.

Foley: El proceso de grabar sonidos específicos en un estudio para agregarlos a la banda sonora de una película.

Spotting: El proceso de marcar en el guión gráfico dónde se deben colocar los efectos de sonido y la música.

Spotting Session: La reunión en la que el/la director/a y el/la editor/a de sonido trabajan juntos para decidir exactamente dónde se colocarán los efectos de sonido y la música en la película.

Agradecimientos

Finalizada esta presentación, no puedo sentir otra cosa más que gratitud por todas las personas que lo hicieron posible. Quiero agradecer a mi director Daniel Reinoso y a mi co-director Ramiro Mansilla Pons por acompañarme y ayudarme en todo el proceso de planeamiento, desarrollo y presentación. A Luis Menacho que fue quien me acompañó en el proyecto de graduación en una instancia previa y me orientó hacia la música para cine. A la jefa de Departamento de Música Matilde Alvides y al personal del mismo por el apoyo durante toda la carrera y la orientación sobre el proyecto de graduación. A la Universidad Nacional de la Plata, a la educación pública, y a todos los profesores que me formaron durante la carrera por brindar un programa de formación tan amplio, de calidad y accesible. A Alfredo Romero y Enzo Torres por confiar en mí para el trabajo de sonido y de composición de la música original de su cortometraje. Y también quiero agradecer a mi familia y a mis amigos. Gracias a todos los que me acompañaron en este camino, porque sin su apoyo no hubiese sido posible llegar a esta instancia.