



cine y tv



facultad de artes



LOS PASOS

Trabajo Final de Carrera

Estudiantes:

Renzo Nicolás Blanc
Ana Fernández Comes
Lucrecia Matarozzo

Asesores:

Pablo Genero
Cristina Siragusa

Noviembre de 2018

ÍNDICE

1 - PRESENTACIÓN.....	2
2 - LOS PASOS.....	5
3 - GUIONAR Y DIRIGIR EL MOVIMIENTO	7
4 - EL OÍDO INVENTIVO	11
5 - LA VENTANA DISCRETA.....	21
6 - EL ARTE DE TOCAR.....	25
7 - UNA PEQUEÑA TAREA	29
8 - TAREA FINA	34
9 - LA ARTICULACIÓN ENTRE ENCUADRE Y ESPACIO FUERA DE CAMPO.	39
10 - DIARIO DE PRODUCCIÓN	49
11 - CONSIDERACIONES FINALES	55
12 - BIBLIOGRAFÍA.....	58

1 - PRESENTACIÓN

A lo largo de nuestra formación nos fuimos encontrando con filmes como *Mouchette* de Robert Bresson (1967), *El espejo* de Andrei Tarkovski (1975), *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 bruxelles* de Chantal Akerman (1975), *Madre e hijo* de Aleksandr Sokurov (1997), *La ciénaga* de Lucrecia Martel (2001) y *El Árbol* de Gustavo Fontán (2006). Todos ellos tienen un punto en común: el sonido es tan importante como la imagen para dar forma y sentido a la trama narrativa; cada uno de estos autores y autoras reflexiona sobre la *situación de escucha* del espectador, construyendo relatos cinematográficos en los que el orden sonoro tiene la misma relevancia que el visual. Esa atención y cuidado que prestan a la dimensión auditiva de la experiencia fílmica, tanto en el plano de la creación como en el de la expectación, no es usual. Más allá de que sepamos que el cine es imagen y sonido en movimiento, esta segunda dimensión muchas veces queda relegada, subsumida a la primera. Ante esa sobreestimación de la visibilidad en la producción cinematográfica, en nuestro trabajo final de licenciatura en Cine y Televisión filmamos un largometraje ficcional centrado en la exploración de una forma de tratamiento de la intersección entre imagen y sonido en la que ambos elementos compositivos tuvieran la misma relevancia.

En esta búsqueda, el estudio del encuadre cinematográfico en su articulación con el espacio fuera de campo a través del uso de la banda sonora, fue el eje cardinal de nuestra experiencia de creación artística.

En una entrevista realizada por Roberti, Jean Louis Comolli definió al *encuadre cinematográfico* como “la porción visible que está encuadrada dentro de una porción

más grande que no es visible pero que, potencialmente, puede tornarse visible” (2015, p.192). Comolli recupera allí la noción de André Bazin del encuadre como escondite y es desde esa perspectiva que exploramos las posibilidades que brinda el cine en general, y el encuadre en particular, de mostrar y de ocultar, al momento de construir una narración cinematográfica cuyas consistencias expresivas están también en el entorno no visible que el encuadre insinúa pero puede ser descubierto. El espacio fuera de campo es un recurso fundamental de las operaciones de encuadre. Jacques Aumont (1983) define al *espacio fuera de campo* como el conjunto de elementos (personajes, decorados, etc.) que, sin estar incluidos en el campo, le son asignados imaginariamente, por el espectador, a través de cualquier medio. El sonido, y en especial el sonido fuera de campo, es uno de esos medios de asignación imaginaria de los que dispone el cine. Para Michel Chion, “el sonido fuera de campo es el sonido acusmático en relación con lo que se muestra en el plano, es decir, cuya fuente es invisible en un momento dado, temporal o definitivamente” (1993, p.75). De tal manera, en nuestra búsqueda de equidad entre la dimensión visual y sonora del film, el encuadre cinematográfico entendido como fragmento cuya expresividad contiene al entorno no visible, y el espacio fuera de campo, a través de la noción de *acusmática*, fueron recursos privilegiados para el encuentro del equilibrio buscado entre imagen y sonido. En otras palabras, en nuestro abordaje cinematográfico de la dualidad visible-no visible, exploramos modos de encuadrar, en una porción de espacio representando lo ausente a través del uso de sonido acusmático, tomando la banda sonora como medio principal para articular el encuadre cinematográfico y el espacio fuera de campo.

Pensamos la banda sonora de nuestra película como un recurso expresivo más que como un soporte explicativo de la imagen. En sus *Notas sobre el cinematógrafo*, Robert Bresson decía que no era una relación de ayuda la que debían prestarse la imagen y el sonido, que cada uno de ellos debía trabajar a su turno “en una *especie de relevo*” (1979,

p.58). Tomamos esta máxima bressoniana como herramienta de equiparación de este par inescindible. Bresson propone ir presentando la información visual y la información sonora de manera regulable, cada una a su tiempo, en un procedimiento que puede producir la impaciencia de los sentidos de la vista y la audición del espectador.

Operando sobre los elementos técnicos y narrativos del encuadre y la *acusmática* a partir de procedimientos de *relevo*, buscamos movilizar la capacidad creativa del espectador en la recepción de la información presente tanto en la imagen como en el sonido. Concebimos el encuadre como un todo, en donde imagen y sonido son partes equitativamente relevantes. El encuadre brinda algunos elementos y la banda sonora otros, de modo tal que lleve al espectador a unir ambos componentes. El todo del film se completa entonces en esa unión de partes que lleva a cabo el espectador.

Partiendo de aquel diagnóstico de la sobrevaloración de la imagen en la producción cinematográfica, y recurriendo a aquel cuerpo conceptual de referencia, en nuestro trabajo final de licenciatura en Cine y Televisión nos propusimos derribar esa jerarquía que hace del sonido un componente subalterno de la narración cinematográfica, a partir de la realización de un largometraje de ficción volcado a la articulación entre el espacio fuera de campo y el encuadre cinematográfico como ámbitos de tensión entre lo que se ve y lo que se escucha. Un desafío de democratización compositiva que nos llevó a reflexionar sobre el valor discursivo y expresivo del sonido en la construcción de un relato de ficción, y a operar sobre diferentes procedimientos técnicos y narrativos que movilizaran la capacidad creativa del espectador en la recepción de la información proveniente tanto de la imagen como del sonido. En las páginas que siguen, presentamos el conjunto de decisiones estéticas y realizativas que tomamos para alcanzar estos objetivos.

2 - LOS PASOS

Los pasos es un largometraje de ficción que narra tres días de la vida de María, una mujer de 37 años que vive con su madre y su hermana en un pequeño pueblo. María es masajista y está a cargo de las tareas de la casa. A su madre la lastimó un perro y ese accidente es la excusa que moviliza para que la asistan. Su hermana se está yendo del pueblo con su novio, Darío, un vendedor de autos que aún no presentó a la familia. Cuando la pareja llega a la casa para ultimar los detalles de la mudanza, María comienza a percibir desde un lugar muy sensible los cambios que se aproximan en su entorno y los que ya son evidentes: una madre envejeciendo y una hermana que se está yendo para no volver.

María es un personaje íntegro, de pocas palabras, que reflexiona en el hacer. Hay algo de lo táctil en su modo de comunicarse. A diferencia de su madre y de su hermana, tiene la capacidad de decidir sobre cada una de sus acciones. Observa y escucha lo que sucede en su entorno, intenta comprender ciertos mecanismos familiares que vienen de larga data. Por lo pronto, lo que está a su alcance es permanecer en la casa acompañando a su madre, haciendo cada tarea con precisión. En este sentido, el título de la película hace referencia al desarrollo de cada una de las acciones que la protagonista lleva a cabo en la casa, a la valoración del tiempo de ejecución de cada tarea, estructurada con un principio, un desarrollo y un final.

Nos preguntábamos cómo filmar la interacción entre una madre y una hija que comparten una casa en un pueblo, cómo retratar la complejidad de este vínculo. La potencialidad de nuestro relato reside en el modo en que nos acercamos a esa realidad

diegética para construir el vínculo entre estos personajes, haciendo uso de procedimientos formales que intentan mostrar la experiencia perceptiva de la protagonista.

3 - GUIÓNAR Y DIRIGIR EL MOVIMIENTO

Lo circular y lo cíclico fue la idea que orientó el guión de la película. En esta historia que tiene como protagonista a una familia de tres mujeres, la repetición cíclica de comportamientos, de generación en generación, es el punto de partida para la escenificación de los legados de los que se hacen cargo las hijas y repercuten en sus cuerpos y en sus decisiones de vida. Para ello, recordamos y reflexionamos sobre micro situaciones que observamos y escuchamos en nuestro entorno más cercano pero también ocasional: el gesto de una mujer que captó nuestra atención en la calle, el vínculo entre una madre y una hija en un hospital público, conversaciones en un colectivo. Recopilamos y describimos en detalle esas experiencias como insumo para nuestro guión.

Con el tiempo, algunos componentes biográficos personales entraron en juego y empezamos a tejer conexiones entre ellos y las imágenes y los sonidos que habíamos recopilado. A partir de estas conexiones perfilamos diferentes elementos narrativos. La historia: una madre y dos hijas que conviven, una hermana que se va de la casa, otra que se queda. El trasfondo: una madre que impone un modo de vínculo familiar que es resistido por las hijas, cada una a su manera e intensidad. Su dinámica: la imposibilidad del movimiento de una estructura fosilizada hecha cuerpo en la madre, en contraposición al movimiento constante de la protagonista. Y un punto de vista: un relato contado desde la mirada y la escucha de la hija que se queda.

Quisimos explorar el vínculo madre-hija, la convivencia entre estos personajes y los micro relatos cotidianos de esa casa que comparten. Más que una gran historia con

mayúscula nos interesaba construir un estado, el de la protagonista, y contar desde ahí. Poner al personaje principal en situación de movimiento, más que en conflicto bajo una estructura narrativa aristotélica.

Escribimos diálogos con la siguiente lógica: los personajes hablan, pero lo que dicen no es lo que sienten. Trabajamos el subtexto detrás de la palabra y comenzamos a vislumbrar la fuerza que podía llegar a tener lo no dicho en un relato cinematográfico. Queríamos construir ficción y narrar a través de las acciones de los personajes sin depender exclusivamente del uso de la palabra.

La dirección de actores combinó dos perspectivas, lo técnico cinematográfico y el movimiento corporal. Bresson sostiene que “la expresión se obtiene merced a las relaciones de imágenes y sonidos, y no de una mímica, de gestos y entonaciones de voz” (1979, p.15). En este sentido, este director trabaja con sus modelos (así les llama a los actores no profesionales con los que trabaja), considerando que los movimientos cotidianos obedecen a la costumbre y al automatismo, por lo que subordinarlos a la voluntad y al pensamiento sería antinatural. Nos interesó repensar este lineamiento formal que propone Bresson, haciendo una variación en el modo de ejecución del trabajo con el actor, considerando la corporalidad y el movimiento de los actores en escena, porque entendemos que un escape posible de la voluntad interpretativa y expresiva en la actuación, es coreografiar la escena e intentar que el pensamiento del actor esté puesto en el movimiento y en una partitura de acción concreta. Pensar las acciones en términos coreográficos era en sí mismo una invitación a involucrar en ellas la dimensión sonora de la experiencia visual y auditiva.

Un recorrido en el campo de la danza con Oscar Rojo y María José Díaz Cerutti, en el espacio de formación teatral *Quinto Deva*, nos brindó insumos para reflexionar sobre la corporalidad y el movimiento de un actor en escena, sin emociones impuestas de antemano y siempre anclando en acciones físicas concretas. Presenciar estas clases nos

abrió un nuevo universo de posibilidades y preguntas en torno a la expresión de los cuerpos en el cine, a partir de las cuales comenzamos a gestar un posible código de actuación para la película: ¿cómo resolver escenas desde el movimiento de quien actúa?, ¿cómo debe caminar el personaje que lleva adelante la película?, ¿cómo debe tomar un objeto?, en una situación específica, ¿cuál debería ser la acción del personaje?, ¿cómo se traduce en acciones el momento que está viviendo?, ¿qué efectos sonoros producen sus acciones?

Así, una vez que ajustamos la orientación específica que el trabajo con el cuerpo y el movimiento tendrían en la dirección de las actuaciones de la película, volvimos a la expresividad de la actuación desde la perspectiva bressoniana, en la que este rasgo está dado en la disposición y combinación de recursos formales, puntualmente, en el uso creativo de los dos medios que definen la especificidad cinematográfica: la imagen y el sonido.

Observar y escuchar, en el cine y en la vida, presupone una selección. De esto nos habló Gustavo Fontán en un taller que dictó en el *Cineclub La Quimera* en 2011. Decía que la verdadera posibilidad de explorar algo particular de una realidad que siempre es general, es a través de la forma. En sintonía con las palabras de Fontán, creemos que hay historias, como la que estamos contando a través de nuestra película, que en cierta medida ya fueron contadas por el cine: nuestro desafío está en el *cómo* vamos a contarla.

Los filmes a los que hicimos referencia en la presentación de este trabajo, fueron inspiradores porque en ellos, los encuadres contienen un resto no visible que es medular en la construcción de la diégesis. En cada una de estas películas se vuelve de vital importancia el trabajo sonoro que hay detrás de cada encuadre. Valiéndonos de esas referencias, proporcionamos información visual que, por el encuadre fragmentado en

plano medio que utilizamos, evidencia un resto no visible que se hace presente en el cuadro a través del sonido acusmático. Este procedimiento de ocultamiento de cierta información visual, tuvo para nosotros la función de dejar un espacio para que el espectador pueda añadir elementos que no están presentes de modo explícito en el encuadre a través del poder evocativo que tiene el sonido acusmático. Utilizando de modo estructural el sonido acusmático para la elaboración de cada encuadre, nos propusimos poner en tensión los dos espacios, el campo y el fuera de campo.

4 - EL OÍDO INVENTIVO

Señala Deleuze (1987) que con la aparición del cine sonoro, los soviéticos se preguntaron cómo hacer para que el sonido y la palabra no fueran una mera redundancia de aquello que se veía; se trataba de un componente específico que merecía su espacio propio, y no sólo proponían que ese espacio proviniera de una fuente fuera de campo, sino también que fuese un contrapunto visual y no una referencia literal de aquello que se veía en pantalla. Como ya se dijo, esta preocupación no ha perdido vigencia y en nuestra película intentamos poner en discusión la jerarquía que muchas veces se le asigna a lo visual al momento de construir un encuadre cinematográfico. Como el sonido no tiene el límite que el encuadre impone a la imagen, exploramos con total libertad el territorio sonoro circundante a ese recorte. Nuestros encuadres muestran una imagen limitada y el espectador, a partir de los elementos sonoros disponibles fuera de campo, tiene la posibilidad de crear nuevas imágenes que exceden al cuadro. Bien decía Bresson (1979) que había que acostumbrar al público a adivinar el todo dándole sólo una parte. Es en ese sentido que recurrimos a su idea de las operaciones de *relevo* (y no de ayuda) entre imagen y sonido, para poner en práctica ese juego de adivinanza e invención que toma al espacio fuera de campo como apoyatura.

Como criterio general el sonido en nuestra película está trabajado desde lo que la protagonista escucha mientras desarrolla sus acciones. Mientras ella limpia, ordena, da un masaje, cocina o toma una cerveza, surgen micro relatos auditivos que se despliegan dentro de la casa. Así, el foco visual está en la acción concreta que lleva adelante el personaje, y el auditivo en alguna anécdota que alguien cuenta y en los ruidos que se

escuchan alrededor de las acciones. La presencia de María está en todas las escenas, aunque más no sea a partir de un fragmento de su cuerpo o a través de su voz y el sonido de sus acciones, emergiendo el sonido de manera acusmática en relación con lo que se muestra en el plano, esto es, de un sonido que es puesto en funcionamiento dentro de una escena cuya fuente sonora es invisible dentro del fragmento de espacio encuadrado.

La posibilidad de construir la acusmática estuvo propiciada en nuestro relato por la prolongación de un vasto territorio fuera de campo, que se presenta a partir del tipo de encuadre fragmentado en el plano medio que utilizamos. Este espacio no visible nos permitió movernos con total libertad a la hora de trabajar la aparición de ruidos, su progresión en el tiempo y su extinción, ya que no hay necesariamente un correlato entre lo que se ve en cuadro y lo que se escucha. La irrupción de un ruido fuera de campo puede generar pequeños sobresaltos dentro de nuestros encuadres estáticos y al mismo tiempo colaborar para crear un ámbito de tensión entre lo que se ve y lo que se escucha. Los ruidos que circundan al encuadre ponen en alerta al oído y mantienen la atención en lo que sucede en escena, propiciando la creación de nuevas imágenes que exceden al encuadre.

Un ejemplo claro de este recurso es la escena en que María golpea la ventana llamando al perro que está afuera, y luego permanece parada, quieta, en contraluz, de espaldas a la cámara. En este caso trabajamos la aparición de ruidos con variaciones: puertas del placard que se abren y cierran, el chirrido de un afilador de cuchillos que se mantiene en el tiempo y luego desaparece, unas palabras que dice Florencia, la hermana, y que develan su presencia en ese momento en que María llama al perro. La escena tiene un desarrollo prolongado y poco dinamismo interno, su densidad temporal proviene de la construcción sonora del fuera de campo, recurso que a la vez le aporta una vitalidad que la imagen, por sí sola, no tendría.

Muchas veces las dinámicas de movimiento dentro del cuadro están estructuradas en base a pequeñas acciones cotidianas de un personaje. Por ejemplo, en medio de la escena en que María enciende un cigarrillo, se acerca a la ventana y fuma mirando hacia afuera, sopla un viento y mueve las ramas del árbol en el patio. Aquí, a diferencia del ejemplo anterior, utilizamos el dinamismo visual que nos brinda el encuadre para potenciar la construcción del tiempo de la protagonista a nivel sonoro a partir del sonido acusmático. Grabamos *foleys* de elementos sonoros que están acusmatizados en escena, como el encendedor que enciende el cigarrillo, las pitadas de María, el viento del exterior, el crujir de la ventana de madera, el ladrido del perro.

Luego de la descripción de estos dos ejemplos podemos observar que nuestro campo de acción para hacer uso del sonido acusmático, está dado tanto por la prolongación del espacio fuera de campo, como por la duración de los planos. El hecho de contar con una cantidad de minutos considerables para desplegar estos sonidos nos permitió crear la experiencia temporal que buscábamos. La densidad y la atención que cada escena requiere, se refuerza por el trabajo minucioso de una banda de ruidos pensada como signo de puntuación dentro de cada plano. Es a partir del trabajo de puntuación que observamos la influencia que puede producir un sonido sobre la percepción del tiempo que dura la imagen.

En la escena del masaje que María da a una Paciente, nos ocupamos de dar cuerpo y textura a la tarea que la protagonista realiza. Grabamos una respiración agitada, luego el ruido de dos cuerpos en contacto a través de un masaje, pero lo que mejor funcionó fue el chirrido de una camilla que acentúa la fuerza que María ejerce sobre el cuerpo que tiene entre sus manos, este ruido funciona como signo de puntuación dentro de la escena y a la vez dialoga con el monólogo de la Paciente. En este ejemplo puede observarse que la fuerza expresiva está dada por la interacción entre la palabra acusmatizada y la banda de ruidos. En términos generales, la palabra en esta película tiene el mismo grado

de importancia que los ruidos, tienen el mismo peso dentro del relato y se retroalimentan mutuamente, por lo que la interacción entre ambas bandas es dialógica.

María es un personaje que emite pocas palabras y los ruidos que se van desplegando en la diégesis a partir de las acciones que ella realiza, adquieren un carácter expresivo, dicen cosas. A través de estos ruidos quisimos hacer sentir la materialidad de todo lo que María manipula, transmitir sensaciones táctiles, siguiendo nuestra idea de construir la percepción audio-visual de este personaje. María hace ruido, y en ese hacer está diciendo algo que no enuncia con palabras.

Es por ello que ubicamos en el polo opuesto al personaje de la Madre que es quien hace mover la trama a través de sus diálogos o soliloquios. Ya al comienzo de la película le cuenta a María de la pronta llegada de la hermana y su pareja al pueblo: un texto que es el primer hilo narrativo que empieza a introducirse en el relato y que desencadena las futuras acciones que la protagonista llevará a cabo. Lo mismo ocurre al final de la película, podemos inferir que la pareja se fue de la casa a través de una conversación telefónica que mantiene la Madre con Florencia, conversación fuera de campo que escuchamos mientras vemos a María sacando cajas a la calle.

En resumen, los diálogos hacen avanzar la historia, le permiten al espectador conocer la trama, mientras que los ruidos, además de caracterizar a la protagonista, tienen la función de aportar fuerza expresiva. Podemos decir que hay un efecto de sentido en esta interacción entre lo dicho verbalmente y lo no dicho construido por los ruidos.

Como en toda interacción dialógica, en ocasiones una voz se escucha más que la otra. En una escena, María le ofrece agua al perro y luego lo ata al limonero del patio, mientras escuchamos una conversación acusmatizada muy poco inteligible entre la Madre y Chelo, su hermano. Aquí, decidimos quedarnos con el plano sonoro de los ruidos que genera María al abrir la canilla, el agua que cae, el movimiento y el jadeo del perro, mientras que la charla entre la Madre y Chelo es sólo una presencia tenue, un

murmullo. En esta escena se puede observar la fuerza expresiva que está dada por la tensión entre las dos bandas que venimos describiendo.

Así como abordamos al personaje de María a través de la banda de ruidos, pensamos cómo suena la casa que habitan estas mujeres, cuáles son los elementos sonoros que van construyendo la sensación de silencio que buscamos como caracterización de ese ambiente vital inmediato en el que sucede la historia. El crepitar de las puertas de madera de los placares, el crujido de la cama de la madre, el sonido de la camilla, fueron algunos de los sonidos que seleccionamos. A la vez pensamos en los ruidos que ingresan desde afuera para connotar el carácter de pueblo pequeño.

Del mismo modo construimos al resto de los personajes. Florencia, por ejemplo, suena como una mujer cándida, liviana, indecisa y la podemos dilucidar de esa manera a través de las líneas de diálogo que cruza con María. Darío y María la hacen reír y su risa se torna contagiosa, dándole a las escenas un tono jocoso. Por su parte, Darío suena a partir de los ruidos del celular que contaminan el silencio de la casa y a través de las conversaciones que mantiene con compañeros de trabajo, siendo el diálogo entre el ruido de su celular y la palabra lo que constituye sonoramente a este personaje.

Suncho, el perro, aporta vida y dinamismo a las escenas. Suena como un animal manso y juguetón, únicamente es amenazante en el discurso de la Madre. Esta vitalidad funciona como un contrapunto dentro de la quietud de la casa y está trabajada sonoramente a partir de jadeos y visualmente a partir de sus movimientos descontrolados dentro y fuera de campo. El perro es como una extensión sonora de la protagonista, una especie de alter ego: mientras ella no dice nada, el perro ladra, reacciona, rasguña a la Madre, hace, de alguna manera, lo que la protagonista no puede hacer. Al mismo tiempo el perro es, en el discurso de la Madre, lo peor que les está sucediendo, toda amenaza está puesta en el animal. Este relato pierde verosimilitud una vez que llega Chelo a la casa y en esa conversación acusmatizada que mantiene con la

Madre queda en evidencia que la mordida de Suncho había sido sobredimensionada por la Madre para llamar la atención.

El último aspecto que aparece en relación al diseño sonoro es la música. Al igual que el resto de las bandas tiene un efecto expresivo fundamental. La música fue compuesta para la película por Luis El Halli Obeid, e interpretada por la banda cordobesa Tomates Asesinos. La misma está puesta en funcionamiento en la última escena de la película como música diegética que sale de una radio que se encuentra al fondo del encuadre como parte del mobiliario hogareño. El encuadre muestra a María en el umbral de la puerta mientras fuma un cigarrillo e interactúa con dos espacios fuera de campo, el perro que anda suelto afuera por un lado, la madre dentro de la casa por otro. En esta escena vemos por primera vez a María hablar frente a cámara, en campo, mirando hacia adelante, con todo un campo de visión que sólo ella tiene. Con el uso de la música quisimos marcar un pequeño quiebre en la protagonista, que no está dado por la destreza expresiva de la interpretación actoral sino por la disposición en confluencia de nuestros medios: sonidos e imagen. El uso de la música le otorga una tonalidad diferente a la protagonista, a partir de una conjunción entre la puesta, el trabajo del fuera de campo y la música que convive en la escena de manera diegética para tornarse extra diegética con el inicio de los títulos finales de la película.

Queremos compartir aquí un recorrido por las diferentes decisiones que tomamos desde el área de sonido a lo largo de todas las etapas de la película, en función de las características acústicas y visuales de la locación en la que trabajamos, las prestaciones técnicas de los dispositivos tecnológicos que usamos y los propósitos que perseguía nuestra creación cinematográfica.

Como anticipamos, las escenas estuvieron estructuradas, en su mayoría, a partir de las acciones de un personaje o de la conversación entre no más de dos personajes (en

general uno en cuadro y el otro fuera de campo). Decidimos hacer el registro sonoro con una grabadora Roland R-44 y un micrófono *boom* Sanken Cs2, elección que nos permitió controlar la obtención de la sonoridad que buscábamos, un registro fiel de las voces, con textura y cuerpo.

La locación estaba ubicada en un barrio relativamente tranquilo. Dependiendo del día de la semana, el tráfico era más o menos presente. Como queríamos simular una casa de pueblo pequeño, se tornó necesario pensar con exactitud los días de rodaje y para ello realizamos una prueba acústica en la locación durante diferentes días y horas de la semana, para evitar la presencia excesiva de tráfico.

Al momento de elegir la locación, desde la producción se puso el foco en las características visuales de la casa antes que en las sonoras, dado que los rostros de los personajes pocas veces se verían mientras hablaban en cuadro, lo que nos permitía realizar doblajes en las ocasiones en que el ambiente de la calle interfiriera en los diálogos. Más allá de esto, el punto a favor que tenía la casa era que las paredes estaban machimbradas o empapeladas y tenía un mobiliario que colaboraba para que la reverberación estuviera acorde a nuestras necesidades. Durante los días de rodaje acostizamos las ventanas de la casa con mantas, logrando aplacar de manera considerable el sonido que ingresaba desde afuera. Cuando la presencia del tráfico enmascaraba las voces, doblábamos *in situ* con los actores una vez terminada la escena.

Si bien trabajamos con la base del sonido directo, en postproducción hicimos una reconstrucción de los ambientes a partir de la sustracción de sonidos indeseados presentes en el registro directo. Eliminamos sonidos provenientes principalmente de la calle que introducían una significación o una atmósfera sonora que se alejaba de la quietud buscada para crear la sensación de pueblo. Y en los momentos en que decidimos que ingrese el afuera al interior de la casa, lo hicimos a través de *foleys* o

ruidos tomados de bancos de sonido, por ejemplo, el ruido de un vendedor de huevos, de un afilador de cuchillos, de bocinas.

Una vez cerrado el montaje de la película, conformamos un equipo de post producción de sonido. A partir de un archivo omf organizamos el trabajo en planillas de descripción de la película escena por escena, incluyendo la siguiente información: número de escena, cantidad de tomas por escena, lugar, timecode, breve descripción de la escena, diálogo referencial, *foley*, efectos, ambientes, observaciones y notas del sonido directo. En el armado de bandas discriminamos diálogos por un lado y luego algunos ruidos del directo que aportaban de manera favorable a la propuesta buscada. Hicimos limpieza de diálogos, composición de ambientes a partir de *room-tones*, ambientes base y ruidos propios de esos ambientes. Luego hicimos otra planilla para registrar *foleys* y doblajes. Tuvimos dos jornadas de *foleys* y dos de doblajes.

Estos doblajes implicaron reconstrucciones de diálogos a partir de necesidades que surgieron en la etapa de montaje, básicamente de incorporar textos en escenas que estaban pensadas sin diálogo. El hecho de que las bocas de los personajes pocas veces se veían en cuadro facilitó y multiplicó las posibilidades de incorporar nuevos textos a la película. Por ejemplo, en la escena nocturna donde María atraviesa un pasillo con una caja, incorporamos diálogos entre madre e hija, ambas se van preguntando y respondiendo desde piezas contiguas mientras en cuadro sólo vemos a María ordenando cosas. A este mismo recurso lo replicamos en la escena en que María le hace masajes a la Paciente. En este caso grabamos una anécdota que la Paciente le cuenta a María. Esto implicó una reconstrucción total de la escena y un trabajo de la voz de la Paciente que diera cuenta de la relajación que le brindaba el masaje. Este texto agregado tejió una nueva dimensión en el relato y nos permitió explicitar que María trabaja como masajista, que le pagan por ello.

Llegado un momento hicimos una mezcla previa para escuchar la película completa. Ese primer visionado con el equipo de dirección y arte, nos arrojó posibles correcciones y ajustes. Desglosamos sonoramente la película escena por escena y consideramos necesario construir un interior de la casa más hermético y un exterior que ingresara en momentos muy precisos para dar fluidez a la construcción sonora del adentro. Decidimos quitar la presencia de los ambientes en general y hacer un orden de jerarquía de sonidos, ya que había un exceso de sonido acusmático que confundía. Definimos qué sonidos debían estar en primer plano y cuáles en un plano general, y a la vez quitamos al espacio fuera de campo buena parte de su información sonora, porque descubrimos que ese espacio invisible se definía con mayor nitidez si lo que sonaba era muy preciso. Por ejemplo, cuando la Madre se pinta las uñas, escuchamos en un primer plano sonoro su accionar y por fuera de campo el sonido de Darío y su celular. En esta escena quitamos el ruido de la reja que delataba la entrada de las hermanas a la casa, ya que era demasiada la información emitida por fuentes ubicadas fuera de campo. Por otra parte, en este primer visionado comprobamos la articulación del encuadre con el espacio fuera de campo. Por ejemplo, en la escena en que María riega las plantas, en el encuadre vemos cómo la Madre, Florencia y Darío la miran desde la puerta de la cocina. En este caso el primer plano sonoro estaba en las acciones que realizaba María en el espacio fuera de campo. También re-ecualizamos los *foley* que caracterizaban a los personajes. Por ejemplo, el celular a Darío, los sonidos táctiles de María, o la cadena del perro. A partir de esta depuración, la banda de ruidos adquirió más presencia, le dimos más cuerpo a la sonoridad de la película en general y con ello reforzamos el punto de escucha de María.

Desde el comienzo del proceso de postproducción asumimos que el máster de sonido iba a ser trabajado para una sala de cine, por ser el medio al que aspiramos. Una vez avanzado el proceso tuvimos el visionado de una nueva pre mezcla en la sala del

Cineclub Municipal Hugo del Carril, que nos ofreció una referencia de dimensiones diferentes a la que veníamos escuchando. Invitamos a la proyección a un sonidista con vasta experiencia en el campo, quien escuchó la mezcla muy pareja y sin sobresaltos ni picos. Finalmente, cerramos el proceso de trabajo con una última escucha en una sala de cine de un shopping de la ciudad, para tener una nueva referencia de las dimensiones espaciales de la escucha.

5 - LA VENTANA DISCRETA

Para el encuadre y la fotografía del film, definimos una serie de criterios técnicos y estéticos. Trabajamos la luz de las escenas con la intención de generar la sensación de que la casa estaba iluminada por la luz natural que ingresaba a través de las ventanas. Con este criterio intentamos dar cuenta del paso del tiempo dentro de la casa mediante sutiles cambios y transformaciones de la luz a lo largo del día. Construimos las escenas sobre una luz puntual que ingresaba a la casa desde afuera y que invadía sus espacios interiores. La presencia de la fuente siempre estaba marcada dentro de cuadro y el efecto de la luz buscado era naturalista, a partir de una reconstrucción lumínica de los espacios en base a la luz propia de la casa.

Pensando en la fuerte presencia de interiores, con luz difusa y fondos poco brillantes, trabajamos la película en clave media y alta, según las escenas, con un ratio 2.1 / 4.1. La idea fue trabajar con luz suave, sin mucho contraste, exceptuando las escenas nocturnas. El hecho de que el efecto noche fuera más contrastado que las escenas diurnas estaba ligado a la escasa cantidad de luz que disponíamos para construir la noche. Nos preguntábamos cómo adaptarnos a las luces que teníamos. Como respuesta optamos por trabajar las escenas nocturnas con una imagen más contrastada de lo imaginado, pero siguiendo el criterio de la luz puntual que ingresaba desde afuera. Al disponer de escasos recursos el desafío del área de fotografía era llegar a construir la propuesta estética administrando los medios con los que contábamos, de una manera muy estratégica que nos permitiera crear las atmósferas lumínicas que buscábamos.

Filmamos la película con una cámara réflex Canon 60D y un lente 50mm F 1.4 (que funciona como 70mm en este tipo de cámaras). A partir de pruebas realizadas con ese lente, observamos una buena fidelidad de los colores, una distancia justa en relación a los personajes dentro del espacio, y un comportamiento notable en escenas escasamente iluminadas, factor primordial para nosotros. Usamos dos tipos de fuentes lumínicas: luz disponible y luminarias filtradas (2 fresnel de tungsteno 650, 2 flektor de 4 tubos, 1 flektor de 8 tubos, banderas y telgopor).

En cuanto a los encuadres, optamos por planos fijos donde el movimiento estuviera dado por el discurrir de los personajes dentro del cuadro. A su vez, encuadramos los espacios y los cuerpos en plano medio para generar cierto margen de indefinición en la imagen, porque nos interesaba que la espacialidad de la casa y los rostros de los personajes se fueran dilucidando progresivamente a través de la posterior yuxtaposición de los planos.

Con estas decisiones de encuadre, intentamos poner a prueba el funcionamiento del sonido acusmático; pensamos posibles modos para que el sonido profundizara nuestros planos medios y estáticos. Para ello, el objetivo de 70mm fue fundamental en la construcción de un espacio más allá de lo visible. El encuadre nos dejaba ver porciones muy acotadas de espacios donde la figura humana aparecía siempre de manera parcial, entonces el uso de esta focal nos permitió activar un juego de tensiones entre el encuadre y el sonido proveniente del espacio fuera de campo.

En nuestras decisiones fotográficas, entraron en juego dos referencias cinematográficas. En *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 bruxelles*, Chantal Akerman (1975) encuadra en planos generales o medios largos, recurriendo a una puesta de cámara siempre fija y estática ante lo que sucede en el encuadre. No obstante nuestros encuadres fueron planos medios cortos, al igual que la cineasta belga apelamos a una cámara fija y estática, en conjunción con otra de nuestras inspiraciones

cinematográficas, *Un condenado a muerte se escapa*, de Robert Bresson (1956), de la que tomamos el modo en que el director francés encuadra las manos de sus personajes y cómo, a partir de estas acciones concretas, construye al personaje y la progresión de la película; concretamente, la labor del condenado a muerte y las artimañas que lleva a cabo con sus manos, uno de sus recursos fundamentales para escapar de la celda.



Fotogramas de *Un condenado a muerte se escapa*, Robert Bresson, 1956.

A partir de esta referencia, tomamos tres parámetros de encuadre: a) la elección de un punto de vista, b) los límites del cuadro y la construcción del espacio, y c) la duración del registro. Al punto de vista de cámara lo ubicamos al nivel de las manos o los ojos de María; dos alturas de cámara en función de los sentidos sensoriales que nos interesaba reforzar desde la imagen para construir la percepción espacio-temporal de la protagonista: el sentido del tacto y el sentido de la vista. Hubo un énfasis puesto en lo táctil, en la creación de imágenes que estimulan a percibir un volumen, un peso. Para ello se trabajó en la dirección de arte con el uso de diferentes texturas, el registro sonoro que captó el ruido en el primer plano de cada acción, el lente 70 mm que registró –a una distancia muy corta– el trabajo que la protagonista realizaba con sus manos, y el modo en que se relacionaba con todo lo que manipulaba, con foco en cada micro movimiento de sus acciones. Cuando las escenas se filmaron con una altura a nivel de

los ojos de María, la cámara fue fija y frontal, y estuvo como expectante de lo que ocurría en cada ambiente de la casa. Si bien la protagonista no está presente en todos los encuadres de la película, hay indicios –principalmente sonoros– de que ella está, de que es un personaje omnipresente en cada escena.

Como dijimos, el segundo parámetro que tuvimos en cuenta al momento de encuadrar fue el límite del cuadro. En la entrevista realizada por Pinto Veas a Jean-Louis Comolli, éste dice que “cuando se encuadra se oculta, esto quiere decir que el cine es la frustración de la mirada. Ese es el objeto del cine, se trata de frustrar la mirada, no de satisfacerla, de mostrarnos los límites” (2008). Fue esa sugerencia provocativa la que nos llevó a explicitar los límites del cuadro, quitándole al espectador la posibilidad de ver todo y ofreciéndole un fuera de campo sonoro que trabajara en este sentido.

Al trabajar la temporalidad del registro, recuperamos los aporte de Andrei Tarkovski, quien considera el rodaje como el primer momento para construir el ritmo de la película, en el sentido de que “el ritmo surge en analogía con el tiempo que transcurre dentro del plano” (2008, p.142). Con eso en mente, en el rodaje trabajamos minuciosamente sobre los tiempos internos del plano: al llegar a la locación cada uno de los movimientos de los personajes estaban ensayados meticulosamente; estudiamos con detalle la duración de cada acción, las entradas, las salidas y los tiempos de los personajes en el espacio fuera de campo. Tomamos estas decisiones porque nos interesaba encontrar, ya en esta instancia, una cadencia, un tono, un acontecer del tiempo anclado a la vivencia de la protagonista, un sentido de duración que se reforzaría posteriormente en la isla de edición a través de los cortes.

6 - EL ARTE DE TOCAR

La labor de la dirección de arte estuvo orientada por el trabajo sobre el *detalle* en la construcción espacio-temporal de la protagonista, con aspectos tan sutiles que pudieran tornarse imperceptibles para el espectador, ya que buscábamos que la atención de quien observase el encuadre estuviera puesta en el movimiento interno del cuadro dado por la intervención de los cuerpos de los actores.

Como con los encuadres que usamos a lo largo de la película abarcamos pequeños fragmentos espaciales, decidimos abordar la composición plástica de cada cuadro partiendo de la idea de *despojo*, dosificando la cuota de información que brindábamos, de modo tal que se fuera acumulando escena tras escenas, como en capas de sentido. *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 bruxelles* de Chantal Akerman (1975), fue una referencia medular en esta área creativa: la paleta de colores, el tipo de vestuario con textura, el mobiliario, el empapelado, la relación entre la gama de colores de los fondos y los vestuarios de los personajes, tal como puede apreciarse en los fotogramas del film en la página siguiente

Al igual que el diseño sonoro y el trabajo sobre el encuadre, el arte tuvo como objetivo potenciar el sentido táctil del film. Bien sabemos que hay dos sentidos que van organizando la materia audiovisual, pero para nosotros fue fundamental incorporar un tercer sentido, el tacto, ya que es el sentido que define a la protagonista a través de su hacer. Dicho sentido estuvo suscitado por la confluencia de imágenes y sonidos que intervinieron para construir la percepción espacio-temporal de la protagonista. Desde el área de arte buscamos estimular la imaginación del espectador para que llegue a percibir

volumen, peso, textura, rugosidad. Potenciamos la percepción táctil en los elementos que manipulaba María: la botella de cerveza, la fruta podrida y el racimo de uvas de la canasta, las cáscaras de remolacha y huevo duro, la espuma que se genera al entrar en contacto el detergente con el agua, la planta seca y la enredadera viva del jardín. De este modo, a través de la imagen, procuramos generar sensaciones táctiles en el espectador, que se potencian en su conjunción con el sonido.



Fotogramas de *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 bruxelles*
Chantal Akerman (1975).

Asimismo, trabajamos meticulosamente sobre la composición plástica y el equilibrio de los elementos que formaban parte del cuadro, las relaciones de fuerzas entre los objetos y los fondos en función del movimiento y la ubicación de los personajes. Prestamos particular atención a los espacios en blanco, el tamaño y la posición de los elementos en juego y sus relaciones de fuerza dentro del encuadre, todas decisiones que se fueron tomando para dar relevancia a la figura humana.

Como dijimos anteriormente, la casa en la que transcurre el relato estaba ubicada en un pueblo y era habitada por una familia de mujeres de diferentes edades. Trabajamos en la construcción del espacio persiguiendo la idea de que por la casa habían transitado diferentes generaciones que la habitaron sin modificar su arquitectura, en su interior encontramos una mezcla de estilos e información temporal. Esa superposición estético-temporal se evidencia en el modo en que conviven elementos modernos con adornos antiguos, paredes descascaradas y ampliaciones de espacios.

La locación elegida fue un chalet californiano característico del peronismo de la primera época, ubicado en Bajo Palermo, un barrio próximo a la zona céntrica de Córdoba. Encontramos en esta locación un espacio propicio para construir el universo doméstico de las protagonistas, el ecosistema afín a nuestra idea de casona de clase media venida a menos, deteriorada. Utilizamos una parte del material que la casa nos ofrecía, por ejemplo, algunos adornos, un televisor de los años ´80, el empapelado de algunas paredes y el revestimiento con machimbre de otras. Al mismo tiempo, nos encontramos con la necesidad de crear, dentro del deterioro generalizado de la casa, pequeños detalles que hacían al personaje de la Madre: una rosa tejida al crochet en un pequeño florero de vidrio, un quitaesmalte, una virgen, un velador floreado chino, los utensilios de cocina y las cortinas de la casa a tono con la paleta de colores cálida elegida para la película.

Respecto al mobiliario quisimos crear un espacio donde coexistiera lo viejo y lo moderno. Materiales nobles venidos a menos, madera sin lustre con el barniz descascarado, muebles de estilo con el tapizado roto. Dejamos a la vista, al mismo tiempo, objetos heredados por las protagonistas que daban cuenta de un pasado económico más próspero con otros objetos que ellas pudieran haber adquirido por decisión propia.

La paleta de colores elegida fue apastelada y cálida: naranjas, ocre, tierra, beige, celeste. El maquillaje naturalista realzó la piel, las texturas, las arrugas. El trabajo realizado sobre las diferentes pieles de las protagonistas explicitó la edad y el paso del tiempo.

Con el vestuario intentamos potenciar esta idea táctil de la que ya hablamos, principalmente en el vestuario de la protagonista, con entramados fácilmente percibidos en la imagen; es austero, de colores cálidos, con textura y relieve, tiende a fundirse con los fondos que suelen tener una tonalidad similar. Usamos telas sueltas que dejaban a la vista grandes porciones de piel que despegaban al personaje del fondo. El vestuario de la Madre es de entrecasa con ropa holgada y sencilla. Florencia tiene un estilo urbano. El vestuario es definido junto con los actores como un elemento de la construcción de cada personaje y de su propia comodidad para el movimiento. Tanto el vestuario, como la locación y los objetos que hemos descrito, fueron escogidos en aras del sentido de aquella condición social que nos interesaba retratar en esta película.

7 - UNA PEQUEÑA TAREA

Los actores seleccionados para nuestra película contaban con una trayectoria profesional en la escena teatral independiente. Por tal motivo, al comenzar este proyecto nos resultaba necesario que tomen conciencia del límite espacial del encuadre y de la temporalidad que éste contenía. Ya en los primeros encuentros explicitamos los elementos a tener en cuenta para componer el encuadre cinematográfico y reflexionamos en torno al tipo de registro que buscábamos. Nuestra idea era que los actores se ocupasen de acciones precisas, la tarea consistía en definir las para comenzar a delinear los posibles modos de habitar el encuadre desde el movimiento. Trabajamos sobre resultados concretos, con la especificidad del comienzo, el desarrollo y el desenlace de cada movimiento o acción. Además, les explicitamos a los actores la cercanía de la cámara en relación con sus cuerpos, ya que por el uso de la focal 70 mm, cualquier pequeño movimiento dentro del encuadre aportaría significancia. Dada esta cercanía de la cámara, trabajamos con los actores definiciones físicas para eliminar movimientos innecesarios, principalmente en las escenas domésticas como el lavado de platos y manos, la acción de pintarse las uñas, la manipulación de objetos.

Estas especificidades de nuestro trabajo con la dirección de actores tuvieron en su origen una inspiración en la obra de la poetisa uruguaya Circe Maia; en especial, en dos de sus poemas, *Unidad* y *Junto a mí*, reunidos en 2013 por María Teresa Andruetto en una edición de Viento de Fondo.

En *Unidad*, la autora pone en juego un modo particular de percibir las tareas de todos los días, en el que encontramos una síntesis de la poética de nuestra obra y cierta

sensibilidad afín con el universo perceptivo de María, la protagonista de nuestra película. Observamos un elemento concreto vinculado con el movimiento y un presente absoluto en cada acción en las descripciones que Circe Maia hace en el poema.

Unidad

Una pequeña tarea como ésta de
cortar el pan y llevarlo a la mesa,
empieza y luego acaba
—círculo de sentido que se cierra—
la pequeña molécula de un proyecto
cumplido.

¿Trivial? Tal vez, pero mira dibujarse
con perfección acabadísima
cada gesto enlazado en el siguiente
anillado en la suave
espiral invisible
que va del pensamiento hacia la mano
del ojo hacia el cuchillo.

Junto a mí

Trabajo en lo visible y en lo cercano
-no lo creas fácil-.
No quisiera ir más lejos. Todo esto
que palpo y veo
junto a mí, hora a hora
es rebelde y resiste.

Para su vivo peso
demasiadas livianas se me hacen las
palabras.

A *Junto a mí* lo pensamos como una posible reflexión que podría llegar a nacer de nuestra protagonista, un personaje que está en movimiento constante, que todo lo expresa a través de la acción y no de las palabras. En cierta forma, este poema nos ayudó a pensar la construcción del personaje de María y esclareció nuestra búsqueda a nivel interpretativo.

En *Esculpir en el tiempo*, Andrei Tarkovski (2008) sostiene que el estado de un personaje no debe ser fácilmente descifrable. Esto se puede ver en el trabajo realizado por la actriz Margarita Terekhova en *El Espejo* (1975), donde Tarkovski crea un personaje críptico que oculta un misterio que lo acompaña a lo largo del relato. Al

visionar esta película nos encontramos con un personaje indescifrable y a la vez profundamente conmovedor. En una de las primeras escenas vemos a Terekhova esperando, fumando un cigarrillo. Mientras esto sucede, llega un hombre, un médico, que se ha equivocado de camino; ambos conversan. El médico le pregunta a la protagonista por qué está tan nerviosa, pero en esta escena ella no transmite nerviosismo, ese estado emocional se descubre a partir de las palabras del médico. En este sentido, en nuestro film tomamos este aspecto del siguiente modo: lo que le sucede emocionalmente a los personaje no está dado por la construcción de una emoción manifiesta sino por aspectos formales cinematográficos que ponemos en funcionamiento para construir la experiencia espacio-temporal de la protagonista.

Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 bruxelles de Chantal Akerman (1976), también fue una referencia en la dirección de actores. Nos interesaba el modo en que Akerman decidió representar el tiempo de la cotidianidad de la protagonista en su duración: la puesta de cámara del film respeta la duración de la ejecución completa de una tarea doméstica; un aspecto de Akerman que nutrió nuestro tratamiento del modo en que se desenvolvía nuestra protagonista dentro de la casa.

Con las actrices visualizamos dos filmes, *Saute ma ville* de Akerman (1968) y *Mouchette* de Robert Bresson (1967). En ambos casos nos focalizamos en la manera en que la construcción de los personajes tenía lugar desde la acción de los actores. En el film de Akerman observamos el énfasis que la protagonista le imprime a la preparación del almuerzo antes de suicidarse. Aquí, pudimos ver cómo se va construyendo, a lo largo de este hacer del personaje, un temperamento acorde con el desenlace del cortometraje: el suicidio de la protagonista. En *Mouchette* nos inspiró, por ejemplo, el cómo la protagonista prepara el desayuno para toda su familia antes de ir a la escuela. En esta escena descubrimos al personaje a partir de su modo de accionar, Bresson construye a su protagonista desde la acción, no desde la “actuación”. *Mouchette* es una

niña preadolescente que tiene un modo particular de hacer una tarea doméstica como servir el desayuno a toda su familia: encuentra el juego en esa tarea, en medio de la hostilidad de su cotidiano. Así, son las acciones de Mouchette las que dan cuenta de la vulnerabilidad de su personaje en esa trama narrativa.

En el visionado de *Al azar Balthazar* (1966) y de *Un condenado a muerte se escapa* (1956) de Robert Bresson, prestamos atención a la sonoridad de la voz humana, al hecho de que las voces de los personajes no reproducen necesariamente las cadencias y entonaciones del habla cotidiana. En consonancia con esta particularidad bressoniana, nos propusimos encontrar un modo de expresión del habla que permitiera abrir sentidos quitándole la intención manifiesta a la voz. Esto requería que los actores modularan su voz en un tono neutro para intentar borrar el significado agregado a las palabras cuando eran enunciadas. Buscamos que las actrices y los actores no trabajasen en función de la anécdota o la emoción que pudieran llegar a despertarles las escenas del guión, sino que se limitaran a decir el texto con la mayor neutralidad posible y sin agregados de gestualidad excesiva. Consideramos que estos lineamientos de actuación que les proponíamos, posibilitaría no sólo la aparición de personajes complejos y multisignificantes, sino también la creación de cierto halo de misterio en cada uno de ellos.

La frase de Montaigne que Robert Bresson cita en sus *Notas sobre el cinematógrafo*, “todo movimiento nos descubre” (1979, p. 121), fue tomada como un eje para pensar la dinámica de trabajo con los actores. Este aspecto está en consonancia con lo referido en el apartado dedicado al guión y la dirección, respecto de los preceptos de Oscar Rojo relacionados con la actuación. Recordemos que para este referente del teatro local, la actuación gira en torno al movimiento del cuerpo del actor despojado de toda emoción impuesta a priori. Influenciados por Rojo (2012), les propusimos a los actores comenzar a crear el vínculo entre ellos a partir del corrimiento de modelos expresivos tipificados.

Como metodología de trabajo, les planteamos que la concentración estuviera puesta en construir partituras de acciones concretas cada vez que apareciera la voluntad de expresar sentimientos. Consideramos que la definición de acciones físicas claras podía ser un modo eficaz de abordar el trabajo actoral en esta película cada vez que apareciera la voluntad expresiva.

8 - TAREA FINA

Pensamos el montaje como el trabajo sobre el tiempo, la cadencia y el pulso de la imagen, en este caso fuertemente influenciada por el uso del sonido acusmático en cada uno de los encuadres de nuestra película.

Al encontrarnos con el material en la isla de edición, observamos planos extensos en el tiempo y, a su vez, limitados en cantidad. Iniciamos el trabajo dando un orden al material, partiendo del corte de guión y respetando la duración total de cada plano, desde que los personajes entraban hasta que salían de cuadro. Este procedimiento puesto a funcionar a lo largo de la película daba como resultado un relato prácticamente inaccesible. Al realizar un visionado del corte en esta instancia tuvimos la sensación de estar frente a un “bloque de hielo”.

Como venimos diciendo, en el rodaje trabajamos la neutralidad en las interpretaciones actorales para que la expresividad del relato estuviese dada a través de procedimientos específicamente cinematográficos como son el trabajo sobre el encuadre y la luz, el sonido fuera de campo, el manejo de los tiempos en montaje. Entonces uno de los objetivos para esta etapa de trabajo en la isla de edición, fue encontrar la expresividad del relato a partir del tono monocorde que tienen las interpretaciones actorales. El “bloque de hielo” del que hablamos fue sometido a un cambio de orden y duración para encontrar ciertos matices. El trabajo consistió en buscar maneras de penetrar ese bloque, ablandarlo y modelarlo, buscando que la protagonista pudiera atravesar por una transformación, aunque sea mínima, a lo largo del relato.

En un primer momento, la decisión de mostrar las acciones en su duración completa en el corte de guión estuvo vinculada con la necesidad de construir la vivencia del tiempo de la protagonista. En ese momento pensamos esta opción como la única posible para poder trasladar al espectador una experiencia de estancamiento y lentitud. Luego entendimos que no era necesario contar la totalidad de las acciones con inicio, desarrollo y final, ya que esa vivencia subjetiva del tiempo de la protagonista seguía estando presente en cada uno de los planos; y que inclusive tomaba más fuerza a partir de los sucesivos cortes de montaje. Cada plano de la película tenía cierta quietud en su puesta de cámara, por el uso de trípode y el tipo de recorte sobre el espacio; y el corte de guión remarcaba esa quietud, era redundante, aquí los personajes parecían no tener movimiento ni vitalidad. Lo que al comienzo percibíamos como inmovilidad y quietud en el devenir de las escenas se transformó con el hecho de decidir nuevamente dónde empezaba y dónde terminaba cada plano, algo que podía resultar una obviedad pero que fue una de las principales tareas de montaje, justamente porque los planos eran limitados y a la vez extensos.

Si bien en la isla de edición siempre es importante bocetar sonoramente las escenas, marcar las intenciones sonoras, en esta película fue una parte constitutiva del proceso de montaje, esto es, no se podía cortar un plano sin haber hecho previamente un trabajo sonoro, ya que la percepción del tiempo de la escena cambiaba al incorporar un sonido acusmático y este hecho repercutía en la decisión del corte. A partir del uso de bocetos sonoros, escenas que percibíamos extensas fueron adquiriendo un nuevo cariz. Por ejemplo, en la escena donde María y su paciente fuman un cigarrillo frente a una ventana, agregamos el ruido estridente de la calle que irrumpía de repente en medio de un bache en la conversación entre ellas. A partir de este sonido acusmático la escena adquirió vitalidad, el afuera ingresó dentro de la casa. Antes de hacer esta incorporación observábamos la escena con un aplomo y una solemnidad excesiva. Lo mismo ocurrió

en la escena en la que María observa a Suncho a través de la ventana, incorporamos el sonido acusmático de Florencia preparando su bolso y el sonido de un afilador de cuchillos sumados a los ladridos del perro que ingresaban desde afuera. Un tercer ejemplo es la escena del masaje que María ejecuta en la espalda de su paciente. Aquí incorporamos una conversación entre ambas, que en rodaje nunca existió, en torno a una anécdota personal de la paciente; otra vez, el afuera ingresando a la casa pero ahora a través de una anécdota y de un personaje en campo con su voz acusmatizada. A partir de estas pruebas en la isla de edición logramos que el sonido fuera de campo le imprimiera un ritmo peculiar a cada escena.

Si bien nosotros trabajamos sobre un mismo espacio físico, produjimos un espacio artificial con el uso de la fragmentación de los encuadres, construyéndolo a partir de la yuxtaposición de planos. Nuestras escenas fueron estructuradas a partir de planos únicos, sin contraplanos, con la idea de que el constructo espacial se vaya produciendo de manera progresiva. Así, es en el discurrir de las escenas que el espectador puede ir construyendo los espacios. Además, esta creación espacial edificada a partir de la suma de partes, fue reforzada por una idea sonora en el espacio fuera de campo de la que ya hablamos. De tal manera, cuando encuadramos estuvimos dando cuenta sólo de una parte del espacio para que se termine de construir en el contraplano sonoro de la escena visual.

En el proceso de montaje prestamos particular atención a la cadencia interior de los diálogos. En las conversaciones entre los personajes decidimos darle relevancia a la demora en las respuestas y a sus consecuentes silencios. Al trabajar con parte de los diálogos acusmatizados, tuvimos la posibilidad de manejar esos tiempos, ralentizar las respuestas en este proceso de montaje y, en consecuencia, dotar a los silencios de peso dramático.

En los ejemplos que describimos anteriormente, el corte estuvo muy condicionado por el desarrollo sonoro fuera de campo. Podemos decir que hubo una correlación entre el ritmo interno del plano trabajado en el rodaje, principalmente a través de los movimiento de los personajes y el ritmo generado en la isla de edición, a partir del manejo de la longitud de las tomas y del sonido acusmático. Estos elementos trabajados en conjunto permitieron que los tiempos se sostuvieran a través de tensiones rítmicas puestas en juego dentro de cada plano.

Establecimos dos ritmos dentro de la película: en la primera parte nos centramos en la construcción del vínculo entre María y la Madre. Nos interesaba instalar en el espectador la temporalidad de estos personajes, el modo subjetivo en que percibían el tiempo dentro de la casa llevando al límite las duraciones de las escenas para que esto se transformase y tuviera una correlación, un contraste, otro ritmo, con la segunda parte de la película que comienza con la llegada de Florencia y Darío. La pareja irrumpe en la casa trayendo un cambio abrupto en la temporalidad y en el discurrir de las horas. Aquí la longitud en los tiempos de las escenas es variable, trabajamos múltiples longitudes de tomas combinadas.

Cada plano de la película contiene un acontecimiento, todo el tiempo está sucediendo algo, incluso en los momentos en que el plano se encuentra vacío, aparece un destello de luz, una sombra, una presencia revelada a través de un sonido que se cuela fuera de campo. Por esto consideramos que la película no cuenta con escenas de transiciones. Hay acción permanente más allá de la aparente quietud. En términos de ritmos, podemos decir que un plano de transición es una pausa, y en esta película las pausas están al interior de los planos mismos.

El trabajo de estructura estuvo centrado en el recorrido del día dentro de la casa, la mañana, la siesta, la tarde y la noche, cómo estos personajes iban atravesando cada momento del día. Los distintos momentos del día fueron narrados a través de elipsis

para producir una sensación de continuidad temporal. Como la película transcurre en una única locación, las elipsis tenían que ver con cómo pasar de un momento a otro del día. No contamos los recorridos del día en términos cíclicos siempre de la misma manera, sino que fuimos decidiendo qué aspectos de ese ciclo contar en cada momento. Lo que nos guiaba era el personaje de María, que es quien está presente siempre en todos los planos o en todos los sonidos, la que inunda la película con su presencia. Contar un momento del día o contar otro estaba en función de ella.

La imagen cruda de la película estaba cerca de lo que buscábamos como imagen final. En el laboratorio de postproducción, trabajamos los contrastes con mucha sutileza, corregimos balances de blanco y cambiamos tonalidades de escenas para que no haya saltos abruptos en la luminosidad de imágenes consecutivas. Resaltamos la dirección de las entradas de la luz proveniente de las ventanas. Hicimos uso del *plugin FilmConvert* que recrea la apariencia de la estructura de grano sobre una imagen de aspecto digital como la nuestra, para emparejar interiores con exteriores, ya que en interiores poco iluminados –por el uso de la cámara Canon 60D– se formaba un grano que en los exterior no estaba presente, y al mismo tiempo los exteriores mostraban una falta de textura que el grano de este *plugin* le aportaba. Además, en algunas escenas utilizamos una máscara Sharp para definir mejor la nitidez del foco y marcar los puntos fuertes de la imagen. También aplacamos brillos en fondos de modo sectorizado, para dar relevancia a los cuerpos.

9 - LA ARTICULACIÓN ENTRE ENCUADRE Y ESPACIO FUERA DE CAMPO

Bresson propone “ver los seres y las cosas en sus partes separables. Aislar estas partes. Volverlas independientes para imponerles una nueva dependencia”, porque “mostrar todo condena al cine al cliché, lo obliga a mostrar las cosas tal como todo el mundo está acostumbrado a verlas” (1979, p.88). Son estas reflexiones las que organizaron el modo en que articulamos el encuadre y el espacio fuera de campo en nuestra película.

Al momento de afrontar la búsqueda de la forma visual y sonora de nuestra película, pensábamos en la protagonista, en su modo de ver la realidad más próxima y en su modo de escuchar. Como ya se dijo, buscamos establecer un equilibrio entre la dimensión sonora y visual a partir de la idea bressoniana de *relevo*. Proponemos al espectador de nuestra película ir compensando a través del sonido la información que falta visualmente y viceversa. Así, entre el fragmento de espacio encuadrado y la fuente sonora acusmatizada, puede ir enlazando ideas y encontrando la lógica del entramado de la película. Un brazo que ingresa a cuadro, la textura de una piel, partes del vestuario de un personaje que se repite en escenas consecutivas, o el movimiento de un cuerpo, se enlazan con una voz que aparece por fuera de campo y que permite al espectador ir encastrando esa información visual y sonora; y construir a partir de esa yuxtaposición una idea en torno a lo que está viendo y oyendo. Por ejemplo, el espectador puede llegar a comprender que la Madre fue mordida por el perro en el transcurso de varias escenas: la Madre sentada en la cama se cura una herida, ingresa María y le pregunta si quiere ir a la guardia, la Madre le responde que viene a verla Chelo, su hermano. Algunas escenas después, la Madre dice a María “nos va a comer vivas, destrozó todo el patio y

ahora seguimos nosotras”, esta conversación es interrumpida porque alguien llama a la puerta y María sale de cuadro. Luego María saca tres vasos de la alacena, en el patio sirve los vasos con cerveza mientras escuchamos fuera de campo a Chelo y a la Madre que hablan sobre la lastimadura que le hizo el perro. Esta posibilidad que tiene el espectador de ir acoplando la información visual y sonora, le permite ubicarse en la historia de manera progresiva y dinámica, e ir construyendo la espacialidad de la película durante su transcurrir.

En el cine siempre escuchamos más de lo que vemos, todo encuadre lleva consigo un fuera de campo implícito. Al momento de encuadrar, el director selecciona una fracción de realidad para mostrar, y como espectadores nunca vemos todas las fuentes sonoras que habitan ese encuadre. En nuestro relato extremamos este recurso a través de planos cerrados que muestran y a la vez ocultan información visual que puede ser compensada de manera acusmática. Presentando la realidad diegética de este modo, abrimos juegos de relaciones: las partes de los cuerpos, las voces y los ambientes de la casa se van armando como piezas de un rompecabeza. Estas decisiones formales tomadas a la hora de pensar en los modos posibles de construir ficción, hablan del tipo de comunicación que nos interesa entablar con el futuro espectador de la película,

Al pensar la creación del espacio fuera de campo nos valimos de la propuesta de Noel Burch (1985) en su libro *Praxis del cine*. El autor señala tres modos a través de los cuales definir el espacio fuera de campo en el momento de construir un encuadre. El primero corresponde a las entradas y salidas de cuadro de los personajes, a partir de las cuales se crea una rítmica, una dinámica que se acentúa aún más en la utilización de planos fijos. Un ejemplo de esto en nuestra película, es la escena en que la Madre duerme la siesta mientras se escucha a María que termina de acomodar cajas. María ingresa a cuadro, se sienta en la cabecera de la cama y acaricia el cabello de la Madre, la

Madre murmura refiriéndose al perro “nos va a comer vivas”. Se escucha que llaman a la puerta y María sale de cuadro.

El segundo modo que propone Burch es a través de la mirada de los personajes que se dirige al fuera de campo, donde la información que proviene del fuera de campo es tanto o más importante que el personaje que se encuentra en el encuadre. Esto se puede evidenciar en nuestra película en la escena en que Florencia y María salen de noche a manejar: en cuadro sólo se ve a Florencia dialogando con María, quien permanece fuera de campo.

Un tercer modo que propone Burch para definir el fuera de campo es a través de las partes de los cuerpos de personajes que se hallan fuera del encuadre; un modo que se pone de manifiesto en cada una de las escenas de nuestra película.

Burch entiende al espacio fuera de campo como un espacio imaginario. Damos cuenta de ese espacio imaginario, por ejemplo, cuando se habla de las plantas, del lirio florecido que nunca se ve, o de la lluvia que sólo se escucha y vemos después, las gotas que dejó en el vidrio del auto. Otro ejemplo tiene lugar en la escena en que María, encuadrada desde la rodilla hasta el torso, sirve tres vasos de cerveza y toma el contenido de uno de ellos fuera de campo: primero vemos el vaso lleno, después el vaso vacío, esto es, el acto de beber queda evidenciado en su consecuencia.

Tanto el personaje de María como el de la Madre son presentados a través de las partes de sus cuerpos fraccionados, es decir, aparecen sus voces por fuera de campo y las diferentes partes de los cuerpos van tomando lugar en cuadro con la progresión del montaje. Las identidades de estos personajes son reconocibles a través de sus voces y vestuarios. Esta presentación permite al espectador ir construyendo a los personajes imaginariamente, las voces pasan de acusmatizarse a desacusmatizarse de manera progresiva. Como nos sugiere Noel Burch, los espacios y los cuerpos se hace concretos retrospectivamente.

Pretendimos sentar las bases de la estructura formal de la película desde la introducción del largometraje. A continuación describimos la presentación de cada personaje a través del recurso de la fragmentación y la acusmática.

Escena 1 - Toma 1. Vemos una espalda y las manos de ese personaje haciendo presión en distintos lugares, como si se quisiera aliviar las tensiones. Inferimos que de ese personaje proviene la voz acusmática que escuchamos, el timbre de esta voz y la piel de sus manos dan cuenta de una persona mayor. Luego de un rato unas manos jóvenes ingresan a cuadro para masajear esa espalda, tras un breve masaje aparece otra voz también acusmatizada, a partir de la pregunta “¿estás mejor?” y por el plano sonoro en que se encuentra, anclamos esta segunda voz a las manos jóvenes que hacen el masaje. Esas voces pertenecen a la Madre y María, las mismas se irán desacusmatizando progresivamente.



Fotograma de *Los pasos*, Escena 1 - Toma 1.

Escena 2 - Toma 2. María ingresa a cuadro, el encuadre deja ver parte de su torso y sus manos que acomodan una canasta con frutas. Podemos corroborar que son las mismas manos que acaban de ejecutar el masaje. Además se observa parte del vestuario de la protagonista, un suéter y una pollera.



Fotograma de *Los pasos*, Escena 2 - Toma 2.

Escena 3 - Toma 3. Se observa la pierna de la Madre apoyada sobre la cama, allí tiene la herida producida por un accidente que permanece fuera de campo a lo largo de toda la escena y de la película. María ingresa al dormitorio, la cadencia del sonido de sus pasos fuera de campo anticipan que se aproxima el mismo personaje que acomodó las frutas en la escena anterior. María ingresa a cuadro y se instala cerca de la Madre, el encuadre la recorta sobre las piernas, el resto del cuerpo permanece fuera de campo. Ambas cruzan palabras, sus voces están acusmatizadas pero podemos reconocer que estamos frente a las mismas voces que interactuaron en la primera escena; el vestuario de María ayuda una vez más a entablar esa relación. El sonido que ella emite al morder uvas

mientras habla con la Madre, aunque no se vea el fruto, ese sonido crujiente, nos remite a la escena anterior donde vimos a María cortando uvas del canasto. Otro tanto podemos decir de la piel pecosa de la Madre, que aunque la escena sólo muestra una pierna, en la Escena 1 pudimos observar su espalda y podemos reconocer la textura de esa piel. Todos estos elementos juegan en la construcción de las identidades de estos dos personajes antes de que el espectador vea sus rostros.



Fotograma de *Los pasos*, Escena 3 – Toma 3.

Escena 3 - Toma 4. Comienza con el cuadro vacío, primero observamos una sombra humana que persiste al borde del encuadre, en un momento parte del cuerpo de María entra en campo, podemos ver sus manos sosteniendo el racimo de uvas. Se dirige a una silla, se sienta. En este momento aparece el rostro de la protagonista por primera vez en la película, mientras la Madre le habla por fuera de campo.



Fotograma de *Los pasos*, Escena 3 – Toma 4.

Escena 4 - Tomas 5 y 6. En las primeras tomas, se observan planos detalles de muebles y adornos de la casa, por fuera de campo escuchamos el sonido de utensilios de cocina. La toma 7 engloba espacialmente los detalles de la toma anterior. Aquí aparece la voz acusmatizada de la Madre diciendo “mirá que lindo lugar”. Unos instantes después aparecen en cuadro las manos de la Madre sosteniendo un celular. La voz aún acusmatizada de la Madre comenta: “están con ganas de instalarse definitivamente”. Fuera de campo escuchamos la manipulación de utensilios de la cocina. La Madre atina a sentarse.



Fotogramas de *Los pasos*, Escena 4 – Toma 6 y 7.

En esta toma queda en evidencia la idea de relevo. Al comienzo de la escena ocurre una interacción entre los personajes. La Madre habla fuera de campo: “mirá que lindo lugar”, el cuadro vacío se prolonga por algunos instantes y se genera una tensión entre el encuadre y el espacio fuera de campo. Como espectadores no sabemos qué sucede fuera de campo hasta que ingresan las manos de la Madre sosteniendo un celular y dice “están con ganas de instalarse definitivamente”. En el momento en que aparecen las manos de la Madre con el celular es cuando podemos inferir que la Madre le mostró una foto a María desde el celular. Aquí, imagen y sonido están trabajando cada uno a su turno: primero el sonido (“mirá que lindo lugar”), luego la imagen (manos de la madre sosteniendo un celular). Presentar tanto la información visual como la sonora de esta manera regulable, cada una a su tiempo, permite al espectador hacer esa compensación de la que hablábamos más arriba.

Escena 4 - Toma 8. María prepara el almuerzo. Esta toma viene a confirmar que María estaba cocinando desde el comienzo de la escena y que era con ella con quien conversaba la Madre.



Fotograma de *Los pasos*, Escena 4 - Toma 8.

Escena 4 - Toma 9. Luego de una pequeña elipsis observamos las manos de María que cuelean verduras hervidas, una vez que realiza esta acción sale de cuadro con la fuente llena.



Fotograma de *Los pasos*, Escena 4 - Toma 9.

Escena 4 - Toma 10. Luego de otra elipsis observamos el rostro de la Madre por primera vez en la película, sentada en la mesa almorzando junto a su hija. El encuadre recorta a María a nivel del antebrazo, su voz permanece acusmatizada.



Fotograma de *Los pasos*, Escena 4 – Toma 10.

Robert Bresson sostiene que “el ojo es (en general) superficial; el oído, profundo e inventivo. El silbido de la locomotora nos suprime la visión de toda una estación” (1979, p.76). Fue la idea que encierra este aforismo la que pusimos en práctica en cada escena de la película, a través de un trabajo constante de reflexión sobre la importancia de tener resuelto qué ocurre sonoramente en el fuera de campo al momento de ubicar la cámara y encuadrar, cómo economizar recurso visual y sonoro para condensar lo que sucede en la escena en función de los dos medios que disponemos para contarlo.

10 – DIARIO DE PRODUCCIÓN

En 2014 el *Cineclub La Quimera* de la ciudad de Córdoba abrió una convocatoria para realizar un ejercicio de aproximación en torno a la realización cinematográfica. Nos invitaron y tomamos esta oportunidad para poner a prueba algunas escenas del guión que veníamos escribiendo, con la intención de indagar en torno a la dirección de actores. Armamos un equipo técnico conformado por tres áreas: dirección, sonido y fotografía. Uno de los objetivos del trabajo fue ponernos a prueba como equipo pensando en la pronta realización de *Los pasos*. Convocamos a dos actrices con la idea de explorar formalmente posibles modos de filmar el vínculo entre una madre y una hija dentro de una casa. Nos preguntábamos: ¿cómo filmar a dos personas que convivieron durante muchos años juntas en un pequeño pueblo, envueltas en una relación teñida de sentimientos contradictorios y complejos? Rodamos el corto durante un día, sin ensayos previos, con un boceto de guión técnico y la necesidad de probar dos lentes.

Durante el montaje de este ejercicio observamos el funcionamiento de los cuerpos de las actrices delante de cámara y confirmamos algunos excesos interpretativos. El sonido trabajado por fuera de campo comenzaba a surgir como una posibilidad concreta para desdramatizar textos que ante cámara sonaban excesivos. En la isla de edición trabajamos parte de los diálogos escindidos de la imagen buscando quebrar los excesos, además observamos que en la focal 70mm encontrábamos una cercanía a los personajes y los espacios de la casa que nos interesaba. Una vez concluido el montaje presentamos este ejercicio como un trabajo en proceso en una función especial del *Cineclub La*

Quimera. La proyección habilitó múltiples reflexiones y nos impulsó como grupo a continuar con la ampliación de la propuesta.

Así definimos a María José Díaz Cerutti como la protagonista de la película. En paralelo vimos obras de teatro y material audiovisual realizado en la ciudad de Córdoba buscando al resto del elenco en función de ciertos rasgos físicos que diesen cuenta de una composición familiar. Elegimos a Viviana Grandinetti en el papel de la Madre, Florencia Rubio como la hija menor, Ulises Palacio como Darío, Mónica García como la Paciente y Ghilli Frediani como el hermano de la Madre.

Los roles del equipo de trabajo quedaron definidos del siguiente modo: Renzo Blanc en guión y dirección, Lucrecia Matarozzo en dirección de sonido, Ana Fernández Comes en dirección de arte, Santiago Sgarlatta en dirección de fotografía y cámara, Juan María Bianchini en asistencia de dirección, Eva Cáceres como jefa de producción y los tres tesistas en diversas tareas de producción.

Ya desde la escritura del guión fuimos conscientes de los medio de producción con los que contábamos y de las posibilidades económicas reales que teníamos para llevar adelante la película. Al no contar con ningún tipo de subsidio o crédito, el proyecto se pudo realizar gracias al aporte económico de los tres tesistas y fundamentalmente a que tanto los actores como el equipo técnico trabajaron *ad honorem*. Esta forma de financiamiento vía cooperativa, que suele ser habitual en el ámbito del Departamento de Cine y TV de la UNC, requiere de cierta flexibilidad respecto a los tiempos y de un diseño de producción con una dinámica de trabajo que permita comenzar la película y finalizarla más allá de la dilatación de los tiempos tan característico de este tipo de producciones.

Para armar el plan de rodaje analizamos la disponibilidad del equipo y decidimos condensar el rodaje durante siete días a lo largo de tres fines de semana. Como el trabajo no era remunerado contemplamos la posibilidad de modificar el plan de rodaje

de acuerdo a imprevistos. Las obstrucciones que se presentaron, por la naturaleza misma del proyecto, nos abrieron la posibilidad de contar con el tiempo necesario durante la semana para reflexionar en torno al trabajo realizado y poder modificar, en algunos casos, detalles del trabajo por venir.

Comenzamos los ensayos con los actores y la búsqueda de locación. La condición para poder llevar adelante el plan de rodaje propuesto para siete días, era resolverlo en una única locación. Haciendo un relevamiento de opciones, nos encontramos con una casa de los años '50 ubicada en barrio Bajo Palermo de la ciudad de Córdoba, que nos interesaba a nivel visual; era espaciosa, cómoda y el trato al que llegamos con su dueño fue en calidad de préstamo. El inconveniente que presentaba era que una de las calles que la rodeaba estaba muy transitada por autos, lo que era realmente un problema para nosotros ya que teníamos que construir una realidad diegética que diera cuenta de un pequeño pueblo estando en plena ciudad de Córdoba; además, nuestra búsqueda cinematográfica giraba en torno al trabajo con el sonido y el ruido ambiental constante iba a dificultar la construcción sonora. Luego de analizar la situación, fue tal el interés estético que despertó la casa en nosotros, sumado a las comodidades que nos brindaba la locación, que optamos por acustizar sus espacios y resolver en postproducción los doblajes que fueran necesarios. Así, una vez conseguido el préstamo para rodar en la locación, comenzamos a elaborar el guión técnico.

La producción fue pensada a partir del diálogo entre lo que queríamos y lo posible, intentando transformar los condicionantes de producción en posibilidades creativas para la película. En esta instancia fue necesario hacer un balance entre las cosas que podíamos conseguir a través de diferentes gestiones y los medios con los que contábamos como equipo. Teníamos una cámara con trípode y lente, y conseguimos el préstamo del equipo de sonido completo. Al presupuesto ajustado que manejábamos decidimos, junto con el área de fotografía, invertirlo en luces en lugar de alquilar

cámara. De esta manera filmamos la totalidad de la película con la cámara con la que contaba la producción, una réflex Canon 60D, a sabiendas que con esta elección obtendríamos como resultado visual una imagen de aspecto digital. Usamos un lente 50mm que funcionaba como 70mm y que veníamos probando en experiencias realizativas previas, como el ejercicio de Cortos Emergentes. Desde aquel momento nos había interesado el resultado a nivel textura y distancia de este lente.

Una vez hecho el guión técnico hicimos una prueba de cámara en la locación. Observamos un escaso ingreso de luz natural a la casa. Al contar con siete días de rodaje no podíamos depender de la luz natural como habíamos pensado en una primera etapa, por lo que decidimos utilizar parte de esa luz disponible y luz artificial filtrada. Mediante una gestión conseguimos descuentos importantes para alquilar las siguientes luces y accesorios en GVPro Rental: 2 fresnel de tungsteno 650, 2 flektor de 4 tubos, 1 flektor de 8 tubos, banderas y telgopor.

Durante la prueba de cámara en la locación cambiaron algunas ideas respecto a la concepción de encuadre que veníamos manejando, ya que las dimensiones del lugar nos limitaban el tiro de cámara. Enfrentados al espacio concreto y a la referencia de los personajes habitando el encuadre, el tiro de cámara no rendía como esperábamos. Algunos encuadres que estaban pensados para ser habitados por dos o tres personajes quedaron resueltos con un personaje en cuadro y el resto por fuera de campo, aprovechando la limitación espacial para reformular el guión técnico con el fin de profundizar en el uso de la acusmática. Nos preguntábamos por qué algunas escenas estaban compuestas por dos tomas siendo que podían resolverse en una toma única con el uso del sonido acusmático.

En medio de los días de ensayo con actores, conseguimos un perro ovejero alemán cachorro para el rodaje. Nos dispusimos a ensayar el vínculo del cachorro con la actriz protagonista pero la energía del perro era incontrolable y optamos por confiar en que el

azar jugara a nuestro favor en las escenas que implicaban la presencia del perro. Nos resultó interesante el contraste que se podía generar entre la energía desbordante del perro y el control absoluto en las interpretaciones de los actores.

Para comenzar el rodaje contábamos con 9.000 pesos, que se repartieron entre viáticos y alquiler de equipos. El hecho de trabajar en una única locación, con un equipo técnico reducido, habiendo ensayado con actores varias semanas previas al rodaje, y con la presencia de dos o excepcionalmente tres actores por cada escena, hacía que cualquier imprevisto pudiera ser fácilmente controlado. En esta instancia del proceso se incorporaron asistentes de fotografía y asistentes de catering.

Una vez terminado el rodaje comenzamos el proceso de montaje, realizamos el corte de guión y repensamos la estructura de la película. Luego de algunos meses de trabajo ingresó Lucía Torres al equipo como co-montajista. En paralelo realizamos algunas grabaciones sonoras que nos quedaron pendientes los días de rodaje, ya que como el sonido en muchas escenas ocurría fuera de campo, por el tiempo acotado que tuvimos, priorizamos resolver las escenas visuales antes que las sonoras.

Con un proceso de montaje avanzado enviamos el proyecto a varios festivales de cine a las secciones *Work in Progress*, para intentar conseguir los fondos necesarios para realizar la postproducción de imagen, la postproducción de sonido y el DCP. En esta etapa se suma Ana Lucía Frau a trabajar en la Producción Ejecutiva. Inscrubimos el proyecto en DNDA para aplicar a una convocatoria que se abrió en el Polo Audiovisual de la provincia de Córdoba para un concurso de postproducción.

Al tiempo fuimos seleccionados para el 32 Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Luego participamos en la sección WIP en MAFIZ (Málaga Festival Industry Zone), una zona de industria dentro del Festival de Málaga. Como este último festival no cubría pasajes, desde la producción ejecutiva iniciamos una gestión con la Agencia ProCórdoba para conseguir una cobertura del 50 por ciento del aéreo. Durante los días

del festival se proyectó un corte de 60 minutos de nuestra película y tuvimos instancias de *One to One* con distribuidores y agentes de venta iberoamericanos. Uno de los principales objetivos del viaje era conseguir distribuidora y comenzar a tejer algunos contactos. En Málaga experimentamos lo dificultoso que puede llegar a ser conseguir una empresa distribuidora que se interese por proyectos como el nuestro, carentes de una perspectiva comercial. Luego de esta experiencia tomamos la decisión de ser nosotros los que llevemos adelante la distribución de la película.

También participamos en LABEX Argentina 2018, un laboratorio que contribuye al fortalecimiento y a la finalización de películas mediante *workshops*, *masterclass* y sesiones de *pitching*. Tuvimos asesorías con tutores en guión, dirección, montajes, producción y sonido, que visualizaron el corte de la película e hicieron devoluciones; además trazamos junto a ellos un posible camino de distribución.

En paralelo, Darío Mascambroni ingresó al equipo como productor asociado donando a nuestro proyecto un premio que consistió en la postproducción de color de la película y un DCP en la empresa Cinecolor Argentina.

Previo al cierre del montaje hicimos visionados del corte con referentes del campo cinematográfico local, quienes nos hicieron observaciones a las que prestamos atención y sobre las cuales pudimos reflexionar y modificar algunas secuencias. Luego de varios meses de trabajo intermitente llegamos a obtener el corte final y conformamos un equipo de post producción de sonido junto a Facundo Corsini y Francisco Fantin.

Desde la producción ejecutiva conseguimos los derechos de la editorial Viento de Fondo para usar un poema de la obra de Circe Maia. Nos queda pendiente hacer cartas de cesión de imagen con actores, inscribir de la música en SADAIC, la película en el INCAA, y preparar el estreno comercial en 2019.

11 - CONSIDERACIONES FINALES

A pesar de lo complejo que fue realizar una producción de estas características sin financiamiento externo, logramos finalizar nuestro largometraje, rodado en marzo de 2016 y terminado en octubre de 2018.

A través de la escritura de este trabajo pudimos reflexionar sobre algunos aspectos no menores del lenguaje cinematográfico que nos pareció necesario poner en discusión y en práctica: qué lugar le damos a la imagen y qué lugar le damos al sonido en nuestras películas; y con ello, cómo articulamos los dos espacios que constituyen el encuadre cinematográfico, pensando estas dos dimensiones (imagen-sonido) con el mismo grado de importancia en la construcción del relato.

Creemos que la escritura fue una herramienta útil para pensar y repensar las decisiones que atravesaron el proceso de producción. Este hecho nos permitió dialogar con grandes realizadores, como Robert Bresson o Andrei Tarkovski, que plantearon interrogantes y modos particulares de concebir la imagen y el sonido en el cine, tanto en sus películas, como en sus reflexiones escritas a partir de la práctica. Nos inspiró profundamente ver cómo los lineamientos teórico-metodológicos expuestos por algunos de los autores, se plasman en sus realizaciones audiovisuales.

Finalizando este recorrido teórico-práctico, creemos haber cumplido los objetivos que nos planteamos en la etapa iniciática de este trabajo: la búsqueda de equidad en el trabajo sobre las dos dimensiones, la imagen y el sonido, a través de la idea bressoniana de *relevo*, que nos permitió encontrar un procedimiento concreto para darle al sonido un lugar significativo dentro de nuestro relato. Al poner en discusión el lugar jerárquico

de la imagen sobre el sonido estuvimos dando cuenta de nuestro posicionamiento como cineastas.

Al pensar la imagen cinematográfica partiendo de la falta, de lo que no está encuadrado –esto es, que el sonido aborde aquello que la imagen no muestra–, se nos abrieron múltiples posibilidades discursivas y expresivas alrededor de la banda sonora, que fuimos explotando a partir de nuestra confianza en el poder evocativo del sonido acusmático para ponerlo a prueba a través del juego de relaciones recíprocas con la imagen.

Como fuimos exponiendo a lo largo de este escrito, trabajamos las escenas de la película sobre un encuadre fijo y un espacio fuera de campo sonoramente cambiante e incierto para el espectador. Ese espacio fuera de campo donde todo podía ser posible, lo tomamos como una zona fértil para la creación y el despliegue de un universo sonoro acusmático que pudiera poner en tensión al encuadre, dada la cantidad de información que excedía a ese campo visual. Al trabajar esta información en un carril paralelo a la imagen, fuimos intentando generar un campo de expectativas en el espectador. En este sentido es que al realizar esta película bregamos por un espectador alerta, que coopere llenando los huecos narrativos que quedan entre lo que se dice y lo que no se dice, entre lo que se ve y lo que se escucha. Entre esas dos vías que pusimos en funcionamiento, buscamos generar una interacción potencial con el espectador, movilizar su capacidad creativa.

Finalmente, podemos decir que en el recorrido de este trabajo fuimos encontrando en la práctica modos posibles de articular el encuadre cinematográfico y el espacio fuera de campo a través de la puesta en funcionamiento del sonido acusmático. En ese sentido, esa especie de *relevo* de la que hablaba Bresson, fue fundamental al momento de crear cada encuadre y al momento de pensar en el sonido de dicho encuadre como un recurso expresivo más que como un soporte explicativo de la imagen. Detrás de las decisiones

formales que hemos tomado hay una ideología, un modo de ver el mundo, una poética que fuimos construyendo en el entramado audio-visual que es nuestra película.

12 - BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, J; Bergala, A; Marie, M. y Vernet, M. (1983). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Distrito Federal: Ediciones Era.
- Bresson, R. (2014). *Bresson por Bresson*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Burch, N. (1985). *Praxis del cine*. Barcelona: Fundamentos.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Fiel, C. (2013). *Jean Louis Comolli: “El cine será la próxima guerra”*, Revista Ñ, disponible en http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/Jean-Louis-Comolli-cine-guerra_0_1034896561.html.
- Larson Guerra, S. (2010). *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Maia, C. (2013). *La pesadora de perlas. Obra poética y conversaciones con María Teresa Andruetto*. Córdoba: Viento de Fondo.
- Pinto Veas, I. (2008). Jean-Louis Comolli, *La Fuga*, 6, disponible en <http://2016.lafuga.cl/jean-louis-comolli/19>, última consulta 29 de agosto de 2018.
- Roberti, B. (2015). “La transparencia que esconde”. En Bernini, E; De Gaetano, R. y Dottorini, D. Bernini (comps.). *Cine y filosofía: las entrevistas de Fata Morgana*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Tarkovski, A. (2008). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.

12 - FILMOGRAFÍA

Bodard, M. (productor) y Bresson, R. (director). (1966). *Al azar Balthazar* [cinta cinematográfica]. Francia, Suecia: Argos Films, Parc Films, Athos Films y Svensk-Filmindustri.

Czerniakiewicz, S. (productor) y Fontan, G. (director). (2006). *El árbol* [cinta cinematográfica]. Argentina: Tercera Orilla Cine.

Dauman, A. (productor) y Bresson, R. (director). (1967). *Mouchette* [cinta cinematográfica]. Francia: Argos Films / Parc Film.

Jénart, C; Paul, E. (productor) y Akerman, Ch. (director). (1976). *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [cinta cinematográfica]. Bélgica: Paradise Films / Unité Trois.

Kufus, T. (productor) y Sokurov, A. (director). (1997). *Madre e Hijo* [cinta cinematográfica]. Rusia, Alemania: Severny Fond / Zero Film GmbH / Lenfilm Studio / O-Film.

Stantic, L. (productor) y Martel, L. (director). (2001). *La Ciénaga* [cinta cinematográfica]. Argentina-España: Cuatro Cabezas / TS Productions / 4k Films / Wanda Visión.

Sussfeld, R. (productor) y Bresson, R. (director). (1956). *Un condenado a muerte se escapa* [cinta cinematográfica]. Francia: Gaumont.

Waisberg, E. (productor) y Tarkovsky, A. (director). (1975). *El espejo* [cinta cinematográfica]. Unión Soviética: Mosfilm.

Akerman, Ch. (director). (1968). *Saute ma ville* [cinta cinematográfica]. Bélgica.