

**TRANSPOSICIÓN ARTÍSTICA DE LA CANCIÓN
BALADA PARA UN LOCO
DE ASTOR PIAZZOLLA Y HORACIO FERRER
A UN CORTOMETRAJE POÉTICO**

QUEREME ASÍ...

ACTORES

Bernardo Rosset
Consuelo Aliaga

COMPOSICIÓN

Lucas Fagiano

**DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE CINE Y TV
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
TRABAJO FINAL DE CARRERA**

ALUMNOS

**NORA
DORADO**

**DANIEL
ISOARDI**

**JOSEFINA
DENTI**

**MARCO
DEMICHELIS**

ASESOR

DANIEL TORTOSA

Trabajo Final de Carrera: Realización de obra audiovisual -

Universidad Nacional de Córdoba -

Tribunal: FERNÁNDEZ Juan M. - CÁCERES Carlos - FERRINI Ayelen

Córdoba, de Junio de 2019.

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Departamento de Cine y TV.
Director Lic. Sergio Kogan

De mi consideración:

A través de la presente cumpla en notificar que el TFC de la Licenciatura en Cine y TV titulado "Quereme así" de los estudiantes Nora Dorado, Daniel Isoardi, Josefina Denti y Marco Demichelis, se encuentra en condiciones de ser presentado para su defensa.

El hecho de que me hayan elegido para ser el asesor con este tema de realizar una trasposición de Balada para un loco a un cortometraje me hizo decidir acompañarlos sin duda alguna, para nosotros que estamos en un ambiente artístico que mejor propuesta. Yo ya tenía conocimiento de las capacidades realizativas del grupo ya que los conocía como estudiantes y había podido ver varias de sus obras durante el transcurso del cursado de la carrera, así que desde ese lugar supe que iban a lograr su

meta. El proceso se fue desplegando de forma armónica y no intervine más que para escuchar y hacer un par de sugerencias. Me parece bienvenido el hecho de poder contar con estos trabajos e investigaciones que cruzan lo audiovisual con la música, la danza y la poesía. Apuesto a que su presentación y exhibición va a lograr transmitir el espíritu que los anima a aproximarse al arte desde esta creación y exploración colectiva que es el cine particularmente.

Prof. Lic. Daniel Tortosa



ÍNDICE

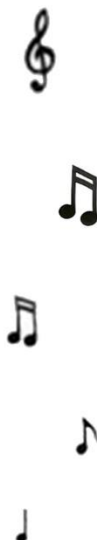
1. INTRODUCCIÓN	06
¿Qué queremos contar?	06
Obra original	10
2. MARCO TEÓRICO	14
Transposición artística	14
<i>Introducción al concepto</i>	14
<i>Qué es y quién lo define</i>	15
<i>Tipos de transposición</i>	16
<i>De dónde a dónde</i>	16
<i>Problema de la transposición</i>	17
<i>Desde el criterio de guión</i>	19
Estilo cinematográfico	21
Poesía	26
Un caso particular: El signo artístico/creativo	29
3. PROCESO CREATIVO	32
¿Cómo surge Balada...?	33
¿Cómo construimos el universo de Balada...?	37
4. CONCLUSIÓN	71
5. BIBLIOGRAFÍA	74

¿QUÉ QUEREMOS CONTAR?

*“Los que se enamoran de la
práctica sin la teoría son como
los pilotos sin timón ni brújula,
que nunca podrán saber a dónde van...”*
Leonardo Da Vinci

Todo comenzó durante la creación de otro proyecto cinematográfico que estábamos desarrollando en Buenos Aires. Una de esas tardes, estando parado en el ventanal del hotel Castelar, un compañero del grupo recibe un mensaje de su novia con la canción *Balada para un loco* con música de Astor Piazzolla y letra de Horacio Ferrer (1969)¹. Entonces, mientras veía Buenos Aires a través de un ventanal del hotel Castelar, escuchando esa poesía, se empezaron a formar en su cabeza gran cantidad de imágenes alusivas a esa melodía. Días más tarde, ya de regreso en la ciudad de Córdoba, este compañero comenzó a escribir el primer guión basado en esas imágenes.

¹ Astor Piazzolla y Horacio Ferrer. (1969). *Balada para un loco*. Single. Disco de vinilo de 7 pulgadas 33 RPM. Buenos Aires, Argentina: CBS



Mientras desarrollaba la historia, advirtió que la letra de Ferrer estaba basada en *Rey por inconveniencia*², una película francesa de Philippe de Broca, y que las propuestas escritas en el boceto de su guión eran similares a las de ese film.

Esto nos inspiró para elegir el tema de nuestra tesis, que responde al propio interés por ahondar en la relación entre diversos códigos artísticos. No desde la perspectiva de la pluralidad de códigos que implica el lenguaje audiovisual, sino más precisamente desde la problemática que se genera en la relación entre el código escrito y el audiovisual o, dicho de otra forma, en la transposición de un texto a un film.

Este planteo aborda una gran variedad de posiciones, contrastadas unas con otras, permitiendo analizar las condiciones de producción, fidelidad, recepción y consumo, entre otras.

² De Broca, Philippe. Productor y Director. (1966). *Le Roi de Cœur*. Francia: Les productions Artistes Associés

En nuestro proyecto, decidimos indagar y posicionarnos en torno a este tema central, trabajando el caso concreto de la transposición artística de la canción *Balada para un loco* de Astor Piazzolla y Horacio Ferrer (1969), a un cortometraje poético.

Para ello, es necesario comprender que existen dos hemisferios claves en el valor de la transposición: la obra original y la obra cinematográfica. De este modo, resulta imprescindible analizar el origen y características relevantes de la obra original (contexto, autor, tratamiento y contenido), ya que son estas cualidades (junto a nuestras decisiones como autores/traductores) las que nos permiten entender el carácter de la transposición.

Luego, es necesario establecer un marco teórico adecuado que funcionará como base para el correspondiente análisis de la obra cinematográfica y del proceso creativo de la misma. En nuestro camino, iremos reconociendo las diversas problemáticas básicas en torno a la transposición, entendiendo que dicho reconocimiento estará sujeto a nuestra propia interpretación de la obra y de las decisiones que tomaremos a la hora de llevar a cabo el proceso creativo.

No buscamos definir leyes generales en torno a la transposición de un código a otro, sino advertir cuáles fueron, en nuestra experiencia las posibilidades e imposibilidades de llevar a cabo el acto de transponer, reconociendo además que estamos condicionados no sólo por una limitación material propia de cada lenguaje, sino también por nuestras propias decisiones o índole creativa de autor. Es decir, la transposición tiene un límite propio del código, del soporte material y de la estructura. Pero, dado el proceso de libertad creadora, puede optarse por omitir ciertos elementos de la obra original o agregar otros que no se encontraban en ella.

Al mismo tiempo, es necesario definir ciertos conceptos claves que se abordarán en el desarrollo de este proyecto, como son el estilo cinematográfico y el cine poético.

De este modo, bajo el abordaje teórico realizado, y un proceso artístico que se detallará más adelante, llegamos a la realización de este trabajo: *La transposición artística de la obra Balada para un loco de Astor Piazzolla y Horacio Ferrer a un cortometraje poético.*

Obra original

“*Balada para un loco*”, es un reconocido tango compuesto por el músico argentino Astor Piazzolla con letra del poeta uruguayo Horacio Ferrer. Fue interpretada por primera vez por la cantante Amelita Baltar en el primer Festival Iberoamericano de la Canción y la Danza en el estadio Luna Park, el 16 de noviembre de 1969. Al momento de la interpretación, surgió un problema entre el jurado y la audiencia respecto al género musical de la obra.

Esta era una fusión, una balada con ritmo de vals y tango, que generó una gran polémica en la crítica y los artistas. Esta canción fue un punto de ruptura con la tradición tanguera, logrando una nueva manera de expresión.

Al día siguiente de finalizado el festival la canción cantada por Amelita Baltar fue lanzada como disco simple editado por CBS (n° 22.169), junto con "Chiquilín de Bachín" en su lado B. Pese a no triunfar en el festival y a la controversia entablada entre tradicionalistas y vanguardistas sobre si "eso" era o no tango, la canción ya había

deslumbrado al gusto popular. En la actualidad, es considerada una de las mejores canciones de América Latina.

Esta canción trata del amor y del proceso de enamoramiento de un personaje como eje central. Este “loco” enamorado no sólo le propone a la mujer de quien se enamora quererlo tal cual es, sino que la invita a ser parte de su locura. En el poema se trabajan una visión trastocada de la realidad, focalizada en este loco enamorado, transformando todo a su alrededor.

La historia de *Balada...* se ve influenciada en ciertos hechos históricos de su momento. Fue en la década de 1960 que Argentina vivió un fuerte movimiento cultural de renovación de la canción popular en todos los géneros, a través de experiencias como el nuevo cancionero folklórico, el tango de vanguardia, el llamado rock nacional, el cancionero infantil de María Elena Walsh y el cuarteto cordobés. Las canciones que en ese momento compusieron Piazzolla y Ferrer, en especial *Balada para un loco*, resultaron decisivas en ese proceso de creación de la nueva canción argentina.

Balada... Es un poema cantado, donde la poesía está dissociada de la música, pero la musicalidad es creada por la letra misma del poema. En efecto, la balada tiene la particularidad de repetir un mismo verso, estribillo, al final de cada tres estrofas. El autor sostiene que su letra posee un fuerte fundamentalismo tanguero aunque se aparte de la expresión tradicional del tango. En general los pueblos tratan de defender su patrimonio cultural y artístico de cambios que le puedan hacer perder su autenticidad, pero cada generación de artistas va introduciéndole innovaciones que le permiten evolucionar y permanecer vigentes en el tiempo, aun cuando no siempre sean aceptadas o comprendidas por sus contemporáneos, como sucede con el tango.

También consideramos importante abordar los aspectos técnicos musicales de la canción. Sobre $\frac{3}{4}$ reposa la introducción recitada de *Balada para un loco*. Composición pintoresca y creativa nacida de la música de Astor Piazzolla con letra de Horacio Ferrer. Esta rítmica introduce muy bien la balada propiamente dicha, donde el recitado cobra melodía, reposando en un $\frac{4}{4}$ de arrabal, casi testimonial de los padecimientos del “loco”, estado mental que en la pluma descriptiva de Ferrer,

realmente da envidia el poder sentirse y apreciar así el mundo y el devenir en base de negras y corcheas que pasean por toda la escala de La Mayor.

Por último, es necesario analizar la repercusión que tuvo la obra en la sociedad. El impacto de la misma fue estrepitoso, vendiendo 200.000 unidades el primer mes, transformándola en un éxito histórico que revolucionó la canción popular argentina.

A pesar de las innumerables críticas y debates que provocó su aparición, su vigencia ininterrumpida hasta hoy es prueba clara de su importancia.

Con el tiempo, surgieron diferentes adaptaciones en expresiones gráficas y versiones musicales, así como también, numerosos grupos de personas interpretaron las frases de *Balada...* una por una, con desgloses por escenas, y con una comprensión profunda del significado de la obra.

Basta con recordar algunos de los calificativos que acompañaron su éxito como: “tenemos un misil entre las manos” y “Es una bomba atómica”, dijo Horacio Ferrer en una entrevista de la época. *Balada...* Se transformó en un ícono de la música, cuya vigencia se mantiene hasta nuestros días.

MARCO TEÓRICO

TRANSPOSICIÓN ARTÍSTICA

“El artista es el traductor universal”
Octavio Paz³

Introducción al concepto

Comenzamos abordando el tema central de nuestro proyecto: la transposición artística. Al introducir este concepto, tomaremos como referencia a Charles Sanders Peirce, reconocido autor en el campo de la semiología, que si bien no ha abordado teoría sobre la transposición en la obra audiovisual, sus estudios son perfectamente transpolables al terreno de la cinematografía.

Consideramos que un aspecto fundamental en el proceso y concreción de este trabajo es la puesta artística, entendida como la interpretación, operación y concreción de diferentes lenguajes, produciendo una relación transdisciplinaria entre poesía,

³ Extraído de: Plaza, Julio. (1987). La traducción intersemiótica, San pablo, Brasil: Perspectiva Editor SA. P-14.



literatura, música, danza, y cine, considerando que la transposición se da entre la obra literaria, y la audiovisual, donde esta última presenta una pluralidad de códigos en sí misma.

Qué es la transposición y quién la define

Incorporamos el concepto “traducción intersemiótica” de Julio Plaza (1987), cuya idea principal es la transformación de un conjunto de signos en otro conjunto de signos. La traducción es una operación análoga a la creación, que se da en el sentido inverso.

Para traducir es necesario conocer la obra original, analizarla, desglosarla e interpretarla. Traduciendo, se movilizan los signos, fijándolos en otro sistema y opciones, de una forma similar a la original. Se renueva la obra. Pero traducir un signo a otro no es sencillo, puesto que los signos presentan diferentes características y cualidades. Para explicar estas diferencias, Plaza utiliza la teoría semiótica de Peirce, que divide los signos en tres categorías: ícono, índice y símbolo. Estas categorías

configuran, en la semiótica triádica de Peirce, tipos de traducción diferentes: transcripción, transposición y transcodificación, respectivamente.

Tipos de traducción

Primero encontramos la transcripción, que opera a nivel de semejanza, como la traducción de una palabra de un idioma a otro, algo prácticamente mecánico. Luego, vemos la transcodificación, en la cual el código se ve completamente alterado, como pasar de una pintura impresa a otra en código binario. A nosotros nos interesa el carácter de la transposición, donde se moviliza la disposición sígnica del original para ser trasladada a otra área de producción, diferenciándose de la traducción y la transcodificación, puesto que opera en el carácter de contigüidad.

De dónde a dónde

En nuestro caso en particular, la transposición se da de una obra literaria a una obra audiovisual, suponiendo una resignificación, donde se altera no sólo su contenido material, sino también su estructura, construcción del espacio-tiempo, contenido semántico. Eisenstein definía la *adaptación* como una “reelaboración crítica del

texto”. Así, una obra pasada, inserta y generada en un contexto histórico-político particular, puede ser leída, interpretada, analizada y reelaborada por un nuevo autor inserto en un momento histórico-político totalmente diferente.

En otras palabras, podemos reducir el concepto, en los términos de Sergio Wolf (2001), de manera que "un determinado contenido, en un formato de origen (sea éste literatura), quepa en otro formato (sea éste cine), que uno se ablande para poder entrar en el otro, que adopte la forma del otro.” (p.15)⁴. Tanto cine como literatura tienen una especificidad propia, rígida y estructurada que les impide adaptar algo sin perder sus rasgos característicos. Son soportes diferentes, lenguajes diferentes. Es por ello que es imposible escapar de una alteración de la obra original.

Problema de la transposición

Esto nos lleva a trabajar un concepto que retomaremos más adelante, el problema de la fidelidad. Los críticos del arte han introducido esta cuestión a lo largo

⁴ Wolf, Sergio (2001). Cine / Literatura. Ritos de pasaje. Buenos Aires, Argentina: Paidós. Pág. 15.

del tiempo en torno a la transposición, cuestionando qué tan fiel puede ser la obra resultante respecto de la original.

Más allá de las teorías y críticas que puedan surgir en torno a este tema, para nosotros resulta interesante observar cómo en la teoría de Peirce, necesariamente un signo deriva de otro signo anterior y construye tarde o temprano un nuevo signo, diferente, generando lo que se denomina una “cadena semiótica infinita” o “construcción infinita de sentido”. Particularmente, vinculamos esta teoría con la Intersemiótica de Julio Plaza, que contextualiza los paradigmas de los diferentes tipos de signos y sus posibles interacciones. De este modo el “original” y su “traducción” (en términos del autor) pertenecen a diferentes códigos y prácticas artísticas, cuyo producto resultante es un audiovisual.

Más adelante analizaremos este último concepto de “semiosis infinita” juntamente con la problemática de la fidelidad y arribaremos a una conclusión personal respecto al valor de la transposición de la obra.

Desde el criterio del guión

Si bien este trabajo opera el concepto de “transposición” ligado al campo de la semiótica, los guionistas y teóricos establecen un análisis sobre los elementos propios del cine, y transfiguran las posibilidades de la adaptación de la obra literaria.

Sánchez Noriega (2000) argumenta: “Globalmente podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración corporal) en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones) en otro relato muy similar expresado en forma de texto filmico” (P.47).

Así, la actividad de adaptar supone una transfiguración de los contenidos semánticos, de las categorías temporales, de las instancias enunciativas, de las focalizaciones, y de los procesos estilísticos que otorgan la significación y el sentido a una composición totalmente original. Toda adaptación es una creación auténtica, el

guionista adaptador compone, modifica y añade material. Se crea una nueva pieza, diferente, por lo que asume un papel creativo y activo.

El foco a la hora de adaptar una obra puede variar en función del proceso creativo. Muchas veces, el original se desvirtúa completamente, conservando sólo algunos elementos, en otros casos se conserva la temporalidad y los espacios de la obra original, o se alteran abruptamente ciertos personajes. Lo real es que no existen fórmulas de cómo adaptar, pudiendo encontrar infinitas variantes e interpretaciones de una misma pieza en cuestión.

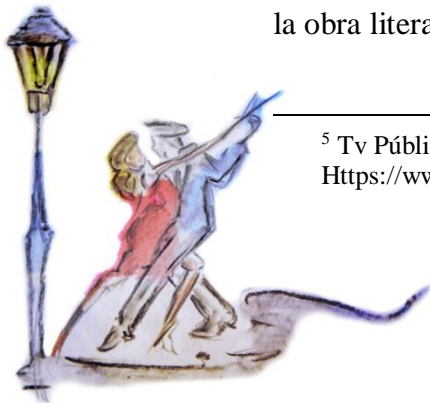
ESTILO CINEMATográfico

*“Yo sabía que lo mío iba
a ser entendido no por
la inteligencia, sino por el
lado de las emociones estéticas”
Astor Piazzolla⁵*

Inevitablemente los autores actúan sobre el concepto de transposición, y construyen un análisis crítico que permite conceptualizar los lineamientos centrales de nuestro proyecto, y avanzar hacia el siguiente punto de interés: el estilo cinematográfico.

Una problemática que se plantean, tanto los críticos cinematográficos como los teóricos del arte, es la fidelidad en una transposición. ¿Hasta qué punto una obra deja de ser una transposición y toma un sentido/camino diferente al de la obra original? ¿Tiene una obra cinematográfica que satisfacer o superar las expectativas del lector de la obra literaria? ¿Debe una obra literaria despertar en el espectador de su adaptación

⁵ Tv Pública. (2013) *Cómo hice*, balada para un loco. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=l0uBx6NgG0E>



cinematográfica las mismas emociones que la obra original despierta en el lector o puede incursionar hacia sentidos/caminos diferentes? Son muchas las variables que se ponen en juego en la transposición, pero nosotros omitiremos los estudios ligados a la recepción, concentrándonos en el proceso creativo de la obra y el acto de transposición en las condiciones de producción.

Dicho en otras palabras, si transponer implica una traducción intersemiótica entre una obra musical (en nuestro caso) y una obra cinematográfica, cabe preguntarnos cuáles son las cualidades propias de la canción que se conservan y cuáles son las que sufrieron alteraciones, cómo son dichas alteraciones, en qué cualidades prestamos atención y en cuáles no. Es al tomar ciertos elementos de la obra existente y desprendernos parcialmente de sus cualidades, que podemos construir un discurso nuevo, propio, que incluye la noción del estilo cinematográfico que planteamos en el desarrollo de nuestro proyecto.

Definimos estilo en palabras de Aumont y Marie (2006), como la parte de expresión dejada a la libertad de cada uno, no directamente impuesta por las normas ni por las reglas de uso, la manera de expresarse propia de una persona o un grupo.

Es también el conjunto de las características singulares de una obra de arte, que permite aproximarse a otras obras para compararla u oponerse. Sienta las transgresiones de un sistema, introduciendo la novedad, la singularidad y define el estilo como una característica atribuida a la función individual.

Entonces, ¿cómo definimos este estilo? Como el resultado del proceso creativo, en el que se toman decisiones que contrastan una obra con otra, donde hay valores y cualidades que se conservan y corresponden y otros que, por el contrario, se suprimen o diferencian. El estilo trabajado en este proyecto podría definirse como cine poético, transdisciplinariedad, ausencia de conflicto... Pero más que nada, para poder entenderlo y explicarlo, es necesario conceptualizar dicho estilo como un proceso de creación, aspecto que retomaremos más adelante.

En nuestro trabajo, decidimos recuperar ciertos elementos de la obra original. Al momento de transponer, descomponemos la canción para luego, mediante un proceso de selección, análisis y reflexión sobre su sentido original, permitirnos construir un nuevo orden que contempla las necesidades y motivaciones de nuestro proyecto. Nos apropiamos de la acción y el contexto de la obra, así como de la temática

para abordarla de una manera completamente distinta. Por ello hablamos de un trabajo que pone en práctica el criterio de autor, la construcción de un estilo y la reflexión semántica mediante el uso de símbolos y metáforas audiovisuales.

Consideramos que no es una labor meramente técnica, ya que no hay fórmulas ni recetas a la hora de traducir una historia. Es una operación de lenguajes diferentes. Si bien la obra escrita puede ser extremadamente referencial, visual y sonora, la producción del contenido implica necesariamente una construcción *a partir de...*, lo que nos lleva a la imposibilidad de escapar del proceso de creación y, por lo tanto, de las decisiones y la impronta de quién lo realiza. En otras palabras, citando a Julio Plaza (1987), es entender la puesta creativa personal, que continúa en la cadena semiótica y contruye un nuevo significado a partir de la obra literaria ya existente.

Por lo mencionado anteriormente, nos planteamos: ¿Por qué partiendo del escrito/sonido/partitura, deberíamos hacer exactamente la misma historia en la película? No tendría sentido. Estaría directamente relegado nuestro trabajo a una labor meramente mecánica, de traducción icónica. ¿Qué podría esperarse de un director en

este planteo, cuyo aporte creativo/visión personal/interpretación pasase desapercibido?



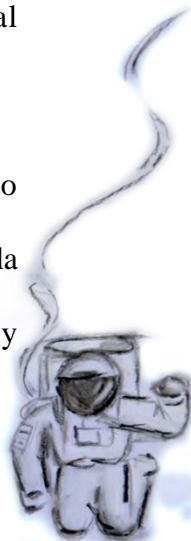
POESÍA

Otro concepto clave en el desarrollo de este trabajo es el de *poesía*.

En términos de la Real Academia Española (2019), poesía hace referencia a “Idealidad, lirismo, cualidad que suscita un sentimiento hondo de belleza, manifiesta o no por medio del lenguaje”.

Además, se la ha emparejado al uso de símbolos y metáforas con el objetivo de transmitir las necesidades expresivas del autor. Pero: ¿Cómo se vincula dicho concepto, originariamente del campo de la literatura, al cine? Pues como sostiene Aumont y Marie (2006) “el cine de poesía es algo consciente a todas las épocas de la historia del cine” (P.233). Esta búsqueda de la expresión estética y del concepto de autor ha constituido a lo largo de los años un campo de exploración que privilegia al cine como un medio de expresión poético.

Un antecedente de esto son los formalistas rusos, quienes en su momento vincularon su proceso creativo con la literatura para recuperar figuras como la metáfora, la metonimia y los símbolos, con el objetivo de interpretar, construir y



organizar la realidad más que para representarla. Este tipo de films, concibe a un espectador activo, que haga uso de la razón y el pensamiento crítico en el visionado, de modo que este lenguaje poético en lugar de facilitar una interpretación directa del mensaje, la dificultaría con el objetivo de abrir la mirada del espectador, permitiendo nuevos horizontes, lecturas y sentidos. Tomamos como ejemplo el trabajo de Eisenstein, quien introduce la metáfora visual en el cine en películas como *El Akorazado Potenkim* u *Octubre* mediante el “montaje de atracciones”. Entendemos como metáfora en los términos de Marcel Martín (2002) a “ la yuxtaposición mediante el montaje de dos imágenes cuya confrontación debe producir en la mente del espectador un golpe psicológico, cuyo fin es facilitar la percepción y la asimilación de una idea que el realizador quiere expresar a través de la película” (p.102).

También podemos mencionar el “efecto Kuleshov”, generado por Lev Kulechov, en donde la yuxtaposición de dos imágenes genera sentido, un sentido distinto del de las imágenes individuales. Puede verse en la reconocida obra donde se intercalan las imágenes del actor Iván Mozzhujin con un plato de sopa, un ataúd y una niña jugando, en la que el público podría interpretar el mismo rostro transmitiendo las

emociones de hambre, tristeza y deseo. De este modo, Kuleshov lograría demostrar la importancia del montaje en la comprensión de lo que aparece en escena⁶.

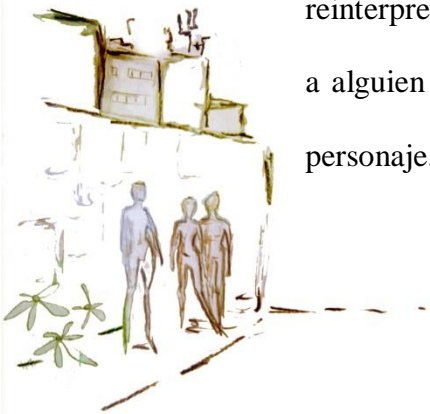
Además podemos recuperar los escritos de Marcel Martín (2002, p.107) que mencionan el uso de símbolos en la pantalla, cuya particularidad es que el significado no proviene del encuentro de dos imágenes sino que reside en la misma imagen, en donde la escena tendrá además del significado directo, un valor más profundo y amplio.

⁶ KULESHOV Lev, (1920), Rusia. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_gI3LJ7vHc

UN CASO PARTICULAR, EL SIGNO ARTÍSTICO/CREATIVO

El signo artístico no es en sí mismo un lenguaje, es un conjunto de lenguajes superpuestos. Posee ambigüedad. Generan polisemia. No se carece de sentido, se carece de información, para otorgar una cualidad estética que despierte un significado propio al espectador.

Por otra parte, podemos entender la estructura general cinematográfica como “bloques de contenido”, cuya esencia se ve atravesada por un contenido expresivo particular. Si bien el tema de la historia es algo permanente, y en muchos casos latente, es importante preguntarse: ¿Cuál es el efecto que queremos generar en el espectador y cómo representamos dicha recepción en nuestro tratamiento audiovisual? ¿Son las imágenes, el sonido, o el conjunto de ambos lo que permite la construcción de sentido? ¿Brindan estos canales, sentido, expresividad, información? Sostenemos que hay una reinterpretación sonoro-visual en el transcurso del visionado. Es por ello que no vemos a alguien bailando, sino que interpretamos su danza como la evolución de nuestro personaje. Así nos preguntamos, ¿Cuál es la finalidad primaria de la producción



artística de dicho proyecto? Sus objetivos son varios y cursan el terreno de la contemplación, impresión sonoro-visual, y goce estético por parte del espectador.

Específicamente Roland Barthes (1990), dice: “Comúnmente definimos el objeto como “una cosa que sirve para alguna cosa”. El objeto es, por consiguiente, a primera vista, absorbido en una finalidad de uso, lo que se llama una función (...) no puede existir, por así decirlo, un objeto para nada, hay, es verdad, objetos presentados bajo la forma de bibelots inútiles, pero estos bibelots tienen siempre una finalidad estética” (p. 247).

Barthes, advierte la distinción de connotación, dándole al elemento connotado otro significado diferente a los convencionales, ya sea con una finalidad retórica, persuasiva, emotiva o estética. Así, el sistema connotado se convierte en contenido (o significado). El autor explica de este modo que, existiendo tantas sillas diseñadas, siempre va a haber otra silla más que diseñar, porque los mensajes que se quieren transmitir no se agotan. Hay tantos mensajes distintos que se pueden comunicar que siempre va a haber una nueva silla u objeto/producto para diseñar que comunique dichos mensajes.

Un planteo similar sostiene Gillo Dorfles (1968): “(...), para Kant, en el gran sector de la pintura entran también con todo derecho las artes decorativas, los muebles y la ornamentación: elementos en los que prevalece el concepto del fin al que deben servir, o sea, lo que hoy llamamos funcionalidad” (p. 15). Una silla sirve a un fin (sentarse), una casa también sirve a varios fines (dar cobijo, resguardo y abrigo climático a sus habitantes, seguridad y descanso entre otras funciones). Esto interesa tanto al diseñador industrial como al arquitecto; y si bien la «esteticidad» está adaptada a la «funcionalidad» por las definiciones de la estética kantiana, no quedan dudas de que los objetos deben: “(...) cumplir, además de una función práctico-utilitaria, una función estética” (p. 17).

PROCESO CREATIVO

*“La forma no es sólo el resultado final,
sino a todo el proceso”
Cordero Waldemar*

Es en este punto que podemos hablar de las cualidades que reconocemos de la obra original de *Balada para un loco* y, a partir de ello, en relación a nuestras motivaciones y decisiones, concebir cómo fue el proceso de transposición artística para concluir en una obra cinematográfica.

Son varios los lenguajes implicados a la hora de interpretar, traducir y crear la obra en cuestión, externos al cine, como la *literatura, música y danza* e internos como los lenguajes que en su totalidad permiten la producción artística resultante: la *idea, el montaje, fotografía, sonido y la actuación*. En esta parte del proyecto, haremos una aproximación del proceso trabajado, relacionando al mismo tiempo dicho proceso y su resultado con la obra original, analizándolo paralelamente en función del marco teórico antes generado.

*“Salís de tu casa por Arenales.
lo de siempre: en la calle y en vos...
cuando de repente, detras de un árbol,
me aparezco yo”*
Balada para un loco

¿Cómo surge *Balada*...?

Como habíamos mencionado en la introducción, el punto de partida de este proyecto empieza por casualidad en un hotel de Buenos Aires. Esto disparó una serie de sensaciones, atravesando a uno de nuestros compañeros, que nos permitiría más adelante arribar a la realización de un cortometraje. Esas emociones y el alto grado de representación de la canción, nos despertó el interés por relacionar diversos códigos artísticos, desembocando en varios planteos como, por ejemplo, trabajar el aspecto poético cinematográfico desde una poesía escrita.

Esta experiencia fue el punto de partida de nuestro proyecto, que, junto a la expresión de Piazzolla anteriormente mencionada (que su obra iba a ser entendida por las emociones estéticas, y no por la inteligencia) nos inspiró para la realización del proyecto cinematográfico.

Cabe plantearse la problemática de la fidelidad antes mencionada y cómo interpretamos la obra original. ¿Qué emociones despierta en nosotros como individuos y en el colectivo? ¿Cuáles son las cualidades que hemos decidido conservar? ¿Qué características hemos variado de la obra original? ¿Cómo identificamos nuestro estilo, en función de las decisiones que tomamos?

En un principio, realizamos un proceso de investigación sobre diversas concepciones del amor a lo largo de la historia, en diferentes culturas y desde distintas corrientes filosóficas. Así, encontramos distintos símbolos y construcciones como el amor platónico, cupido, el amor a primera vista, la media naranja, la luna y distintas representaciones fisiológicas del estado de enamoramiento en el cuerpo, entre otras, para poder describir de una mejor manera el universo emocional del personaje y elaborar una representación propia del amor. El amor es romántico, lunático e idealizado. Hablamos de un discurso lineal, progresivo, donde los actos se suceden unos a otros hasta concretarse en un propósito inicial de modo natural, casi orgánico. En este punto hablamos de la ausencia de conflicto. De algo realizable, en un momento fugaz, materializado y hecho concreto en un acto espontáneo. No escapamos de esa

espontaneidad, no razonamos las posibilidades ni complejidades dentro de la coexistencia de la pareja. Nosotros, al igual que la letra, buscamos que el producto no tenga conflictos ni problemas. Que sólo sea una exposición de un estado.

El paso siguiente fue comprender cómo concebir el universo de *Balada...* empezando a definir criterios generales, construyendo a nuestros personajes y determinando locaciones.

*“¡Loco! ¡Loco! ¡Loco!
como un acrobata demente saltaré,
sobre el abismo de tu escote hasta sentir
que enloquecí tu corazón de libertad...”*

Balada para un loco

Otro aspecto importante para analizar es el tema central de la canción, que continuamos trabajando en nuestro proyecto. La obra original trata acerca del amor y el proceso de enamoramiento como ejes centrales del discurso. Lo hace de un modo extremadamente ambiguo, dejándonos imaginar, girando en torno a una construcción signífica dotada de símbolos y metáforas con un alto poder evocativo. Tanto la canción como nuestro proyecto exponen el amor como algo mágico, que nos atraviesa

cambiando nuestra percepción de la realidad. Así se configuran los espacios en función de esta representación de amor y los jóvenes se verán abstraídos de los espacios reales, solos en una ciudad, todo girando en torno a sí mismos.

¿Cuál es el tono de la locura que quisimos expresar en nuestro personaje? Podemos entender a la locura como subtema de *Balada*... Ese “loco enamorado”, “que lo ven piantao por la calle”, “ese loco berretín”, un amante demencial, amante de la libertad y distanciado de cualquier bien material o terrenal. Desdramatizamos la locura, convirtiéndola en una expresión de felicidad y situaciones inimaginables.

¿Cómo construimos el universo de *Balada*...?

A partir de la canción original, retomamos elementos tales como la Luna, maniqués, astronauta, señales de tránsito, banderita de taxi libre y naranjas. Al mismo tiempo, incorporamos nuevos elementos como ser, Cupido, un espacio mental y flores. Estos fueron elegidos para construir tanto el espacio simbólico que atraviesa nuestro personaje, como la línea estética del mismo.

La Luna es clave en el hilo expresivo de la historia. La canción la nombra tomándola como un elemento lejano, inalcanzable que empieza a circular por las calles producto del efecto del amor que envuelve a nuestro personaje. Surge además durante la época en la que el hombre llega a la Luna, clave histórica, pero siempre jugando con las convenciones que la sociedad tiene respecto de ella y al amor. Nosotros la incorporamos como medio de expresión y construimos un escenario abstrayendo a nuestros personajes de la realidad. Así se ven inmersos en su propia locura, por sí solos y el uno con el otro, en una danza que los asocia. Uno es el apoyo del otro, la compañía, pero al mismo tiempo es su misma existencia. Retomamos la idea del

recorrido de la Luna sobre las calles, pero esta vez los enfrenta y los atraviesa. Ellos se apoderan de ese espacio, convirtiéndolo en íntimo por medio de la danza.



Fig. 1 - Inserción de elementos de la canción original

Pueden verse en la Figura 1, los elementos que hemos decidido conservar respecto a la canción original. Entre ellos se encuentran los maniqués que nos permiten introducirnos en este universo de locura, logrando abstraernos de la realidad. Los hombres y mujeres comienzan a reducir su marcha, con un ritmo lento hasta quedarse prácticamente inmóviles. Ellos se transforman, se representan como maniqués, sujetos inexpresivos, inmóviles. No son más que un fondo, y nuestros personajes juegan con ellos, escondiéndose y escapando unos de otros. No se sorprenden de la realidad que les acontece, sino que la apropian y se desarrollan sin inconvenientes en

ella. Al mismo tiempo, se anticipa la llegada de un astronauta quien sostiene una bandera de taxi libre en su mano, simbolizando el estado de nuestro personaje.



Fig. 2 - Semáforos

Reafirmando esta idea, como puede verse en la figura 2, encontramos apropiado el uso de las señales de tránsito, como el taxi libre y los semáforos, que por medio del montaje permiten entender cómo se diagrama la ciudad para tratar el encuentro de nuestra pareja. Nuestro protagonista transita la ciudad, abriéndose camino entre la multitud, hasta llegar a su amada. Las tomas sugieren el encuentro, controlando a la multitud andante, para congeniar su contacto. Esto también es tomado de la canción original, pero se le da un giro narrativo. Se busca ir más allá de la casualidad, pretendiendo que la ciudad acompañe a nuestro personaje, permitiéndole encontrarse con su amada.

Un elemento que incorporamos fue la presencia de Cupido que, como mencionamos anteriormente, está basado en el Chiquilín de Bachín, personaje del Lado B del disco que salió con la canción de *Balada...* Este personaje es quien enlaza de una manera u otra a nuestros personajes, que incorporándose a este complot con la ciudad, asegura su encuentro.

Así mismo incorporamos en nuestro proyecto el uso de flores, también inspirado en el personaje del Chiquilín de Bachín. Cupido dispara una flor con su arco sobre la pareja, los mismos pétalos caen sobre nuestro protagonista. La niña en la vida real vende flores, siendo este elemento el punto de conexión entre la realidad y la fantasía y, al mismo tiempo, entre los personajes.



Figura 3 – Espacio mental

Otro concepto que introdujimos en nuestro proyecto que se disocia de la canción original fue el espacio mental de nuestro personaje, como puede verse en la figura 3. Se lo representa a él solo en la ciudad, advirtiendo la estética y los criterios de cámara que veremos más adelante. Es un lugar donde el personaje se define y se transforma en sí mismo. A medida que reconoce a su amada, comienza a despertar, a moverse poco a poco y explorar el entorno que le rodea. Luego en el desarrollo de su clímax, se acelera y corre rápidamente, motivado por el enamoramiento que lo envuelve.

*“Mezcla rara de penúltimo linyera
y de primer polizonte en el viaje a Venus:
medio melón en la cabeza,
las rayas de la camisa pintadas en la piel,
dos medias suelas clavadas en los pies
y una banderita de taxi libre levantada en cada mano”*

Balada para un loco

Una de las decisiones más complejas que tuvimos fue la construcción del personaje principal. ¿De qué manera deberíamos representar al loco de la *balada* y hasta qué punto podríamos desprendernos de la caracterización escrita? Después de mucho trabajo, llegamos a la conclusión de que nuestro personaje sería caracterizado

por sus actitudes, su mirada, su postura, más que por la vestimenta y las acciones expresadas en la canción. Por este motivo decidimos desligarnos del melón en la cabeza, de las rayas pintadas sobre el cuerpo, la media suela clavada en los pies... Comenzamos a pensar quién es nuestro protagonista, y cómo llegó a encontrarse con su amada. Así decidimos caracterizarlo como un mesero de un bar, con la intención de retomar los bares típicos del tango porteño. En una de sus entregas de café, el personaje retorna al bar, encontrándose con su amada y cambiando su mundo para siempre. Su vestimenta nunca deja de ser la de un mesero. Su aspecto permanece intacto, pero por ello decidimos incorporar un elemento que en su reemplazo, acompañe esta “locura” que lo caracterice: la danza.



Figuro 4. Representaciones del protagonista de *Balada...*

Particularmente, encontramos el aporte del actor “Bernardo Rosset” que se incorpora al grupo de trabajo y ayuda desde la danza y su interpretación de la canción a la construcción de nuestro protagonista. Bernardo Rosset (2019) sostiene: “El personaje de Joaquín (el loco) es una composición que empieza a tomar forma a partir del juego danzado y enamoradizo que surge en el deseo por Consuelo, una mujer que aparece en su vida y mueve completamente sus esquemas. Creo que todos convivimos con una parte de este loco en nuestro interior y para este rodaje me permití que saliera a bailar. El loco adopta una danza, propia de ese anhelo de acercarse y conectar con el mundo de Consuelo, que personalmente, siendo Consuelo mi pareja en la vida real me permitió desarrollar libremente mi personaje, logrando una verdad escénica y una complicidad en los encuentros única y particular”.

Además introdujimos un nuevo personaje, Cupido. La razón de la inserción del mismo en el mundo de la Balada corresponde a nuestro interés por representar al proceso de enamoramiento, que en un primer instante se ve pronosticado por la llegada de este nuevo personaje. Al mismo tiempo, la decisión de incorporarlo se inspira en el mítico “Chiquilín de Bachín”.

Cupido es quien establece este vínculo amoroso, atravesando al personaje con su flecha.



Fig. 5 - Cupido

En nuestro caso particular se lo ve representado por una chica. Esta decisión se toma en referencia a Amelita Baltar, la primer intérprete de la canción de *Balada...* en el primer Festival Iberoamericano de la Canción y la Danza en el Luna Park, el 16 de noviembre de 1969. En aquel momento fue una osadía el hecho de que una mujer se parece al frente del escenario a interpretar un tango. Estaba rompiendo con las estructuras del momento, ya que la tradición decía que debía ser un hombre quien interpretase al tango.

Es interesante analizar la transformación de nuestro personaje principal a lo largo de la historia. El mismo transita diversos lugares, donde representamos su estado interno por medio de su postura, movimientos y actitudes. De este modo, comenzamos concibiéndolo como un personaje estático, rígido e inexpressivo... Más adelante será atravesado por nuevas emociones a raíz del encuentro con su “ser amado”. Esto se trasluce en su cuerpo dando inicio a movimientos que progresan hasta conformar una danza, en gestos sutiles ante la presencia de la mujer y en un redescubrimiento interno.



Fig. 6 – Partitura de la introducción de la canción *Balada...*

¿Cómo suena *Balada...*? Como criterio general, no quisimos dejar de lado la inserción musical del género de tango, pero al mismo tiempo nunca se planteó la idea del proyecto como un musical ni videoclip de tango.

El tango, era un concepto del que no queríamos alejarnos pero tampoco queríamos ser sumamente referenciales a él dentro del universo que pretendíamos representar. Esto nos llevó a elegir localizaciones urbanas tanto clásicas como modernas y, a vincular espacios muy distintos desde sus materialidades (esta decisión también es consecuente con la poética visual y la diversidad de mundos que nos ofrece *Balada para un loco*). En cuanto a la danza, buscamos representar al tango “clásico” en una instancia majestuosa donde los elementos y las tonalidades también nos introdujeran en el mundo y la mística del tango. Buscamos además, al igual que con la música, desestructurar el estilo conocido de este género musical, para poder aggiornarlo a las convenciones socio culturales actuales. De este modo, obtuvimos una danza y una música de estilo contemporáneo, contact, libre y electrónico, con pequeñas sutilezas que referencian al tango.

Por otra parte, también consideramos importante la decisión de no incorporar el diálogo en el discurso sonoro. No vimos la necesidad de expresar las decisiones ni emociones de los personajes mediante la palabra oral. Así mismo, la banda de efectos se vió directamente condicionada por el contexto y el contenido del momento, cargada

de sonidos oníricos, brillosos y delicados, remiten a la suavidad y empatía de los personajes, evitando cualquier atisbo de agresividad.

Dentro de este universo, presentamos tres estados o naturalezas diferentes: un espacio mental o representación psicológica del protagonista; una ciudad real y cotidiana y, por último, una ciudad transformada por la fantasía que atraviesa el personaje desde el momento que ve a su amada. De este modo, decidimos buscar elementos sonoros que caracterizaran a cada uno de esos estados y los vincularan entre sí.

Para el primer estado “un espacio mental o representación psicológica”, buscamos generar un paisaje sonoro, una atmósfera musical, que representara el aspecto emocional del personaje protagónico. Como huella sonora utilizamos, en esta primera etapa, así como en el proceso de la historia, una respiración algo metálica que está presente en los momentos de los movimientos iniciales del protagonista, y en los que aparece junto a su pareja, representado de manera metafórica, como siluetas. Este primer espacio nos sitúa y determina, en términos generales, la estética sonora que podremos percibir a lo largo del cortometraje.

En nuestro segundo espacio, “la ciudad real y cotidiana”, el sonido está compuesto por una mezcla de elementos acústicos registrados en la misma locación donde sucede la escena. También escuchamos una canción, presentada como música diegética al momento que luego irá transformándose a extradiegética junto al paisaje sonoro interpelado por la imaginación y emoción del personaje. En este punto decidimos transformar la materia acústica que caracteriza a la ciudad de modo realista a una ciudad embotellada, alejada y ajena a la percepción natural. Nuestro punto de escucha siempre está situado desde la percepción interna y psicológica del protagonista. Es así como nos adentramos a la tercera realidad o espacio metafórico, “una ciudad transformada por la fantasía que atraviesa el personaje”. De aquí en más la música domina el universo mental y multidimensional del personaje. Ésta a su vez tiene diferentes composiciones estéticas y elementos que la conforman en su totalidad, en función de la transición que se experimenta a lo largo de su locura. Decidimos deconstruir *Balada...*, tomando fragmentos o recursos estilísticos del tango, de la balada y del vals, para poder generar una composición sonora/musical caracterizada

por sonidos electrónicos y música contemporánea, que recrea un estilo que nos vincula con lo moderno.

Llegando al final de la obra y completamente ligados a la imagen y a la estructura estética y dramática de la narración, decidimos implementar el uso de un tango clásico, intervenido ligeramente con recursos musicales electrónicos para la inmersión, nuevamente psicológica, que atraviesa nuestro personaje.

Balada... nos ofrece una vanguardia y una mixtura musical que nos invita a pensar y construir un universo completamente moderno y a su vez clásico; A elegir sonidos generados electrónicamente e interpretaciones de instrumentos clásicos, a innovar y a contar mediante la música y el sonido un mundo de locura y amor.

*“Quereme así, piantao, piantao, piantao...
abrite los amores que vamos a intentar
la mágica locura total de revivir...
Veni, vola, veni! Trai-lai-lai-larara!”*
Balada para un loco

Un aspecto particular que podemos rescatar de la obra original es su montaje. Un poema cantado, donde la poesía es disociada de la música, pero la musicalidad es creada en la escritura misma del poema. La canción va y viene, continuando con una línea narrativa central e introduciendo diferentes puntos de vista y géneros musicales a medida que avanza.

En la obra cinematográfica puede verse cómo construimos una línea narrativa central, que constantemente se ve alterada por la inserción de diversos espacios como nuestro personaje en un túnel, Cupido en un parque o la pareja bailando detrás de unas telas blancas. Dichos espacios no obstaculizan la interpretación ni mucho menos la conducen a un sentido contrapuesto. Al contrario, la resignifican, le dan valor y permiten conseguir un mensaje mucho más expresivo.

Al mismo tiempo, el montaje se torna plástico por momentos, atendiendo al ritmo y movimientos de la danza. Vemos una coreografía, rota, en función de esta locura del personaje. No buscamos un plano secuencia, sino la fragmentación y elipsis de la acción.

Resulta interesante comprender cómo el montaje permite advertir la idea de unicidad en la pareja. Los personajes se relacionan uno con el otro y, al mismo tiempo, se los ve en soledad aunque enlazados entre sí por medio del montaje. Son uno solo, construido por el montaje. Esto puede verse en la escena de la Luna, donde el Loco danza junto a su amada; por momentos se encuentra solo y esto mismo le ocurre a su amada. Pero los movimientos de ambos, necesariamente se condicionan y modifican entre sí, haciendo que esta ausencia sea resignificada.



Fig. 7 – Danza de la pareja en la luna

Un recurso que creemos importante señalar es el uso del flashforward en el punto de encuentro de la pareja. Los personajes se ven atraídos por una fuerza que los excede e inconscientemente terminan vinculándose como fruto del amor. En ese momento se los ve en un primer plano, próximos a un beso y percibimos un adelanto de los diversos momentos que acontecerán próximamente. Esto gracias a la presencia de una sucesión de enlaces de analogía de contenido estructural.



Fig. 8 – Enlace de analogía estructural

Un ejemplo del montaje que puede resumir el criterio de nuestro proyecto es cuando nuestro personaje es atravesado por la flecha de Cupido. Vemos el rostro de la niña feliz por haber cumplido su cometido, seguido de la luz verde del semáforo planteado anteriormente, y luego de la respiración de un bandoneón. En la siguiente toma nos encontramos la tela blanca con nuestros dos protagonistas apareciendo detrás

de la misma. Luego, nuestro personaje recorriendo su espacio mental. Todos estos elementos, cada uno en su propio espacio, fueron anticipando lo que vendrá. La ciudad se detiene, la urbe social se inmoviliza, y algunas personas se convierten en maniqués, haciendo énfasis en el desarrollo amoroso de nuestra pareja.

*“Ya se que estoy piantao, piantao, piantao...
No ves que va la luna rodando por Callao”*

Balada para un loco

La magia de *Balada*... Un aporte fundamental al desarrollo de este proyecto fue la posibilidad de construir los espacios gracias a los efectos especiales. La canción desde un inicio proponía una estética cuasi-surrealista, criterio del cual no hemos querido despegarnos en ningún momento. Estos efectos que integran una luna gigante rodando por las calles, un fondo espacial animado sobre nuestros personajes danzados y una coreografía de vuelo fueron, más allá de una decisión creativa, un desafío técnico.

Para la luna gigante circulando por las calles se realizaron varios ensayos con chroma key, se pensó la posibilidad de introducir elementos en 3D y su correspondiente animación, teniendo en cuenta cómo interfiere la iluminación de las

calles sobre los objetos. Al final, lo más práctico y realista fue la inserción del video de una luna, que combinado con el uso de “máscaras de recorte” en el momento que se cruzan nuestros personajes y animando hacia cámara, nos permitió construir en forma realista nuestra propuesta. El siguiente paso, fue la iluminación por capas y el retoque de color, unificando las diversas partes y dando la sensación de haberse filmado en una toma continua.

Por otra parte, conseguimos la construcción de este “espacio lunar” gracias al uso de máscaras y rasterización de cámara 3D. En lugar de emplear chroma key, por el tamaño de la escenografía y las imposibilidades técnicas de la locación, se removió el fondo y se incorporó una fotografía de las estrellas que, animadas, ayudan a conseguir el efecto deseado.

Por último, el desafío más complejo fue la posibilidad de que nuestros personajes vuelen, pero gracias al apoyo de un equipo técnico, especialista en arneses y suspensión, pudimos lograrlo. Se desplegaron Chroma key por las paredes de un espacio preparado para el uso de arneses y, simulando la iluminación de la calle, se procedió a una coreografía danzada por los actores. El paso final fue suplantar el

chroma por escenas nocturnas de la ciudad, intentando respetar la iluminación original y teniendo en cuenta los movimientos de cámara empleados para generar un registro del fondo similar al de los personajes.



Fig. 9 – Luna rodando / Espacio lunar / Arneses

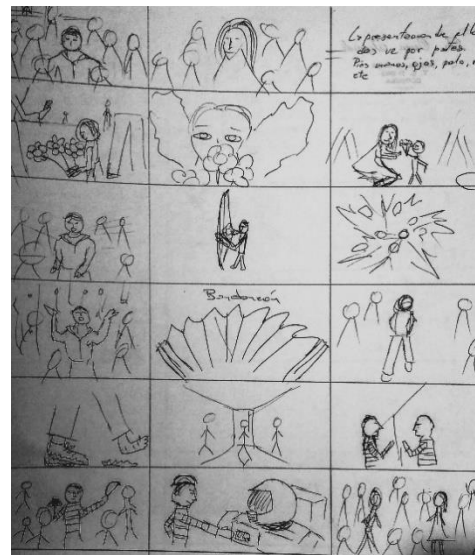
*“Ya se que estoy piantao, piantao, piantao...
No ves que va la luna rodando por Callao”*

Balada para un loco

En poesía, imagen se refiere a una palabra o serie de palabras que generan una determinada experiencia sensorial, mental y perceptiva; Desde un comienzo comenzamos a realizar este trabajo basados en un cine poético, procurando que cada imagen fuera como una palabra o serie de palabras que generara experiencias sensoriales.

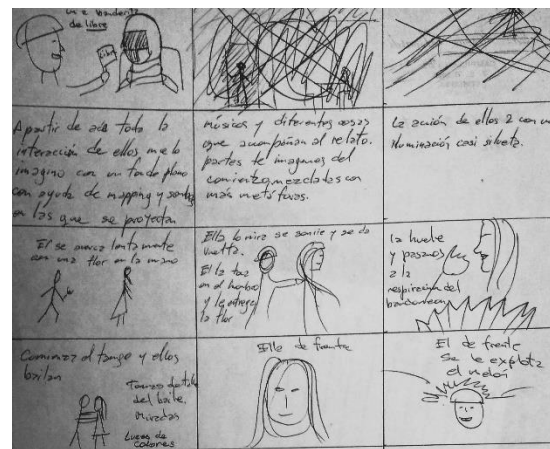
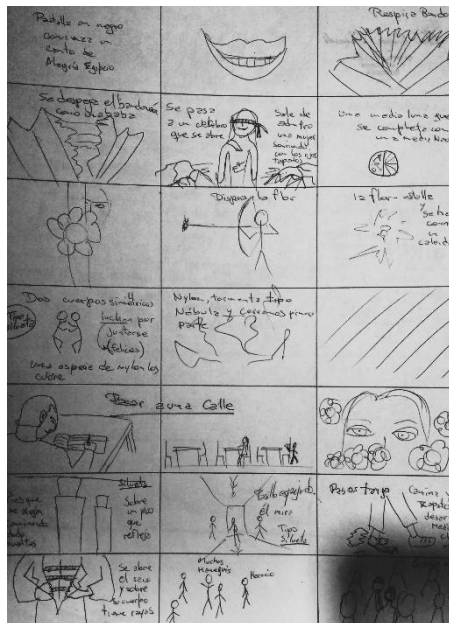
El trabajo de cámara se realizó con una cadencia de fotogramas alta para poder obtener una imagen más fluida y así destacar los movimientos de la danza de los personajes. Por eso trabajamos entre 50 y 120 FPS a lo largo del corto.

Las escenas filmadas a mayor FPS fueron pensadas para poder llegar a una cámara



lenta sin perder calidad. Por una decisión estética se trabajó con diafragmas abiertos entre f1.4 y f4. Esto trajo algunos inconvenientes en el foco, ya que los personajes realizaban movimientos rápidos constantemente.

Se trabajó en base a dos Storyboard que se mantuvieron bastante fiel en cuanto a planos e ideas que fuimos planteando. Uno fue creado para la historia en general y otro específico para las escenas con arneses.



Balada... nos inspira un sinfín de imágenes, espacios y estilos. Es por esto que al crear el mundo visual de nuestra obra audiovisual, tuvimos en cuenta distintos elementos estilísticos de la canción original y de corrientes artísticas actuales.

Arneses

En este apartado cabe destacar el trabajo de producción que se realizó para llevar adelante estas escenas. Es la primera vez que como grupo realizamos un efecto de estas características, en el cual trabajamos con un equipo de especialistas en



arneses. Junto a ellos diseñamos un modo de trabajo largas jornadas de prueba previas al rodaje. Tanto en las pruebas como en el rodaje se priorizó la seguridad de los actores por lo que nos vimos obligados a trabajar en el espacio de entrenamiento de la empresa de arneses. Esto trajo bastante dificultad al trabajo de cámara ya que las distancias entre los personajes y el croma eran mínimas.



A pesar de eso, logramos una iluminación bastante pareja para la tela verde, que nos permitió realizar el recorte en postproducción. Utilizamos dos softlight de 1kw cada uno. Y creamos una luz cálida contrapicado para los personajes con dos PAR de 1KW cada una, simulando la luz de la ciudad. Desde arriba, una luz fría permitió simular la luz de noche, con un

spot de 1KW más un filtro CTB Full. A estas tomas se añadieron otras de fondo, realizadas en lo alto de un edificio, desde donde pudimos obtener una vista muy amplia de la ciudad y generar así un boke tupido y de variados colores. Además, se estudió el movimiento de los personajes en los arneses y las tomas que los registraron

para que los movimientos de cámara coincidieran con los movimientos del fondo. Algunas de las escenas del fondo se realizaron en 4k para tener mayor posibilidad de movimiento en postproducción.

En el clímax del relato y de la fantasía de nuestros personajes, nos elevamos a un espacio donde no existe nada más que ellos dos y las luces lejanas de la ciudad que los rodea. Nos adentramos en la sensación corpórea de los protagonistas y en la adrenalina que genera la emoción de volar. Es por eso que decidimos evitar elementos que se interpusieran entre la pareja y nuestra mirada para generar la ilusión (por medio de la iluminación) de estar volando cerca de la Luna, elemento que cobra valor en esta historia y en la locura del personaje principal.

Pasarela

Durante esta escena trabajamos con las variaciones de la luz natural, pasando de una escena nocturna hasta una escena con luz de día. De esta manera aprovechamos la luz natural a lo largo del tiempo y la variación de su calidad y temperatura, como metáfora de los sentimientos de nuestro personaje.



Al incluir elementos metafóricos y recursos poéticos visuales, decidimos incorporar un “espacio mental o psicológico”, en el cual nuestro personaje expresaría sus emociones en primera persona, mediante su cuerpo, sus movimientos y la danza contemporánea. A su vez, no solamente el espacio o los movimientos nos hacen experimentar y percibir la transformación que sufre nuestro protagonista, sino también la utilización de la luz (en este caso natural). Podemos ver, de este modo, como en un inicio en el cual el personaje está en un medio inerte y en estado de reposo, el espacio está configurado como una noche, casi en penumbra. Este elemento visual y lumínico, se irá transformando a medida que la locura y fantasía empiecen a invadir la historia. Al

final, veremos la pasarela con luz día y a nuestro personaje manifestando su euforia a través de su cuerpo y sus movimientos.

Terraza

La puesta de luces de esta escena fue la más compleja por la cantidad de luminarias. En ella requerimos que todo el espacio pudiera ser utilizado por los bailarines para hacer las tomas sin necesidad de modificar la puesta. Se trabajó con dos luces principales de 1KW en los extremos y 4 luces de efectos de 500W en contrapicado ubicadas en el suelo, que ayudaron a destacar las tomas hechas al ras, siguiendo los movimientos de baile de los pies. Además se colocó una tira de luces prácticas de 40wx15 que cruzaba la terraza de punta a punta y funcionaba como luz base, ayudando así a mantener una luz más pareja entre las dos fuentes principales.

Como antes dijimos, el tango es nuestra fuente motivadora. De este modo, minutos antes del final de la historia, quisimos presentar un estilo clásico tanguero, tanto en cuanto a la iluminación como a los colores utilizados.

Esto nos permitió reforzar la idea de unión de la pareja y la definición de un momento y espacio más íntimo o pasional, en el cual ellos se encuentran danzando. Otra decisión tomada en este espacio, fue que las tomas presentaran un dinamismo tanto interno como externo, para generar en el espectador la ilusión de “ estar danzando junto a ellos” y permitirle experimentar visual y sensorialmente la danza del tango.



Pasaje

Esta escena se tomó con la luz natural disponible, ya que se buscaba recrear un espacio que fuera fiel reflejo de la realidad. Dentro de las locaciones elegidas, esta fue la más representativa del tango, ya que remitía a las calles de San Telmo, en Buenos Aires. En ella aprovechamos el alto nivel de ISO de la



A7sii, que nos permitió filmar con esa escasa luz sin resignar calidad.

El pasaje nos remonta a la nostalgia tanguera porteña y a un momento de transición, tanto visual como en la narrativa de la obra. En esta instancia quisimos que la iluminación fuera dada por las farolas del lugar ya que se generará una ruptura con lo anterior y se remarcará el cambio al estilo más clásico que podremos observar hacia

el final. Se hicieron tomas fijas, para que el recorrido y baile de los personajes pudieran expresar una complicidad con el espacio y el cambio en sus actitudes.



Fig. 10 – Pasaje de la Memoria de Córdoba

Tela

Con el afán de generar una dimensión interna de nuestro personaje decidimos crear un lugar donde se pudieran representar los movimientos del cuerpo de acuerdo a los sentimientos por los que atraviesa. Buscamos referencias y finalmente decidimos trabajar con una tela blanca retroiluminada con dos fuentes de luz de 1kw cada una, para que la silueta no fuera tan definida. Detrás de la tela jugamos con la distancia (4 metros aproximadamente) entre la luz y la tela, para que el personaje pudiera hacerse por momentos más visible y en otros momentos desaparecer.

Sin dudas este elemento otorgó a la obra una mayor riqueza poética y expresiva, necesaria para poder entender - o acercarnos más a - la realidad emocional que se experimenta en la historia. Decidimos registrar este momento en una toma fija, lo cual nos llevó a presentar estas siluetas como un elemento indefinible y orgánico.



*“Porque los maniqués me guiñan,
los semáforos me dan tres luces celestes (...)
(..)Que un corso de astronautas y niños, con un vals,
me baila alrededor... Baila! Veni! Vola!”*

Balada para un loco

El diseño de arte de nuestro proyecto fue complejo. ¿Cómo hacer una transposición de una canción de tango en Córdoba Capital, más precisamente con un tono surrealista?

Parte de esta búsqueda implicaba como se mencionó anteriormente la necesidad de conservar ciertos elementos que sirvieran como referencia al tango porteño. La elección de los espacios nos permitió, configurar una historia sin concebir un espacio-tiempo definido.

En pos de construir el universo onírico que requería nuestra historia, surgió la necesidad de utilizar elementos claves como las flores, manequés, una bandera de taxi libre y un traje de astronauta. Particularmente este último significó un desafío, ya que debíamos lograr un efecto realista y no una mera “idea” o disfraz de astronauta.

En cuanto al vestuario de la pareja protagónica, en un primer momento nos planteamos una paleta de colores en tonos pasteles, con el objetivo de alejarnos del clásico rojo y negro del universo tanguero y adaptarlo a una estética más contemporánea. Sin embargo, luego del proceso de casting y teniendo definidos los actores, advertimos que los colores que habíamos pensado no funcionaban con el tono de sus pieles. Por lo tanto, replanteamos la paleta, acercándonos a una estética más tradicional, buscando que las locaciones y el vestuario fueran de la mano y construyeran conjuntamente el universo que necesitábamos para desarrollar la historia.

El vestuario de nuestro protagonista se configuró en base al oficio que le asignamos desde el guión, como mesero de un café tradicional. Su vestimenta debía ser sobria, por lo que elegimos trabajar con el blanco y el negro. Incorporamos un accesorio versátil como los tiradores, que nos permitía jugar con la idea de un mesero que luego podía transformarse en un bailarín de tango clásico.

La mujer de quien se enamora nuestro protagonista trae puesto un vestido rojo, que la destaca de la multitud y al mismo tiempo anticipa el despertar del loco, el

nacimiento de su amor y la vitalidad que lo invade desde que la ve. Simboliza la pasión que se aparece en su camino. En cuanto al estilo del vestido, buscamos una prenda actual, sin mucho detalle, de líneas simples, de una tela liviana y con caída para que se luciese en las escenas de danza.

Teniendo definida la ropa de ambos personajes, debíamos observar cómo se vinculaban los colores de sus respectivas prendas con los espacios en donde interactuaban: las paredes empedradas, los adoquines, la superficie de la Luna. En contraste con el gris, se logró aislarlos del fondo y que sobresalieran en la imagen. Progresivamente, los personajes se van desplazando por diferentes espacios hasta llegar a una escalera de terciopelo rojo (Cabildo) que los lleva a una terraza.



Fig. 11 – Escaleras de Terciopelo

Allí, en medio de la noche, con la presencia de un bandoneonista, tiene lugar la última pieza de baile: un tango. Este espacio debía ambientarse para la ocasión y recrear un clima romántico, de intimidad, de seducción, como puede verse en la Figura 12. Decidimos plantearlo como un bar de tango, con mesas cubiertas con manteles rojos, copas y botella de vino y una guirnalda de luces.



Fig. 12 - Terraza

En relación a la superficie de la Luna, escenografía delante de la cual bailan los personajes, decidimos aprovechar la disposición del Museo Cielo-Tierra de la Universidad Nacional de Córdoba y filmar su observatorio con forma de Luna, ganando tiempo, reduciendo costos y consiguiendo los resultados buscados.

CONCLUSIÓN

(...) Constatar que el cine ha aparecido “después” de la novela o el teatro, no significa que vaya tras sus huellas y en su mismo plano. El fenómeno cinematográfico no se ha desarrollado en absoluto en las condiciones sociales en las que subsisten las artes tradicionales.

André Bazin⁷

Como se mencionó anteriormente, este trabajo surgió del interés de la relación entre diversos códigos artísticos, precisamente entre el campo de la literatura y el cine. En el caso puntual de la transposición artística realizada desde la canción *Balada...* a un cortometraje poético. En el proceso, estas obras se han vinculado mediante la teoría, el análisis y la puesta creativa, entendiendo que si bien la obra cinematográfica “deriva” de la poética, esta nueva obra se presenta como autónoma, con sus propios esquemas, interpretaciones y estructuras.

⁷ Bazin, André (1966) *El cine y las demás artes. ¿Qué es el cine?* Madrid, España: Ediciones Rialp. Pág. 169.

Al mismo tiempo, logramos analizar las problemáticas y dificultades que se sucedieron a lo largo del proceso creativo, así como los puentes y similitudes existentes entre el contenido de la obra original y el de nuestro proyecto audiovisual.

Tomando como referencia diversos comentarios y estudios referentes a la transposición, no nos planteamos la misma en detrimento de la obra cinematográfica, ni mucho menos como un recorte parcializado de la obra original. Como diría Peña Ardid (1992): “el problema de la adaptación ha generado una extensa bibliografía donde abundan los análisis cuyo propósito no parece otro que el de confirmar la inferioridad divulgadora y reduccionista de los films creados a partir de textos literarios.”.

Tampoco hemos apuntado a la construcción de reglas generales en la actividad de la transposición.

Por el contrario, consideramos que la transposición permite una nueva construcción de sentidos, que va más allá de la obra original y las interpretaciones del lector. Al mismo tiempo, la creación de una nueva obra, adaptada de la original, se

difunde sobre un público distinto al originalmente planteado por la pieza inicial, abriendo caminos para el desarrollo cultural en otros medios.

Consideramos que este proyecto es otro ejemplo para comprender que cine y literatura son artes complejamente diferentes y que deben preservarse la autonomía y los elementos propios de cada una, con el objetivo de defender el lenguaje, la intención creativa del autor y la toma de decisiones inherentes a la construcción de un producto determinado.

Como sostuvimos anteriormente, al momento de transponer una obra existe una visión creativa, acompañada de intención, decisiones, procesos y resultados. Vemos esto mucho más enriquecedor que una simple crítica comparativa de obras, abriendo un campo de análisis mucho más complejo y profundo.

BIBLIOGRAFÍA

- ASTOR Piazzolla y HORACIO Ferrer. (1969) *Balada para un loco. Single.* Disco de vinilo de 7 pulgadas 33 RPM. Buenos Aires, Argentina: CBS
- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel. (2006). *Dictionnaire theorique et critique du cinemá.* San Pablo, Brasil: Papirus Editora.
- BARTHES, Roland.(1990). *La aventura semiológica.* Barcelona, España: Ediciones Paidós Iberica, S.A.
- BAZIN, André. (1966). *El cine y las demás artes. ¿Qué es el cine?* Madrid, España: Ediciones Rialp.
- DORFLES Gillo. (1968). *El diseño industrial y su estética.* Barcelona, España. Ediciones Labor.
- MARCEL, Martín. (2002). *El lenguaje del cine.* Madrid, España: Gedisa.
- MICHELETTO, Karina. (22/12/2014). *Balada para un auténtico dandy tanguero. Página 12* Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-34316-2014-12-22.html>

- PEÑA ARDID, Carmen. (1992). Literatura y cine. Madrid, España: Cátedra.
- Real Academia Española, (2019). *Diccionario de la lengua española*. 23^a edición. Consultado en: <https://dle.rae.es/?id=TURw1XA>
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. (2000). De la literatura al cine, Teoría y análisis de la adaptación. Barcelona, España: Paidós. Págs. 64-66.
- SEBASTIAN, Ana. (2000). Los tango de Piazzolla y Ferrer, 1967-1971: Quereme así pianto. Buenos Aires, Argentina: La Siringa.
- Tv Pública. (2010) *Qué fue de tu vida; Horacio Ferrer*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=cbmtVYtY5xE>
- Tv Pública. (2013) *Cómo hice, balada para un loco*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=l0uBx6NgG0E>
- VITALE, Alejandra. (2010). El estudio de los signos. Pierce y Saussure, Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- WOLF, Sergio. (2001) Cine / Literatura. Ritos de pasaje. Buenos Aires, Argentina: Paidós.