

siesta

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

FACULTAD DE ARTES

DPTO. DE CINE Y TV

TRABAJO FINAL DE GRADO

PROFESOR ASESOR: ARTURO BORIO

TRIBUNAL DE EVALUACIÓN: PABLO CHECCHI. CIPRIANO ARGÜELLO PIT. PABLO GÉNERO

**INTEGRANTES: AYELEN CARRIZO BELLO. JULIETA FALCHETTO. DÉBORA VELASCO
YUDEWITZ. SANTINO VIARENGO**



Índice

FICHA TÉCNICA	3
INTRODUCCIÓN	5
REFERENCIAS ANTERIORES	
FÁBULAS	7
A PRÓPOSITO DEL INVIERNO	13
REFLEXIÓN TEMÁTICA	18
ESPACIO	24
TIEMPO	27
DIRECCIÓN DE NO ACTORES	29
CRITERIOS	
CRITERIOS DE DIRECCIÓN	33
CRITERIOS DE PRODUCCIÓN	35
CRITERIOS DE SONIDO	37
CRITERIOS DE FOTOGRAFÍA	39
CRITERIOS DE MONTAJE	42
BITÁCORA DE POST PRODUCCIÓN	43
CONCLUSIÓN	47
BIBLIOGRAFÍA	51

Ficha Técnica

Nombre: SIESTA

Género: Drama

Duración: 17 minutos

Formato de registro: Full- HD. Color

Público: Apta para mayores de 13

Storyline

Inés y Juana transitan la adolescencia, juntas vivirán la pérdida de cierta inocencia enmarcada en el verano de un pueblo rural. En las siestas estas dos amigas encontrarán su tiempo para estar solas y descubrirse.

Sinopsis

Es verano. La siesta es el momento ineludible en el cual los adultos se van a dormir y liberan la zona, la mirada de los otros y los prejuicios que condicionan se invisibilizan, en la siesta del pueblo los adolescentes se liberan del deber-ser. Ese es el tiempo para la pileta, el río, el campo, el club, las esquinas; para el ser-estar de Inés y Juana, jóvenes mendocinas que crecen y se descubren, con la naturaleza como único testigo.

País y año de realización: Argentina, 2015

Elenco: Mariel Ortega Lara - Angelina Troyas - Antonella Bruno - Joel Weeth - Romina Pompili - Santiago Díaz - Cristian Barros - Maximiliano Poblete

Dirección y producción colectiva

Dirección de fotografía: Julieta Falchetto - Santino Viarengo

Dirección de sonido: Débora Velasco Yudewitz

Montaje: Julieta Falchetto - Santino Viarengo - Ayelén Bello - Débora Velasco Yudewitz

Guión: Ana Paula Goldar – Ayelén Bello

Dirección de actores: Ayelén Bello

Profesor Asesor de TFG: Arturo Borio

ESTA ES LA REFLEXIÓN QUE ACOMPAÑA A NUESTRA PRÁCTICA

Introducción

Reflexionamos a partir de una nueva práctica creativa colectiva: la realización de un cortometraje, titulado "*Siesta*"; que retome críticamente nuestra trayectoria creativa-artística durante el cursado de la Licenciatura en Cine y Tv. Concretamente *Fábulas/2012*, Cátedra de Realización Cinematográfica; *A propósito del invierno/2011*, Práctica Final, con la intención de observar continuidades y remisiones; disparidades y evoluciones, en la propia experiencia.

Nos encontramos en un momento clave, disputados a resolver nuestro Trabajo Final de Grado; en el que podemos mirar en retrospectiva para visibilizar y afianzar nuestros procesos artísticos desarrollados durante el cursado de la carrera y, de este modo, aprender de nuestra propia experiencia. Esto representa un desafío a la hora de intentar sistematizar nuestras posiciones ante la toma de decisiones, los métodos, los procesos, el modo de producción, las temáticas, el desafío del diseño emotivo-poético-mimético, las decisiones estéticas-narrativas; y por esto consideramos de vital importancia la revisión de la experiencia anterior.

Entendemos que este proceso nos dará herramientas para definir un estado del arte - propio- y desde allí abordar la nueva práctica en la que suponemos habrá continuidades narrativas, estéticas, así como también semejanzas ante decisiones relativas a los modos de producción.

Tomamos la expresión de Donald Schön *Reflexión en la acción* y este es nuestro punto de partida para pensar retrospectivamente, y advertir que durante nuestros años de estudio en la Facultad de Artes, nuestra formación e inquietudes estuvieron

mayormente ligadas a la práctica, y es por esto que decidimos basar nuestro Trabajo Final de Grado en una investigación artística que continuará en esta línea que nos guió durante el cursado de la carrera; la realización audiovisual.

Por ello nos planteamos como principal objetivo del Trabajo Final de Grado realizar un cortometraje ficcional narrativo-poético-experimental para generar un nuevo proceso creativo a partir de una práctica artística concreta enfatizando el proceso productivo sobre el cual podamos reflexionar, y aprender de la propia experiencia afianzando nuestros conocimientos y modos artísticos.

Referencias anteriores

FÁBULAS (2012)

Realización colectiva para la cátedra de Realización Cinematográfica - 4to Año - Licenciatura en Cine y Tv. Facultad de Artes. UNC.

FICHA TÉCNICA

Elenco: Sara Demo, Agustina Miguel, Pablo Demo, Carolina Lobos, Adriana.

Área de Dirección: Ayelén Bello, Santino Viarengo.

Área de Fotografía: Julieta Falchetto, Alejandro Mercado, Ramiro Artero.

Área de Arte: Luciana Pegoraro, Paula Bernabé.

Área de Sonido: Ivan Díaz, Débora Velasco Yudewitz.

Área de Producción: Mateo Castellani, Leticia Floriani.

SINOPSIS

Guillermina y Paula son dos niñas que viven en el campo. Viven realidades duras, de las que se abstraen mediante juegos que inventan y que reflejan sus sueños. Están transitando el paso de la niñez a la adolescencia y el lazo tan especial que construyeron entre ellas, genera sensaciones que aún no pueden precisar, lo que las lleva a repensar su relación, y a darse cuenta que lo que hace tan especial ese vínculo, es el espacio que se dan para ser ellas mismas.

"Fábulas" es un cortometraje ficcional en formato digital de treinta minutos de duración. La idea está inspirada en una serie fotográfica de Alessandra Sanguinetti, que retrata el paso del tiempo en la vida de dos niñas en la zona rural. A partir de algunas de sus fotografías surgieron ciertas escenas y otras por una necesidad dramática del relato. La historia intenta expresar la importancia que tiene el vínculo que establecen las dos protagonistas, que les significa un campo de protección ante las realidades que les toca vivir, un espacio de libertad donde pueden ser ellas mismas.

Se distinguen dos espacios: un “mundo cotidiano” delimitado por las niñas y sus familias, donde realizan tareas domésticas y están reprimidas o condicionadas por los adultos; y por otro lado, el “mundo mágico”, planteado como un espacio de juego, en el que las protagonistas se dejan llevar por la imaginación, en constante contacto con la naturaleza, donde logran liberarse de sus cargas, encontrándose con ellas mismas y la una con la otra, generando el mágico vínculo conductor del relato.

En cuanto al tiempo, el relato está determinado también por esta separación de los mundos cotidiano y mágico. El primero se presenta de forma continua, lineal. No hay utilización de flashbacks o elipsis. La historia no se ancla a una época en particular, no hay indicios que demuestren en qué contexto histórico se desarrolla la obra, si bien la arquitectura o ciertos elementos de la puesta pueden acercar a una idea, al tratarse de este ambiente rural en particular, podría acontecer en cualquier época. El mundo mágico transcurre en una especie de no-tiempo, no se sabe en qué momento están ocurriendo los hechos. Esta construcción se basa en la necesidad del acontecer abstraído del mundo real de las protagonistas, ciertamente algunas secuencias que pertenecen a esta puesta, podrían o no ser reales; como la escena donde Paula “escapa” (en su mente) de la cocina donde está con su padre y se encuentra en un bosque onírico.

Para diferenciar estas dos puestas en escena se explotan las posibilidades desde cada área. En el “mundo cotidiano” predomina un ritmo lento y estático, encuadres cerrados que expresan cierta opresión, escenas cargadas de elementos, colores desaturados, vestuarios cotidianos y simplistas, sonidos puramente diegéticos. En el “mundo mágico”, la puesta es más onírica, surrealista: desde la fotografía la cámara es dinámica, con encuadres abiertos, jugando con la profundidad de foco, construyendo espacios en profundidad, con objetos desenfocados por delante y por detrás de los personajes. Desde el arte, los colores son saturados, más frescos y vivos; el vestuario, más expresivo que en el espacio cotidiano, reforzando las personalidades de las protagonistas de la historia. La banda sonora es una construcción musical mediante los sonidos propios del ambiente en el que se mueven los personajes, logrando una composición que acompaña y refuerza la idea de lo que significa este mundo para ellas.

En cuanto al desarrollo de los personajes, desde un principio se pensó en la idea de trabajar con personas que no fueran actores o actrices; se pretendía un fuerte realismo que se reflejase más que nada en acciones, en gestos, más que en palabras, que todo pasara más por lo visual. La búsqueda de las protagonistas se centró en la imagen que transmitían, en su rostro y gestualidades. Las niñas compartían algunos atributos con los

personajes; durante los ensayos se trabajó sobre estos rasgos para desarrollar representaciones más realistas y naturales, preservando a su vez las características de las figuras de la ficción. Para lograr esto se reforzó el trabajo con los tiempos de actuación, delimitando cómo abordar cada escena, marcándoles la diferencia entre los dos mundos, entre las dos puestas; explicándoles qué libertades se podían tomar a la hora de realizar una representación, la importancia de los silencios y de los gestos. La construcción de los personajes de la historia, entonces, quedó enriquecida con las particularidades de cada actriz.

El reto en esta película se centró en dar un contexto a los personajes y aportar elementos que acentuaran sus rasgos físicos y psicológicos, además de proveerle al espectador una ubicación témporo-espacial referida al desarrollo de la acción dramática a través de diferentes mecanismos de la puesta en escena.

El rodaje se realizó en “La Estancita”, ubicada a ocho kilómetros de la ciudad de Río Ceballos. La historia se desarrolla en el campo, entre animales y corrales. La mayoría de los espacios en los que suceden las acciones son exteriores, donde se decidió respetar los colores, la forma y el estilo de la construcción de la locación ya que los decorados naturales se ajustaban perfectamente a las pretensiones estéticas. Además de aportar una interacción natural –pero no menos mágica- entre las intérpretes y el espacio real.

Desde el punto de vista de producción del proyecto, el equipo de “*Fábulas*” se conformó como un grupo en el que todos funcionamos como productores asociados, apostando por obtener un producto audiovisual de alta calidad, conforme a la experiencia y trayectoria del equipo realizativo. Para solventar los distintos gastos de la realización se realizó un aporte de un capital inicial, y además se gestionaron avales y solicitudes de apoyos económico a entidades públicas del lugar (Río Ceballos, La Estancita), con la finalidad de motivar el interés de los ciudadanos por el cine, plasmar la identidad de la ciudad de manera genuina y fomentar la cultura audiovisual nacional y el turismo de la zona a partir de la difusión de la película.

El cortometraje tuvo gran aceptación en la comunidad de Córdoba y Río Ceballos después de su estreno en el Pabellón Argentina, y por ello fue desde entonces y hasta la

actualidad, programada y proyectada -fuera del ámbito académico- en varios espacios culturales de la ciudad y otros puntos del país; Cineclub Municipal Hugo del Carril, Centro Cultural Kirchner, Cine de Río Ceballos, Cineclub Juan Oliva, Muestra de Cine “La Sudestada” Rufino-Santa Fe, SEDA Semana del Audiovisual América Latina.

La mecánica de trabajo consistió en una división de áreas técnicas, con roles flexibles, contando con al menos tres personas por área y se trabajó mancomunadamente para cumplir los objetivos del proyecto.

Si bien la fotografía de “*Fábulas*” se inspiró en la serie fotográfica de Alessandra Sanguinetti, se buscó concebir una identidad visual propia. Gran parte de las escenas tienen la particularidad de desarrollarse en exteriores teniendo sólo cuatro en interiores que exigieron sus respectivas puestas de luces. Se eligió trabajarlas de manera naturalista, aunque incorporando ciertos detalles de luz muy expresivos y específicos. En terreno se realizaron varios relevamientos lumínicos de las locaciones, lo que permitió aprovechar la luz natural del lugar captando el clima y el color de la luz del amanecer y el atardecer principalmente; haces de luz entre los árboles tiñendo el paisaje con tonalidades cálidas, naranjas y amarillas intensas. Se plasmó una iluminación uniforme y homogénea, sin altos contrastes para crear un clima de intimidad y aproximación entre los dos personajes, cuando se encuentran y juegan.

La cámara se trabajó con angulación normal pretendiendo pasar desapercibida para que el espectador tome la posición de observador directo, sin un ojo mediador. En las escenas del “mundo mágico” se realizaron encuadres amplios para que los personajes pudiesen moverse libremente; se incorporaron tomas subjetivas, planos aberrantes, y una cámara con mayor movilidad. Se trabajaron colores más saturados y luces marcadas, algunos contraluces y sobreexposición.

El soporte elegido es digital, y para aprovechar al máximo este formato, se utilizaron lentes de alta calidad, con diafragmas con una apertura máxima entre $f\ 1:8$ y $f\ 2$, teniendo la posibilidad de trabajar con mínima profundidad de campo, e incorporar objetos desenfocados en el plano. Se usaron equipos de gripería -hombreira, steadycam y slider- para suavizar los movimientos y otorgarle dinamismo a los planos que lo requerían.

El uso de cada escala cromática está en función de las necesidades expresivas y comunicativas de la puesta en escena, por lo tanto el color no es sólo tomado como un fenómeno puramente visual, constructivo y estético sino además como un elemento

unificador de cada uno de los elementos de la puesta, y en esto nos apoyamos para marcar claramente la división de los dos mundos por los cuales la historia transita - mundo cotidiano/mundo mágico-. El primero de ellos expone una impronta más realista, más objetiva, estructurada y estable, por lo que predominan colores pasteles dentro de la gama de los colores fríos, evocando sentimientos de lejanía, distanciamiento. El segundo se desarrolla entre las dos protagonistas dentro de “su mundo”; en esta ocasión se realizó una puesta más bien onírica, lúdica, viva, porque es ahí cuando los personajes imaginan un lugar que es puro, mágico y propio, alejado de toda imposición u obligación del mundo de los mayores. Se utilizaron colores fuertes, alegres y energéticos (rojo, amarillo, azul, violeta, verde) resaltando la calidez de este mundo imaginado, mostrando la simpleza de la infancia y la libertad con más colores. Así, logramos enfatizar por medio de colores, tonalidades y texturas la división de estos dos espacios.

Visitar las locaciones en varias oportunidades previas al rodaje nos permitió anticiparnos a los posibles problemas respecto al registro sonoro y nos llevó a reorganizar el diseño. Nos enfrentábamos a un escenario bastante problemático para hacer sonido. Había una gran presencia de perros, animales de granja y pájaros. Esto nos orientó para trabajar conjuntamente con el área de fotografía en el momento de elegir los diferentes decorados y cómo trabajarlos.

La falta de energía eléctrica en el lugar nos obligó a utilizar un generador, lo que trajo aparejado algunos inconvenientes en el diseño de la planta o posición de los micrófonos en el rodaje de ciertas escenas interiores - las que requerían iluminación- teniendo el generador muy próximo a los espacios cerrados en los que rodamos.

La música en el cortometraje quedó reservada para los títulos finales; y fue compuesta por Tomás Ferrero a partir del montaje de imágenes de detalles de fauna y flora del lugar, pretendiendo evocar la sutileza y magia contenida en la naturaleza, que acogió a las niñas durante todo el cortometraje.

En general, la banda de sonido se establece desde una estética realista, por lo que se trabajó el sonido directo en rodaje para obtener un buen registro de los diálogos, y se tomaron sonidos de la naturaleza (animales, viento, agua, hojas) para la construcción musical que se realizó en postproducción.

A PROPÓSITO DEL INVIERNO (2011)

Realización colectiva. Práctica Final. Tecnicatura en Medios Audiovisuales. Facultad de Artes. UNC

FICHA TÉCNICA

Elenco: Daniel Aimetta, Andrea Moreno, María Antonia Vicente

Dirección y guión colectivo

Dirección de Fotografía: Julieta Falchetto

Dirección de Arte: Ayelén Bello

Dirección de Sonido: Martín Pigliacampi

Producción: Débora Velasco Yudewitz

Montaje: Ana Paula Goldar

SINOPSIS

Viejo escribe solo en una cama. A través de sus memorias se da cuenta que su mujer ya no lo ama y decide dejarla ir. Delia es una anciana solitaria que pierde a su única compañía, un perro. Florencia, en una edad complicada, sufre un amor no correspondido.

A propósito del invierno se constituye a partir de tres narraciones estructuradas por medio de un montaje paralelo, de forma que ninguna sea más relevante que la otra ni guíe la narración completa. Los puntos de quiebre de las historias, compuestos por sus clímax y desenlaces, están dispuestos de manera que las tres finalicen al mismo tiempo, articuladas por un enlace sonoro, un tema musical que da cierre al cortometraje.

En esta ocasión nos referiremos sólo a una de estas historias, que puede tomarse como un cortometraje autónomo, con su propia lógica interna: la historia de Florencia, pues en ella reconocemos más continuidades temáticas, estéticas y narrativas, así como también similitudes en el modo de producción y trabajo con niñas pre-adolescentes no actrices.

En este proyecto asumimos la dirección colectiva como método de trabajo. Esta manera de abordar el trabajo guió desde un principio las actividades y las decisiones para arribar a un acuerdo en cuanto a la historia y los criterios estéticos.

Las primeras reuniones estuvieron destinadas a la definición del tema que queríamos comunicar. Se realizaron “lluvia de ideas”, donde cada integrante expuso las necesidades y aspiraciones que se tenían frente a la Práctica Final. Finalmente, se delimitó la idea que guiaría las tres historias, y se inició la escritura del guión y la definición de criterios, siempre de forma colectiva, procurando aunar la multiplicidad de miradas. Es necesario mencionar que estas decisiones no hubiesen sido posibles de acordar, si los integrantes del grupo no hubiésemos compartido ciertas inclinaciones, tanto estéticas como narrativas.

Una vez puestas en común las líneas de acción, se comenzó a trabajar en cada uno de los cortometrajes por separado; teniendo en cuenta que lo que los mantenía unidos a los demás era sólo una cuestión temática, pero no así estética o narrativa, de hecho, cada uno de ellos experimenta con diferentes aspectos del lenguaje en relación a la puesta en escena.

Entonces, se trabajó con cada guión como una unidad dramática cerrada y homogénea; atendiendo a sus necesidades realizativas y de producción según su naturaleza.

Pare referirnos concretamente al cortometraje de la historia de Florencia, hablaremos de los retos en relación a la construcción del espacio-tiempo, algunas decisiones de producción en relación a los actores y no actores, y criterios generales.

El guión proponía la historia de una pre-adolescente que sale de vacaciones de invierno con su familia: sus padres y su hermana menor. Florencia, la protagonista, asume este retiro de lo cotidiano con tedio y mal humor, representando a la media de los adolescentes que no disfruta de pasar tiempo junto a su familia porque justamente está en una etapa de enfrentarse a las imposiciones y diferenciarse de su manada, para forjar su identidad. Durante la historia asistimos a diferentes conflictos que consideramos claves en esta edad: oposición a los padres, resistencia a las reglas, desapego de su hermana menor, cambios psíquicos, fantasmas corporales, enamoramientos, sólo para nombrar algunos.

Para abordar estos conflictos decidimos que la historia aconteciera en un espacio único: el camping. Para transmitir al espectador una sensación de incompreensión, contradicción, implosión y explosión de la protagonista sin posibilidad de escapar de allí como espacio-tiempo, pero como metáfora también de no poder escapar de sí misma, logrando la identificación inmediata.

A partir de aquí, comenzamos a buscar en ese mismo espacio crear nuevos espacios de soledad de la protagonista, en los que ella descansa o se producen quiebres psíquico-emocionales. Así propusimos, por ejemplo, un “abajo del agua dentro de la pileta” “los auriculares de su discman” y “la soledad del bosque y su cuaderno”.

Estos espacios están ligados a una especie de no tiempo, que se interpreta como un tiempo virtual generado para que la protagonista se separe de la realidad, de su contexto inmediato, por diferentes motivos: vergüenza, miedo, enojo, etc. Tiempo en los que la adolescente preferiría no existir, entonces el relato avanza de una manera distinta, no con tiempos guiados por la resolución de la historia, sino como dilataciones que se generan a partir de la necesidad del personaje.

En este cortometraje también aparece la instancia de un espacio distinto del cotidiano y un tiempo como evento. La premisa de las “vacaciones de invierno” nos impone un habitar y devenir: en un espacio ajeno y un tiempo finito. Aquí la construcción de la dimensión significativa del espacio-tiempo se construye a partir del conflicto interno de la protagonista, que no es más que su pre-adolescencia; los otros personajes funcionan como catalizadores y/o detonantes de su acción/reacción.

La búsqueda de actores se realizó mediante una convocatoria por internet; y su posterior selección a través de fotografías. Los padres de las protagonistas, eran actores con experiencia en cine y teatro. Ellos nos propusieron trabajar con sus sobrinas, quienes no habían actuado previamente. No se realizaron ensayos en días anteriores al rodaje. Durante los días que rodamos esta historia, se dialogaba y se ensayaba antes de filmar cada escena. El tiempo que se dedicó a la caracterización de los personajes fue escaso, lo cual se refleja en el producto final.

El rodaje se realizó en Córdoba Capital, en el Camping Municipal General San Martín, en la provincia de Córdoba, atendiendo a las posibilidades de producción de instalarnos en un espacio concreto durante dos fines de semana para la entera realización del cortometraje, exceptuando una locación (la pileta climatizada) en la que se trabajó únicamente con las niñas. Esta decisión se tomó en función de las agendas de los actores, y el calendario escolar de las pequeñas.

En cuanto a la construcción de este espacio se apuntó a la ambientación en la década del noventa. A través de la fotografía se construyeron escenas con una iluminación brillante, exteriores con presencia de mucho blanco y cielos sobreexpuestos. Los colores que predominan son pasteles y desaturados. Se realizó mucho trabajo en postproducción, específicamente de la corrección del color, creando una textura por medio del grano para que se asemejara a la imagen fílmica, modificando los colores originales para desaturar la escena. Los elementos utilizados en el vestuario y la utilería aportaron también a la construcción temporal de esta época.

La utilización de los planos secuencias está en función de construir la subjetividad de la protagonista, acentuando las sensaciones que va experimentando en los diferentes momentos del relato y permitiendo la identificación del espectador con ella. A esto apunta también el uso de zoom-in y zoom-out sobre los actores y actrices, para marcar determinados momentos de tensión. Los encuadres están contruidos en profundidad, con acciones en diferentes planos, y se utiliza el cambio de foco.

El sonido pretende ser realista en la construcción de la diégesis, por lo tanto en rodaje, la toma de sonido privilegió el registro de las voces para obtener la mayor inteligibilidad posible. Los ambientes y ruidos también se tomaron en directo pero luego se realizó un diseño en la postproducción intentado sumergir a los personajes en este espacio del camping que se encontraba solitario bajo el frío invierno, librándolos a la interacción verbal que es lo que hace avanzar el relato.

En las escenas de espacios y tiempos virtuales, en los que la protagonista se sumerge en su mundo interior, se priorizó la auricularización interna para acercar al espectador a su estado emocional.

En la historia de Florencia se utilizaron unas canciones de la época de los noventa para caracterizar también desde aquí al personaje y al contexto, empleando música empática en las escenas para, al mismo tiempo, describir el tono de la escena. En este sentido, siempre contamos con música diegética: en la escena del fogón se utilizó “Verano del 92” de Los Piojos, ícono del momento; y en la escena que Florencia llora en la carpa, “Nunca te haré llorar” de los Backstreet Boys.

Al revisar los procesos y resultados de las prácticas anteriores coincidimos en que ambas producciones tienen similitudes en los modos de producción y temas escogidos, y reflejan una búsqueda de identidad del colectivo audiovisual. Además, siendo éstos comparables en algunos de sus aspectos y cualidades, podemos ver una maduración y evolución como realizadores en la toma de decisiones, en los aciertos y desaciertos, en la problematización de los proyectos y búsquedas creativas. Lo que nos interesa poner en relevancia en la observación de nuestras prácticas anteriores, y la que afrontaremos ahora, tiene que ver con diferentes ejes inmanentemente unidos : uno que concierne a la elección de un modo y estética de producción y organización del equipo en torno a un proyecto; y el otro que se relaciona con el lenguaje audiovisual: la construcción narrativa, los tiempos del relato, los criterios estéticos para el diseño sonoro, fotografía y montaje, la dirección de no actores, es decir, el desafío de la puesta en escena.

La práctica artística está ligada a esos desafíos pretendiendo identificar y construir una dimensión significativa del espacio y tiempo en la puesta en escena, que inciden de manera directa en su consolidación, no sólo como escenario que contiene el devenir de la historia en un tiempo y la interacción de los personajes, sino actantes de la trama, que hacen de la propuesta témporo/espacial -visual y sonora- uno de los núcleos narrativos. A partir de la película pretendemos indagar el carácter sensorial, mimético, expresivo y estético -el que venimos explorando hace tiempo-, y profundizar nuestra práctica en relación al trabajo conjunto con no actores, para lograr finalmente concretar un relato audiovisual con identidad estética y narrativa.

Reflexión temática

Tema

Puesta en escena de la ruptura de lo cotidiano a partir de la interacción de los personajes con un espacio-tiempo como dimensión significativa.

La elección y determinación del tema del Trabajo Final de Grado estuvieron ligadas entonces a seguir indagando sobre los temas que nos movilizaron a lo largo de prácticas anteriores, en los que identificamos ciertas claves que son constantes:

- La interacción de los personajes con un espacio concreto que se vuelve actante;
- El tiempo del relato como un evento temporal concreto;
- Trabajo con no actores, particularmente niñas y adolescentes.

Esto nos llevó a plantearnos que lo que debíamos realizar en esta ocasión, tenía que ver con construir un puesta en escena de lo cotidiano a partir de un universo determinado, en este caso un pueblo de la Provincia de Mendoza –General Alvear-, con un grupo de adolescentes -no actores- como protagonistas, que nos brindaban anécdotas de la vida real, nos proponían tanto lugares –escenarios- como acciones concretas, aportando elementos significativos para la construcción de la narración.

Partimos de aquí para pensar una nueva práctica. Invitamos a Ana Paula Goldar y Ayelén Bello, como guionistas, pues ellas lideraron el área durante los proyectos anteriores, y consideramos que generar una práctica con una historia suya como punto de partida, nos permitiría encontrar esa continuidad que estábamos a punto de desafiar.

El proyecto se ideó como uno de envergadura pequeña, con el espíritu de ponernos a trabajar para dejar entrever nuestros modos, procesos, y elecciones estéticas; y que fuera algo realizable en el mediano plazo para adaptarnos a las exigencias académicas.

Decidimos encontrarnos con el proyecto con la actitud de “andar lo mas livianos posible” para poder acercarnos al paraje sin dejar tantas marcas de extranjeros: recorrer los

lugares con los no actores, caminar sus siestas y sentarnos a compartir una cerveza en busca de más anécdotas que hicieran reflorecer las pautas propuestas desde el guión. De alguna manera, acercarnos a este nuevo espacio y los tiempos de sus recorridos, nos hizo virar a la idea de hacer una película de ficción, intentando dejar una huella documental, de un tiempo y un espacio concreto, con sus habitantes y sus prácticas.

Se buscó representar lo cotidiano en una historia que funciona como un extracto de eventos temporales, en este caso una 'historia de verano'. En la narración se priorizan los momentos del evento que son fundamentales, y esto se pone en relevancia en la duración del cortometraje, que puede leerse como una especie de sumario.

Fundamentalmente, logramos esto a partir del montaje, destacando las escenas en las que se encuentran los dos personajes principales cimentando esta relación íntima, a partir de sutilezas como miradas en los planos de conjunto, o planos en los que sólo se encuentran ellas dos, en oposición a aquellos momentos que decidimos mostrar situaciones con los demás personajes de manera fragmentada (tanto en imagen, como en la banda de voces) o recurriendo a jumpcuts para utilizarlos en la construcción de la diégesis. El relato se va edificando a partir de la discontinuidad: no se apoya en acciones concretas para avanzar, sino que propone un devenir desde la inacción, desde la transformación de los personajes y sus conflictos a partir de las interacciones entre sí, y de éstos con el espacio.

El guión fue trabajado como una historia de ficción, escrito por Ana Paula (29) en función de un conocimiento del espacio y el tiempo, en relación a la memoria adolescente de la guionista.

La historia tenía una estructura bastante clásica, casi un western: el personaje de Inés, una foránea que llega a un pueblo con un conflicto interno que se refleja en la búsqueda de algo concreto: su padre; se encuentra con el personaje de Juana, quien oficiará de lazarrillo en su viaje e introducirá a Inés en el nuevo espacio sin darse cuenta de que esta llegada le cambiará la vida para siempre. Este, nuestro punto de partida, era un guión ficcional situado en un lugar antropológico concreto, que nos sirvió luego como guía para tender relaciones con espacios y personas reales; que imponen su impronta y transforman necesariamente la ficción.

La idea inicial y sus relativos presupuestos se fueron modificando a medida que la confrontábamos con la realidad. En este caso, los extranjeros éramos nosotros, lo que nos trajo diferentes conflictos, pero también oportunidades.

Otra vez decidimos trabajar con mujeres. El guión se escribió sin este condicionamiento de antemano, pero inmediatamente estábamos una vez más movilizados a través de conflictos de figuraciones femeninas. Las historias que atraviesan nuestras películas tienen que ver con mujeres como polos expresivos: en *Fábulas* los personajes son dos niñas, en *A propósito del invierno* dos niñas pre-adolescentes, y en *Siesta* dos adolescentes, pero siempre el móvil de los personajes está en torno a la identidad; atravesada por relaciones interpersonales, el refugio en el otro, la evasión o transformación de la realidad.

Especialmente, a pesar de sus diferentes etapas etarias, representamos mujeres con conflictos que las interpelan a nivel de la subjetividad, de sus deseos, de construcción de su identidad, a partir de lo cotidiano y lo extraño, de lo familiar y lo ausente. Elegimos representar estas etapas críticas para quien las vive, de transformación a todo nivel: sexual, corporal, psíquico.

El móvil inicial del personaje de Inés es escapar de su realidad, en la que los adultos a través de la violencia teñían su adolescencia de gris, en búsqueda de otro adulto -su padre- que luego pretende no encontrar, dejando en relevancia que su conflicto interno pasa por la afrontación de su propia identidad.

Existe en la película una atracción tímidamente manifiesta en la relación de las protagonistas. Inés sin explicitarlo, llega a ese paraje en búsqueda de su identidad. Juana se retira del ritmo cotidiano para entrar en la dinámica que Inés propone. A partir de este momento nada será igual para Juana, quién tampoco se identifica totalmente con su grupo de amigos, y la llegada de Inés, hace que se encuentre con ella misma, sin haberse estado buscando.

El plano clave de la película en el que esto queda manifiesto es en el comienzo, cuando vemos a Juana caminando con sus amigos por el parque, conversando acerca de los kioscos que todos conocen, anticipando que irán todos juntos a tomar una cerveza como suelen hacer, y Juana decide interrumpir este devenir cotidiano para cambiar de dirección y acompañar a Inés, el personaje solitario y extranjero.

Toda la narrativa se va hilvanando en torno a la ausencia de un conflicto explícito, los pequeños acontecimientos y las motivaciones que harán avanzar la historia están ligados a sutilezas entre las protagonistas, miradas y momentos compartidos que veremos en la puesta en escena. A medida que la amistad entre ellas avanza en su deriva por los lugares del pueblo a la siesta, vamos descubriendo cómo se construye su relación; sutilmente acudimos a sus silencios, ausencias y conflictos, sus decisiones y cambios de direcciones, sus pasiones y características más íntimas; encontrando un espejo en la otra para identificarse y disfrutar.

Identificamos un giro de la historia, en el momento en el que los personajes fuman un porro en la estación de trenes abandonada en Colonia Alvear Oeste, junto al siguiente plano de los pájaros volando porque aquí ya se conocieron y se eligieron, a partir de este momento es que se permitirán actuar como espejos entre ellas, liberándose de sus mochilas y condicionamientos para entregarse a esta relación que las ayuda a encontrarse. En el plano siguiente Inés declara que vino a buscar a su papá y al final se irá sin verlo, Juana le propone que se quede, se evidencia que el conflicto de Inés se transforma.

Durante la secuencia de las bicicletas se representa esa jovialidad que encontraron para andar el pueblo de otra manera, las bicicletas como símbolo de libertad para recorrer otros intersticios psíquicos que las retrae del silencio y la soledad para de alguna manera reincorporarlas a su acontecer adolescente, vibrando lejos de los condicionamientos de los adultos. Esta idea es apoyada por la elección de la música que se utiliza en la banda sonora en este momento.

Otra evidencia de esta construcción es cómo conviven en los planos o cómo se genera raccord a partir de miradas entre ellas, o hacia fuera del cuadro. (Juana en la pileta, Inés en la habitación) Apoyados también por criterios sonoros que pretenden poner en relevancia el intercambio verbal que se genera entre estos dos personajes, dejando "mudos" o dotando de carácter intrascendente al resto de los personajes.

En la escena de la finca, se anticipa el juego del deseo que empieza a emerger, a partir de robar la fruta y comerla de manera compartida. Conviven en ella algo cotidiano e inocente –robar frutas de una finca en verano- y con cierta tensión sexual entre los personajes; que luego terminará de distenderse con la escena de la lluvia que descarga toda la emotividad de la película; pasando a la escena del interior, en este encuentro íntimo de los personajes, en el que el contacto físico finalmente se hace efectivo –pero no menos lúdico e inocente-. Finalmente no vemos a ningún adulto, en el guión se presentaban escenas completas con la presencia de los mismos, para contextualizar la historia y movilidad de los personajes; sin embargo, la presencia del padre de Inés siempre estuvo sugerida a través de lugares, objetos y/o personajes secundarios, pero nunca se representaba materialmente a su persona. Esta ausencia le da otro carácter al conflicto de Inés.

¿Los personajes presos de los planos? ¿Qué pasa con sus posiciones relativas y las distancias? ¿Cómo conviven en un mismo plano Inés y Juana? ¿Qué líneas de tensión se dibujan en los planos que ellas comparten a partir de sus miradas? ¿Qué papel juegan los demás en los planos de grupos? Salvo en algunos momentos, la puesta en escena evita mostrar la arquitectura completa. O los espacios abiertos. ¿Qué efectos estilísticos se pretenden? ¿Y por qué?

Jugando con lo que se ve y lo que no se ve. Se decidió trabajar sobre los personajes de manera intimista, pero evitando posicionamientos subjetivos. Instalamos la siesta como metáfora de un espacio-tiempo que funciona como una dimensión paralela en la que suceden cosas distintas de la cotidianeidad, ya que para los habitantes de estos parajes la siesta es un no-tiempo, o tiempo de inactividad; para los jóvenes es un momento de encuentro que, sin estar coartados por la mirada de los adultos, se sienten en plena libertad para ser-estar. En este contexto se puede desarrollar la historia de adolescentes exponiendo todos sus movimientos, conflictos, deseos, búsquedas, y anhedonia que puede caracterizarlos, en esta etapa de implosión y explosión simultánea. El verano actúa como un elemento más de coacción, que imprime la inacción y el sofocamiento como claves, y al mismo tiempo deja la impronta de lo efímero de las vacaciones que a esa edad parecen eternas.

¿Realismo? ¿Articulación ficcional que ilumina una totalidad a partir de comportamientos individuales o como prisma a través del cual advertir ciertos funcionamientos sociales aún cuando tienda a 'describir' más que a narrar? ¿Film de observación? ¿Sutilezas sugeridas en la narración? ¿Qué es lo decible -y lo no- en el contexto de la película y en nuestro momento histórico? ¿Qué restricciones o posibilidades existen en relación a la verosimilitud?

ESPACIO

La construcción de espacios producen sentido en la puesta de escena en el texto fílmico, el espacio inviste el sentido al “ser y estar” de los personajes a través de múltiples relaciones narrativas e interdiscursivas, y a la vez, los personajes se posicionan de una manera en particular en él.

En este caso el espacio de lo cotidiano es el pueblo, Colonia Alvear Oeste. Y como anticipábamos anteriormente, es un lugar antropológico concreto preexistente a la película por lo que intentamos dar cuenta de ello a partir de esta impronta documental que deja huella de ciertos espacios reconocibles para los pobladores: Parque de la Luna, ex estación de Trenes Colonia Alvear Oeste, Avenida Arbolada como para nombrar algunos de ellos; y por otro lado ciertos espacios del orden de lo privado que pretenden ser universales en el código de las costumbres de este pueblo: finca, patios, piletas.

Cuando pensamos en filmar el lugar, decidimos que aún cuando no lo mostráramos del todo, -sino fragmentado, sin necesidad de planos establecimientos que nos demostraran detalladamente dónde estábamos- mostraríamos pequeños detalles que dieran algún indicio del espacio total, que aunque no se configura como el espacio de la realidad, son estos indicios los que lo acercan haciendo de estos espacios-recortados un espacio total. De alguna manera existen dos propuestas de espacios separados fuertemente. El primer binomio sería el pueblo rural Colonia Alvear Oeste y la ciudad de Mendoza (sugerida, no mostrada). Los adolescentes parecen intrigarse o incomodarse ante la presencia de Inés. La indagan acerca del lugar del que viene. Ponen en comparación sus costumbres, sus ritmos, sus formas. Mendoza: una ciudad un tanto gris, con algunos edificios, mucho ruido y mucha gente. Alvear, es un pueblo chico, se recorre en bicicletas o a pie. Inés también exhibe diferencias en su vestimenta y lenguaje corporal, cargando consigo un elemento sumamente simbólico, que luego deja de lado: la mochila.

El segundo binomio que podemos encontrar es el espacio interior – exterior. Los exteriores proponen una interacción lúdica, de libertad, de expresión, de juego entre los adolescentes, de explorar el espacio, y apropiarse de cada rincón por el que deambulan.

Para Juana e Inés es el descubrirse, el de ponerse en espejo, el de encontrarse y desencontrarse con los territorios, propios y ajenos.

Los escenarios naturales o casi naturales (al menos en contraste con una ciudad), plazas, parques, campo, las calles del pueblo, patios; son comunes para Juana, pero quizás imponentes e insospechados para Inés. Ella propone nuevos recorridos, usos, y habitares a los espacios públicos que parecen dormidos, estancos, despoblados; incorporan a Inés y el pueblo entero parece renovarse con su presencia; y no sólo el pueblo en sí, sino quienes lo habitan.

En el interior, la habitación se emplaza como territorio privado que es abierto hacia Inés, Juana elige invitarla a su habitación, a entrar en su intimidad. En algo que es de ambas, que sólo comparten y comprenden entre ellas, fuera del grupo de adolescentes, que las definen por oposición.

Se besan en la habitación, llegando desde afuera. Como si necesitaran sellar esa descarga de energía que provocó la lluvia, descomprimir sus encuentros y deseos, pero estableciendo que es un juego de intimidad, de complicidad, y no irá mas allá del juego, no irán juntas a la cama.

La cama se plantea como espacio de intimidad. No se besan en la cama. La cama absorbe sus verdades. Las imanta para confesarse: “¿Oscar es tu papá, no?” y luego el final del libro: “No cuenten nunca nada a nadie. En el momento en que uno cuenta cualquier cosa, empieza a echar de menos a todo el mundo.”

¿Cuáles son los espacios claves de interacción de los personajes? ¿La habitación como lugar de intimidad, y los exteriores, en los que la naturaleza es el único testigo de lo que está sucediendo? Atención a los parlamentos que comparan la ciudad de Mendoza con Alvear. Y su materialidad sonora. ¿Cómo habla Inés? ¿Qué es lo cotidiano y cómo está puesto en escena? ¿Qué lugares aparecen representados?

Inés, quien llega con una búsqueda concreta, termina entregándose a un ser-estar no pretendido anteriormente, pero es el que se propone en el pueblo junto a Juana, con quien explora el nuevo territorio y vive su adolescencia quizás postergada; se deja absorber por lo nuevo para dejar de buscar a su padre (móvil inicial), y comenzar a buscar su identidad. En varias ocasiones en la película se expone esta comparación o extrañamiento entre el pueblo rural y la ciudad, entre los ritmos de allá y acá. Concretamente en el diálogo que se mantienen entre el grupo de chicas al salir de la pileta.

TIEMPO

Para construir el tiempo del relato nos basamos en la siesta como metáfora de la vivencia de un tiempo suspendido, denso, lento, sofocante, que hamaca a los personajes a un ser-estar con acciones que no conllevan mucha energía, el simple estar en la siesta y el calor, con la sensación de que no hay muchas opciones y hay que pasar el verano.

También, como en las apuestas anteriores, se trabajó el tiempo como evento: “vacaciones de verano”. Es decir, el transcurrir de un verano, que promete ser eterno condensando la energía, y los sentimientos, que propone una continuidad de días iguales, y especiales a la vez, que se estancan en el calor pero se reinventan, y de algún modo se vuelven universales. Las historias de verano son algo, que todo adolescente vivió con más o menos amigos, con más o menos felicidad.

Otra consideración que no quisiéramos dejar afuera tiene que ver con el establecimiento de los ritmos que se exponen a través de los personajes adolescentes que tienen la sensación de eterno presente. Es el ahí y ahora. No hay, a pesar de la franja etaria que se caracteriza por eso, nada mediatizado a partir de la tecnología. Es una actualidad que prescinde de eso. No hay celulares que abran otra dimensión virtual del tiempo. Los adolescentes están ahí: miran el discurrir, contemplan, no existe el escape de la mirada hacia la pantalla, si necesitan rechazar algo del contexto, tienen que ser necesariamente esquivos.

Los adolescentes se entregan a ese discurrir del tiempo en el pueblo poniendo en comparación los ritmos de los dos espacios que se evocan en la película, la ciudad y el pueblo rural.

El tiempo es un aspecto fundamental para que estas atmósferas y representaciones se perciban como tales. El devenir de la narración se construye a partir de la fragmentación de las acciones en algunas secuencias -sobre todo en las escenas de grupo- para dar la sensación al espectador de asistir a cada situación entre los personajes pero en un ritmo casi sumarial mostrando la relación entre ellos y el territorio. Por oposición, logramos la expansión del tiempo en situaciones en las que los personajes acuden a un tiempo inerte, pretendiendo acceder a una dimensión subjetiva. A través de planos cortos e intimistas se impone con fuerza esta dimensión, priorizando la articulación de los

planos, no a partir de una demanda de información, sino que el interés se mantiene gracias a los movimientos internos y una tendencia hacia lo descriptivo. También se apuesta a jugar con tiempos virtuales, en distensión, para simular un tiempo en el que los personajes acceden a otra dimensión, otro devenir funcionando como metáfora en algunos casos.

Encontramos en los diferentes momentos de la escena de la pileta todos los usos de la construcción temporal. Mostrando la interacción de los personajes dentro y fuera de la pileta a partir de elipsis y fragmentaciones; construyendo un establecimiento de los cuatro personajes entregados a un devenir estático; planos individuales más cerrados y contemplativos; y los planos previos a la tormenta repentina como una dimensión virtual que nos prepara para la descarga de energía.

DIRECCIÓN DE NO ACTORES

Parte del desafío de esta práctica era trabajar nuevamente con no actores; entendemos esta experiencia como una continuidad y complejización en la indagación en esta área, con una tendencia a lo participativo y lo conjunto.

Lo que nos cautiva de trabajar con no actores es que cada persona tiene su propia individualidad que intentamos observar y mirar, para poder incluir algo de eso en los personajes. Con esta premisa, dejamos que las personas reales relataran sus historias, propusieran sus recorridos, y habitaran a los personajes como una guía para llevar adelante el relato sin abandonar su carácter, sus enigmas.

En la estética que nos interesa trabajar, encontramos mayor coherencia en la construcción de los personajes que puede realizar una persona que carece de formación actoral. Valoramos la frescura que encontramos en ellos al exponerse a veces, hasta por primera vez, al dispositivo cinematográfico, entregándose a un estar-fílmico con su cuerpo entero sin recurrir a técnicas específicas.

Fuimos en busca de los actores una vez finalizado el guión, entonces no se pudo reconfigurar nada de los personajes durante el momento de escritura. Con este condicionamiento decidimos avanzar en otro sentido: una vez con el grupo de personas seleccionado, pusimos a prueba las escenas en intercambios informales e instancias de ensayos; delineando así nuevas características de los personajes y parcialmente de las acciones y los decorados.

Esto nos propuso una dinámica diferente a nuestras experiencias anteriores en relación a la dirección de no actores. En esta ocasión se construyó un fluido diálogo con los adolescentes, dejamos que ellos propongan. Existió una puesta en común de lo que se buscaba, y a partir de aquí se trabajó en conjunto.

Nuestra tendencia en el casting de actores siempre está guiada en función de lo que transmiten, de la energía que proyectan, por una cuestión de fuerza visual más que de actuación.

En esta ocasión no se realizó un casting abierto. Ana Paula, la realizadora mendocina, por residir en el lugar del rodaje, contactó a un grupo de chicos que se ajustaban a los personajes que la historia necesitaba. Una vez reunidos en General Alvear, citamos a este grupo de adolescentes, les contamos el proyecto, y escuchamos cuáles eran sus intereses de participar en él. Particularmente, la chica que hace de Inés era como la habíamos imaginado, y nos llamó la atención cómo congeniaba con quién interpreta a Juana, amiga de su cotidiano. Ellas estaban muy interesadas en tener esta experiencia de actuación. Al día siguiente, nos juntamos únicamente con ellas dos, realizamos una lectura del guión e hicimos algunas pruebas con la cámara. Les contamos que buscábamos al personaje de una de las chicas del grupo, quién tenía una serie de atributos particulares. Así, logramos incorporar al elenco a Antonella (Alejandra en la ficción), quien fue propuesta directamente por las dos protagonistas cuando les contábamos la esencia de este personaje. Algo similar sucedió con el personaje de uno de los amigos del grupo, que asistía en el detrás de cámara y de a poco se fue inmiscuyendo en las escenas.

Otra cosa que nos percatamos durante charlas con el grupo era el desfasaje en relación a las memorias adolescentes de la guionista y la realidad actual. Esto nos dio una premisa de trabajo: se puso a prueba el guión, contrastándolo con la realidad en relación al habitar los espacios y las prácticas que se realizan en ellos. El valor de esta decisión no nos hizo dudar en ningún momento de esta posibilidad que se nos presentaba y nos arriesgamos a dejar de lado el libreto para que los no actores nos permitieran vivir el espacio y retratarlo sin tantos artificios y desfasajes, pero respetando lo esencial de la historia en torno a los dos personajes principales.

En este sentido, por ejemplo una de las actrices tomaba siempre la iniciativa de dirigir a sus compañeras, o incluso tratar de develar los tonos de la escena para dar indicaciones, no siempre acertadas, pero participando en la dirección junto con nosotros.

En *A propósito del invierno* prepondera la presencia de no actores, pero se conjuga el trabajo de actores. En el corto de Florencia, la protagonista no había tenido experiencias previas, tampoco la niña que hace de su hermana (Machi), pero sus padres sí son actores (Carolina Godoy y Pablo Tolosa), con gran trayectoria en el cine y teatro cordobés. De todos modos, el contexto en que esto se generó fue en cierto punto un ámbito conocido para las niñas, quienes son primas entre ellas, y sobrinas de uno de los actores adultos.

Esta relación existente en la vida real, ayudó a las pequeñas a construir la relación de los personajes con bastante naturalidad, guiadas por el lazo familiar preexistente a la filmación, de algún modo sólo tuvieron que indagar en su propia experiencia para ir resolviendo pautas concretas de la puesta de cámara, o la resolución del relato. Además del lazo familiar, la presencia de estos dos adultos formados en la materia, nos favoreció mucho para apuntalar ciertas situaciones, y orientar a las niñas a la resolución de escenas más complejas en relación al tiempo o tensión de la escena.

En *Fábulas*, la experiencia fue distinta. El casting se realizó en Río Ceballos pensando en facilitar cuestiones de producción en relación a logística y traslado, sobre todo para poder garantizar la concurrencia de las niñas a la escuela. La audición se hizo en diferentes talleres de teatro del lugar, y fue así que encontramos a Sara Demo y luego a Agustina Miguel. Ellas eran compañeras de la escuela, ya existía un vínculo, lo que facilitó las cosas. Vale destacar que por ser menores y por cuestiones relativas a la producción, sus padres participaron activamente del detrás de cámara, lo que derivó en que se incorporaran al elenco de la película.

Para nosotros trabajar conjuntamente con los actores significa también, como ya mencionamos anteriormente, que ellos nos introduzcan en su espacio mostrándonos sus hábitos cotidianos, y la relación concreta con un territorio.

En Fábulas, el personaje de Adriana por ejemplo, era una persona real que vivía en esa casa –nuestra locación- y su relación con el espacio ya estaba naturalizada, muy cotidiana. Aunque esto no estaba contemplado de antemano en el guión, consideramos que fue un gran acierto de nuestra parte dejar que la realidad entrara en la ficción para construir la diégesis con más fuerza desde este “registro documental”, otorgándole un alto grado de verosimilitud.

Vale aclarar que en ambos casos (*Fábulas* y *A propósito del invierno*) contamos con la colaboración de la actriz de la escena cordobesa, Macarena Esteban, quién en los rodajes ofició de “contención” para las niñas, ayudando a preparar las escenas mediante juegos y en ámbito distendido conjuntamente con la directora Ayelén Bello.

En *Siesta* la dinámica de dirección se caracterizó por la observación de la vida real de los actores y en relación a eso se ajustaron las escenas, o la realidad a filmar. Durante el rodaje de cada escena se identificó una necesidad diferente en función de la estructura del relato, la generación de una atmósfera particular, el reflejo del vínculo entre los personajes, es decir, en base a una situación, una descripción, una relación. Así se fueron marcando estados anímicos o intensidades, para establecer el tono de la escena. Acordábamos pautas y guías temáticas con los no actores pero dejábamos que ellos resolvieran a partir de las necesidades, y movibilidades reales de las personas.

Crterios

CRITERIOS DE DIRECCIÓN

Nos proponemos en esta nueva práctica indagar cómo se construye la puesta en escena en relación al espacio-tiempo produciendo sentido a partir de la interacción de no actores con territorios cotidianos.

Retomando nuestra trayectoria como realizadores en relación a ciertas estéticas y narrativas, es que llevamos a cabo la realización de este cortometraje de manera colectiva. Esto quiere decir que, asumiendo este proyecto como uno de envergadura pequeña, decidimos conformar esta área por cuatro cabezas, en lugar de una sola.

El guion se encaró en una modalidad de intercambios entre Ayelén Bello y Ana Paula Goldar a partir de la necesidad de construir ciertas escenas en lugares concretos del pueblo General Alvear queriendo explorar en las formas de dirigir un grupo de no actores relacionados a estos lugares. Para ello se fueron hilando las cosas que teníamos en claro: situaciones, espacios, personajes, escribiendo la trama inspirados en vivencias personales y nuestros cortometrajes anteriores.

Respaldados en esta dirección colectiva delimitamos las primeras aproximaciones a los criterios que guiarían esta producción, acordando líneas generales sobre las que luego profundizaríamos en lo específico de cada área. Para un mejor desempeño y organización del trabajo durante el rodaje cada integrante adoptó tareas dentro de un rol determinado, pudiendo tomar decisiones unilaterales pero siempre basándonos en los acuerdos previos.

Una vez en el lugar visitamos las locaciones sugeridas en el guión, de las cuales solo algunas fueron las definitivas, ya que las otras se fueron definiendo con el trabajo conjunto con no actores.

En los primeros encuentros con no actores estuvimos abocados a recaudar información de sus prácticas las cuales guiarían nuevas escenas, así como también a visitar nuevos lugares propuestos por ellos, que se incorporarían al listado de locaciones. En las primeras lecturas de guión y ensayos con la cámara se empezó a definir el guión técnico

en función de la fotogenia de las personas, la capacidad de actuación, la relevancia de las acciones que las definían, la estética. La puesta de cámara y luces está en función de la puesta actoral, y no al revés; dando la posibilidad a las personas de proponer ante la cámara e ir haciendo marcas de dirección sobre la marcha.

La dirección de no actores se focalizó en que queríamos lograr un fuerte realismo que se reflejase más que nada en acciones y en gestos, dejando aparecer estos elementos identitarios en relación al territorio. En los ensayos se hizo hincapié en estos rasgos para desarrollar representaciones más realistas y naturales, y que a su vez mantengan las características de las adolescentes de la ficción.

CRITERIOS DE PRODUCCIÓN

En esta película el desafío está en descubrir la relación intrínseca que se mantiene entre una estética de producción, con determinadas condiciones, y las decisiones estéticas de la puesta en escena y los resultados obtenidos en el proyecto. De alguna manera existe una correspondencia inmediata entre la realidad vivida fuera de la pantalla, y lo que se obtiene como resultado del proyecto, a pesar de que finalmente la película representa un mundo construido como cualquier historia de ficción. Somos conscientes de que las condiciones de producción se reflejan claramente en los resultados estéticos obtenidos en el proyecto.

“*Siesta*” es un cortometraje ficcional en formato digital de diecisiete minutos de duración. Apelamos a esta duración ya que consideramos tiempo suficiente para realizar una práctica en una instancia de trabajo final de grado, dándonos la posibilidad también de ingresar en algún circuito de distribución, tanto festivales como televisión.

El modo de trabajo está ligado a una producción con aportes cooperativos, con un capital inicial de los miembros del grupo para cubrir todos los gastos relativos al proyecto: administrativos, de traslado, caché de actores, seguros, catering. Con respecto al equipo técnico se utilizaron equipos propios, o préstamos sin necesidad de alquileres o compras. Nos desafiamos a “trabajar con lo que tenemos” aun sabiendo que en algunos casos no sería lo óptimo para la resolución de ciertas escenas o puestas concretas.

Las decisiones de producción, aún cuando uno de nosotros estuviera al mando de lo organizativo y resolutivo, se tomaron en conjunto; quedando de manifiesto que en estas prácticas colectivas en grupos reducidos, todos somos productores.

La propuesta fue acortar los tiempos del proyecto a un tiempo pertinente en relación al calendario académico propuesto para un trabajo final de grado.

A pesar de que ya trabajamos juntos anteriormente, y organizados de este modo, en este proyecto existió un condicionamiento importante en relación al lugar en el que decidimos filmar: un pueblo en la provincia de Mendoza. Nos resultó dificultoso viajar en reiteradas oportunidades, y por esta razón decidimos agudizar la preproducción a distancia y terminarla in situ cuando viajamos para el rodaje. En este sentido tuvimos un

tiempo reducido para llevar a cabo el scouting de locaciones, la selección de los no actores, posteriores ensayos y pruebas de equipos.

Como mencionamos en los criterios de dirección se trabajaron espacios propuestos por los actores, con una existencia pre-fílmica, lo que llevó a la producción a inmiscuirse allí y reconocer espacios que serían nuestras locaciones.

En el caso de los interiores son espacios preexistentes, modificados e intervenidos lo menos posible sin un gran armado de decorados; y en el caso de los exteriores se gestionaron las autorizaciones necesarias para que la comuna de Alvear Oeste nos permitiera filmar en los espacios públicos elegidos. El plan de producción estuvo sujeto a aprovechar las horas del día con inteligencia y practicidad, trabajando con la luz disponible debido a la falta de plaza de luces. Se trabajó desde la mañana bien temprano, con los descansos pertinentes durante la siesta teniendo en cuenta que filmamos durante temporada de altas temperaturas, y por la tarde sólo se filmaron las escenas que fotográficamente lo requerían.

CRITERIOS DE SONIDO

El universo sonoro es una dimensión fundamental en la construcción del espacio y tiempo, creemos que éste tiene la capacidad de establecer una clave de contemplación para evidenciar lo propuesto desde el montaje.

Se pretende acentuar los tiempos muertos y, de alguna manera, la inhabitabilidad de la siesta. El silencio del no movimiento de un pueblo en calma y quietud. La conexión existente entre estos jóvenes que se sienten libres en un espacio exterior que los contiene y los exalta, y al mismo tiempo los sofoca y los vuelve inertes.

Para ello se trabajó en el paisaje sonoro con objetos referenciales relativos a dichos espacios: insectos, pájaros, vientos, pretendiendo hacer funcionar estos elementos no sólo para evocarse a sí mismos, sino construyendo otras líneas de sentido a partir de su uso y repetición dentro del discurso.

La descripción del territorio se construye a partir de la lejanía y excentricidad del personaje que irrumpe. Se buscó generar una atmósfera que va transformándose conjuntamente con el personaje, que de a poco se amalgama con el paisaje, se hace parte de él. Al comienzo del cortometraje la banda sonora se plantea como algo austero, desprovisto, incorporando solamente voces, ambientes y ruidos referenciales a las acciones. Durante el avance del relato, esto comienza a complejizarse interpelando al espectador a decodificar estos estímulos -que parecían establecerse como sonido territorio- como huellas de significado que van evolucionado con el resto de los elementos de la puesta en escena.

En cuanto a la construcción de espacios, se diseñó reforzando la diferencia propuesta por la narrativa, contemplando un espacio abierto y social, y otro de intimidad. Es clave la construcción en estos dos espacios propuestos por la película, pues es altamente significativa la diferencia de carácter que tienen. En el interior, la ambiencia propia de los espacios cerrados se acentúa generando esa cápsula de tensión entre los personajes, en los que sus espacios psicológicos internos se explicitan ante el otro. Los paisajes sonoros exteriores están contruidos en relación al territorio en el que los personajes se mueven, brindando mayor información topofónica acerca de los lugares que se habitan,

con construcciones en diferentes planos que generan una espacialidad que no se termina de advertir con la simple presencia de la imagen.

El diseño sonoro, también está en función de los cambios en el ambiente en relación a los momentos de tensión emotiva y relajación o inercia; entre extrañeza y cotidianidad. Así por ejemplo, la escena en la estación del ferrocarril busca crear un estado mental en el espectador, como una especie de trance que distiende de la escena de la fiesta que la precede. Se ponen en escena objetos sonoros más desestabilizantes, añadiendo valor a la dimensión subjetiva de los personajes, creando espacios internos y psicológicos.

Se procuró atender especialmente a la materialidad sonora de las voces de los personajes. Su tonada particular nos habla de un lugar antropológico concreto lo que garantiza, indefectiblemente, sumar a crear la identidad que se pretende.

La banda de voces posee un tratamiento que oscila entre diferentes planos sonoros, para que en algunos casos la información de los parlamentos sea inteligible, y en otros sea enmascarada por otras fuentes con las que convive; como en el caso de la escena de la fiesta que se decidió generar la continuidad espacial a partir de la música poniendo en relevancia la interacción corporal de los actores más que la verbal. En esta banda es fundamental el uso del fuera de campo, que articula los planos de imagen muy cerrados con la zona no visualizada, la cual aporta información en simultáneo para dar continuidad al espacio, tiempo y acción.

El desafío estuvo ligado a diseñar sobre un espacio ineludible, que existía a priori, antes de ficcionalizar sobre el mismo, el cuál queríamos que apareciese en la película. En el mismo sentido se pensó el espacio en función al tiempo, en interacción entre sí, y con los personajes. Esto nos impulsó a generar una lógica interna, resumiendo a que cada elemento que aparece se definiese a partir de los otros y en conjunción.

La síncretis fue nuestra aliada a la hora de establecer códigos, especulando con la homogeneidad que le otorga la verosimilitud a la diégesis. Aún así, en algunas partes, el sonido adquiere cierto carácter de independencia narrativa pero manteniendo la coherencia global para cohesionar el discurso audiovisual creando una propuesta inmersiva para el espectador.

CRITERIOS DE FOTOGRAFÍA

Al llegar a General Alvear lo primero que se hizo fue un scouting en los lugares que Ana Paula Goldar había imaginado para la historia (Plaza en Alvear Oeste, Estación abandonada, el sector de la comuna de Alvear Oeste, Finca, etc.). Luego se decidieron algunos cambios en relación a varios factores, principalmente estéticos y narrativos. Los mismos se dieron en un contexto de charlas y discusiones entre nosotros, los actores y otras personas del pueblo.

Por ejemplo, la locación de la plaza principal que había pensado Ana Paula no daba cuenta de un entorno particular o singular, ni servía narrativamente, debido a que era muy cerrada y cargada de elementos distractivos ya que estaba emplazada en medio de un barrio, lo que generaba mucho ruido visual (mucha gente circulando, autos, niños, animales, etc.). Consultando con los actores sobre algún lugar propicio para lo que la escena pedía, se decidió por un lugar alternativo: más apartado, tranquilo y despejado, que sirviese para enfatizar el momento de incertidumbre y soledad que Inés estaba viviendo (escena en la que lee el libro apoyada contra el árbol).

Otra variación en cuanto a los escenarios posibles sucedió en la escena en la que comparten un momento entre amigos antes que pase Inés por el lugar. La idea original era utilizar de fondo la estación abandonada del ferrocarril (la misma que se ve en la escena luego de la fiesta). Desde donde estaban sentados los personajes, la estación quedaba bastante lejana acarreando varios inconvenientes. Primeramente daba una sensación de inmensidad y amplitud que no servía, sobre todo pensando en que una de las ideas para la escena era enfatizar la unión del grupo de amigos y cómo se generaba una segregación hacia Inés. Además, era el atardecer, y para el lado de la estación se complicaba la exposición, ya que es un lugar sin árboles y el sol invadía mucho el terreno. Por lo tanto, se decidió cambiar el fondo por el opuesto al original, es decir, ahora vemos la puesta del sol a través de unos árboles, los cuales, a su vez, generan una barrera que contiene al grupo dando una idea de intimidad.

Otra de las locaciones que decidimos descartar luego de ir a evaluarla fue, para la escena de la fiesta, el Parque de la Luna. La idea original era que la fiesta se diera en un contexto público. Evaluamos qué implicaría rodar aquí en relación al equipamiento, seguridad, y

conexiones eléctricas disponibles, y nos encontramos con que el mayor inconveniente era la cantidad de luces con las que contábamos para montar dicha escena. Viendo esto, analizamos en relación a la historia el hecho de que el lugar de la fiesta no era lo importante y decidimos hacerla en el patio de una casa, la cual ya contaba con cierta iluminación disponible y solo debíamos reforzarla. Valiéndonos de la descontextualización espacial se generó una especie de triángulo lumínico que encerraba a los personajes en el centro del patio donde se filmó.

Los criterios generales de la puesta de cámara se separaron en un tratamiento distintivo para los espacios interiores y los exteriores. Siendo en los interiores encuadres más estáticos y fijos, con la distancia justa para dar lugar a la intimidad pero a su vez encerrar a los personajes para generar tensión. Hay momentos en que la cámara se mantiene distante, observando, reforzando esta idea por el marco de la puerta, que brinda una sensación de lugar íntimo para las protagonistas.

En el exterior se emplazó una cámara más suelta, relajada. Aquí se buscó explorar las situaciones desde diferentes ángulos, con una cámara que bucea en la acción, dando lugar a que los personajes puedan descubrirse e interactuar de manera libre, entre ellos mismos y con el medio, que puedan recorrer los espacios y apropiárselos. La quietud o estaticidad de una situación puede generar más significado que un plano repleto de acciones y diálogos.

La cámara sigue a los personajes mientras caminan, haciendo travellings de seguimiento con cámara en mano. En este sentido, el cortometraje mezcla planos generales y enteros, movimientos de cámara y planos cortos con poca profundidad de campo.

El encuadre es otro elemento fundamental para mantener el ritmo y generar el clima buscado, apoyado en una cámara en mano que sigue a los personajes, en planos fragmentados y en algunas ocasiones cerrados, haciendo que el espectador pierda noción del espacio en más de una oportunidad. Existen planos más amplios que establecen el espacio, tiempo o tono de las escenas, pero en general, la cámara está sobre los personajes.

La presencia del sol fue constante, invasiva sobre el espacio y los personajes. La cámara hizo lo propio: exploró las situaciones desde adentro, encontrando detalles que se perdían desde lejos. En *Siesta* los pequeños acontecimientos son los que llevan adelante la historia, un gesto, una mirada, un momento de silencio. El relato en sí, deja de ocupar

el primer término para desempeñar una función climática. Lo que importa, ante todo, es el ambiente o la atmósfera.

Las puestas lumínicas son simples, en los interiores aprovechamos al máximo la luz disponible reforzándola o tamizándola cuando creímos necesario para el correcto registro, en relación a la imagen buscada. En los exteriores nuestra fuente principal fue el sol, al que controlamos con pantallas reflectantes y tamizadores.

Con respecto a la gradación de color, las imágenes tienen un tinte anaranjado para reforzar la idea de un ambiente caluroso y al mismo tiempo, proporcionar una mayor unicidad al cortometraje. Respetando siempre los tonos piel, cuidando que se vean naturales. Para la vestimenta y escenografía trabajamos con una paleta de color donde predominan los tonos pasteles y los tonos cálidos, que se complementan armónicamente con los colores del paisaje. En el exterior, los marrones y verdes de la vegetación están muy presentes en contraste con los interiores, donde prevalecen tonos medios grises y desaturados, con la intención de generar una ruptura entre estos dos espacios.

CRITERIOS DE MONTAJE

El montaje fue una etapa decisiva a la hora de dar vida al cortometraje, en *Siesta* los pequeños acontecimientos son los que llevan adelante la historia. Existen momentos de fragmentación de una escena con fuerte carga emotiva, o recortes que impiden que la acción se desarrolle por completo, y tomas en las que, a simple vista, parece que nada está sucediendo. La quietud de un plano interminable puede ser más perturbadora y generar más significado que un plano repleto de acciones y diálogos. Aquí radicó uno de nuestros desafíos, lograr una tensión dramática que se mantenga y crezca, llevando adelante el relato.

El diseño de ensayos con los actores se procuró como una instancia creativa para que la acción se construyese y transcurriese con una clara propuesta plástica que nos permitiera generar el montaje interno.

En cuanto al ordenamiento de la historia, el mismo tiene una estructura lineal y cronológica. Interrumpiendo el devenir del tiempo natural con ciertas secuencias montadas en jumpcuts, o de manera fragmentada creando elipsis que proponen un montaje rítmico, sumarial y descriptivo. Apostamos a construir secuencias completas valiéndonos de la narratividad propia del video clip que, imponiendo una estructura mosaico, sintetiza el sentido de la unidad dramática. La síntesis de las situaciones no pretende esconder o escamotear planos, se trata de una decisión concreta que busca generar ritmo y contrarritmo, creando momentos de tensión o escenas con un trasfondo de inquietud.

El montaje se hizo por corte directo y prevalecen los enlaces de orden plástico. Los planos se integran según movimientos internos similares, misma posición relativa de personajes u objetos. Mediante este, se intenta construir continuidad espacial dentro de una misma secuencia manteniendo su lógica interna.

De manera más macro, a lo largo de la película el estilo de montaje se mantiene coherente, produciendo un fluido andar en su estructura.

El montaje sonoro estructura la propuesta creando sentido entre los planos, anunciando el tono de la escena. Brindando tanto información temporal, remitiéndose a las horas del día; como espacial, haciendo que cohabiten dos espacios que en imagen no aparecen o están separados.

Bitácora de post-producción

*VER Extras en DVD

El momento del montaje estuvo guiado por una fuerte capacidad autocrítica que cuestiona la inclusión de secuencias completas. En primera instancia se elaboró un primer corte con una fidelidad extrema a la estructura original, pero luego la sujetamos a un arduo proceso de visionado, selección y reelaboración.

Aún cuando durante el rodaje se consideró rodar escenas extras, para contar con mayor material procurando tener más posibilidades en la construcción de la historia o personajes, ya teníamos previstos ciertos recortes que modificarían la película en relación al guión original.

Nos gustaría, a continuación, repasar algunas de las escenas eliminadas y dar cuenta de la discusión detrás de esta decisión.

En principio, instalamos la siesta como un espacio tiempo sólo habitado por jóvenes, y para acentuar esta propuesta comenzamos a pensar en que los adultos no debían existir materialmente en la película. Este camino no fue azaroso, sino que se fue dando en relación a las elecciones que tomábamos en la mesa de montaje.

El guión planteaba algunas escenas en las que los personajes se relacionaban con adultos para llevar adelante el conflicto del personaje de Inés: una primera secuencia que relaciona al personaje con su madre y su padrastro, en un ambiente hostil y violento, otra escena en la que una mujer barriendo la vereda de la calle principal le introduce en la cadencia del pueblo indicándole que es la siesta y no encontraría a nadie a esas horas, una escena en que los personajes principales asisten a la castración de un chanco, e Inés se quiebra emocionalmente porque recuerda la violencia contra su madre, una escena en que la nueva esposa de su padre con un bebé en brazos le informa que él no se encontraba en el pueblo.

Vale mencionar que trabajamos diferentes versiones, analizamos lo que contaban y contrapusimos a lo que queríamos contar nosotros. Poniendo a prueba las diferentes versiones fuimos recorriendo los caminos en esta selección. Es importante decir

también, que en algunos casos decidir no incluir una escena nos hacía sacar otra que estaba en relación directa, y esto fue decantando naturalmente.

Primeramente, se planteó desde el guión, trabajar con un lugar de origen; un espacio anterior (la casa de la madre) que contextualizaba al personaje de Inés en su realidad cotidiana. Aquí se pretendía instalar la situación detonante que motiva al personaje a iniciar su viaje en busca de su padre explicitando datos al espectador para que comprenda la decisión de su huida, y la llegada a este nuevo lugar: el pueblo. La excusa es una situación de violencia de género entre su madre y el padrastro que la somete. Esta escena se rodó pero no quedamos conformes con lo que transmitía, ni cómo lo hacía en función de la historia en general, y tampoco en función del tema en sí mismo.

Esbozar este conflicto y no retomarlo en el resto de la película con la complejidad que merece nos hizo reflexionar acerca del compromiso con la temática, y la irresponsabilidad de tratar el tema con tal liviandad. Por ello, nos movilizamos e intentamos profundizar en él mediante el rodaje de ciertas escenas - no guionadas - que sugirieran el tema como parte del contraste entre la situación inicial y la búsqueda de identidad de esta adolescente. Para ello se rodaron tres o cuatro planos, con situaciones icónicas como por ejemplo el padrastro mirando fútbol a todo volumen desatendiendo la realidad a su alrededor, su madre lavando los platos mientras el padrastro maltrataba al perro.

Reconocernos como realizadores audiovisuales capaces de construir cosmovisiones nos determinó a quitar la escena de la película al preguntarnos qué representaciones sociales se estaban poniendo en juego.

Al mismo tiempo, por momentos reconsiderábamos necesaria la existencia de esta escena para construir el espacio del cual el personaje se va -su casa materna en la ciudad de Mendoza- como un escenario frío que expulsa a Inés, para contrastar con el segundo espacio que aparece -el pueblo de Colonia Alvear Oeste- que la acoge. Pensamos en construir una comparación de sus personajes, colores, ritmos, ambientes y paisajes sonoros. Luego decidimos descartarlo por completo, considerando innecesarias estas determinaciones iniciales para el posterior devenir de la historia, aún corriendo el riesgo de que sin la ciudad de Mendoza no apareciera este nuevo lugar al que llega.

Esta decisión estuvo también signada por la experiencia del rodaje, ya que Mariel (quien interpreta a Inés) no lograba habitar la casa en la cual se rodó como un espacio propio, y

este artificio se explicitaba a lo largo de toda la secuencia rompiendo el juego de verosimilitud de la diégesis.

Inés llega al pueblo en busca de su padre. Durante la siesta la figura del padre permanecerá ausente, y no aparecerá en toda la película; simplemente está jugando de contrapunto para poner al personaje en situación de “búsqueda”, pero en sí se está buscando a ella misma. Ella escapa de su casa, de los adultos, de los problemas de adultos para habitar este “no tiempo” que necesita para ella.

Visualizando esta situación, es que decidimos que el personaje del padre quedara evocado en los diálogos entre las protagonistas, sin necesidad de mostrar las escenas relativas a este conflicto, y diseñar en el montaje ciertas pautas que indiquen el móvil del personaje. Así, se eliminó la escena en que la nueva esposa de su padre con un bebé en brazos le informaba que él no estaba en el pueblo y como consecuencia directa, la escena en que las protagonistas caminan hacia la casa de Oscar (el padre) e Inés decide no continuar.

Decidimos centrarnos en el devenir de la historia enfocada en lo que les pasa a los adolescentes, sobre todo a las transformaciones que sufren Inés y Juana al encontrarse; lo que nos llevó a ir seleccionando sólo las escenas en las que aparecían las jóvenes y que los adultos sólo quedaran evocados por los diálogos entre los personajes.

La escena en que los personajes principales asisten a la castración de un chancho representaba la violencia del padrastro. Este contenido ya había sido eliminado por lo que su presencia ya no concordaba con el relato.

La escena en que una mujer barriendo la vereda de la calle principal le introduce en la cadencia del pueblo indicándole que es la siesta y no encontraría a nadie a esas horas se decidió quitar, siguiendo la línea de dejar afuera los adultos de la historia.

Se encontraba al principio de la película, y funcionaba como una aparición fantasmagórica de un típico personaje de pueblo que anunciaba un mensaje.

Queríamos construir el relato de modo que los jóvenes encuentran su libertar para ser-estar sin que la mirada de los adultos los condicionara. El peso para habitar el territorio y hacer lo que quieran, sin supervisión de los adultos, sin ‘deber ser’.

Conclusión

A lo largo de este proceso identificamos que los presupuestos que hicimos en relación a las prácticas anteriores se manifestaron. Claramente no podemos desprendernos de quienes somos. Afrontamos ciertas disputas estéticas y narrativas constituidos como un grupo, al que en esta instancia podríamos llamar equipo de producción.

No es casual que este cierre de ciclo haya estado guiado por una mirada retrospectiva, fuertemente analítica y autocrítica; nuestra trayectoria conjunta como realizadores es lo que permite esto.

Las experiencias anteriores marcaban ciertos pasos a seguir en el abordaje del proyecto desde el punto de vista de la producción, quedando en evidencia que está inmanentemente unida a la forma que tomará la obra, y ahora podemos confirmarlo. Las decisiones en el diseño de producción, nos imponen de algún modo, una estética. Decidir resolver esta película poniendo a prueba nuestros propios basamentos narrativos, estéticos, y realizativos; apostando a una producción austera, con poca solvencia económica, nos cercó a trabajar con lo disponible, valiéndonos de las habilidades y poder resolutivo (desarrollado durante el cursado de la carrera) para encontrar el camino más propicio.

Observamos que la tendencia a construir una puesta en escena en la que los elementos espacio y tiempo son determinantes, juega un papel clave en nuestra trayectoria. Así como también las temáticas y el trabajo con no actores, como queda demostrado en todo lo referido en la reflexión anteriormente.

Nos concebimos insatisfechos, contrariados, quizás tan conflictuados y conflictivos como los adolescentes que retratamos, pero es esto lo que nos hace movilizarnos. Es nuestro motor, que nos pone una y otra vez en situación de incomodidad, frente a nuestras obras y decisiones, tratando de entendernos para seguir indagando y produciendo.

Repasando el planteo inicial de espacio y tiempo en *Siesta*, nos damos cuenta de que varía del guión a la realización. En principio buscábamos representar la siesta densa, agobiante, como un momento en el que el tiempo parecía no transcurrir, imperando una sensación de eterno presente; apoyado en los espacios deshabitados, silenciosos con el sol agrietando la tierra. Lo que se refleja en el resultado final de la obra tiene algo de esta esencia pero no con esa intensidad, ya que a través de la puesta de cámara fragmentada y del proceso de montaje, la concepción de este espacio-tiempo se modifica, exponiendo todo de un modo sumarial y escueto.

No interpretamos esto como una falla de fidelidad con la idea original, sino que es producto de varios factores que se fueron detallando en el cuerpo de esta reflexión; sobre todo de la gimnasia de selección que se generó durante la postproducción. Por esta razón decidimos dedicar un capítulo de este escrito a la bitácora de postproducción, tratando al menos de esbozar lo que significó el arduo proceso de montaje y duelo con el material filmado.

Esto está acompañado, además, por una tendencia de filmar muy fragmentado: prevalece lo pictórico, y en general se dirige la acción en función de la cámara, que divaga en la escena a través de una búsqueda descriptiva. De esta manera nuestras películas tienen una tendencia a evitar el verbocentrismo, para dejar que sea la cámara, y el sonido, a través de las otras bandas, lo que nos conduzca a través del relato.

En relación al trabajo con no actores, y construcción de los personajes en conjunto con el grupo de adolescentes, tuvimos ciertas libertades ya que no estaban pensados certeramente desde el guión. Por ello se libra a los actores a una especie de azar en el momento fílmico, una improvisación a partir de pautas de lo que se pretende lograr en esa unidad dramática e impera la necesidad de resolver los parlamentos a través de micro acciones, interacciones y/u objetos presentes en la escena.

El guión no precisaba nada en relación a los jóvenes, y los diálogos entre ellos, y no por ineficacia, sino por la apuesta de que la construcción de las escenas se hiciera a partir de ensayos y trabajo conjunto.

En cuanto a la construcción de lo cotidiano, como mencionamos previamente en varias oportunidades, nos atraviesa en varios aspectos. Si bien hablamos de habitar territorios que nos son ajenos a partir de la interacción con personas del lugar para construir la diégesis con mayor verosimilitud, la apuesta, la ruptura de lo cotidiano no sólo surge en la diégesis, sino también a las personas que actúan, que de repente están interactuando con el dispositivo, quizás por primera vez.

No es en este punto en el que quisiéramos detenernos, sólo lo mencionamos como un dato anecdótico, pues la ruptura de lo cotidiano que se pretendía en la película aparece estrictamente en la diégesis. Esto le sucede al personaje de Inés, no a la actriz, Mariel. Se

construye el relato a partir del móvil de un personaje que llega a un lugar ajeno y su cotidianeidad debe inventarse en el momento a momento.

En *Siesta* el conflicto no está siempre claro, en realidad va cambiando, y va evolucionando a medida que lo hacen los personajes, esperamos que el espectador sea capaz de involucrarse sensiblemente en este universo y pueda participar activamente en descifrar su sentido.

Bibliografía

O algunos textos que leímos durante el proceso de Trabajo Final de Grado y la carrera de Licenciatura en Cine y Televisión.

- BORGDORFF, Henk (2006) *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of the Arts www.scribd.com
- WOLF, SERGIO. (2009). *Cine Argentino, Estéticas de Producción. Compilación*. C.A.B.A. [11] BAFICI.
- FÉRAL, JOSSETTE. *Investigación y creación*. Dossier Scanner
- GODFRID, Federico (2008). *Extraordinarias Historias*. Entrevista a Mariano Llinás. GrupoKane
- LARSON GUERRA, SAMUEL. *Pensar el Sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. UNAM, 2010
- AGUILAR, MA. DEL CARMEN, *Aprender a Escuchar*, Edición de Autor, 2009
- COPLAND AARON, *Cómo escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica, 1989
- HAYE RICARDO, *El Arte Radiofónico*, la Crujía, 2044
- CHION, M. *La audiovisión*. Paidós 1993
- CHION, M. *El Sonido*. Paidós 1994
- SAIITA, CARMELO. *La Banda Sonora*. UBA, 2002
- HERREROS, CEBRIÁN. *Semiótica del Sistema Sonoro*, Gedisa, 2004.
- NOEL BURCH, *Praxis del Cine*, 1970
- OUBIÑA, DAVID. (2007). *Estudio Crítico sobre La Ciénaga*. Entrevista a Lucrecia Martel. Colección: NUEVO CINE ARGENTINO. Ed. PICNIC.
- RODRÍGUEZ BRAVO, ÁNGEL (1997): *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, Editorial Paidós.
- FÉRAL, J. (2009): *Investigación y creación*. Estudis Escenics Quaderns del Institut del Teatre N°35, Barcelona.

- MARIO ONAINDIA, *El guión clásico de Hollywood*, 1996. Ediciones Paidós.
- SYD FIELD, *El libro del guión*, 2001. Plot ediciones.
- ANDRÉ BAZIN, *¿Qué es el cine?*, 2004. Ediciones Rialp. Madrid.
- HÉCTOR FONTANELLAS, *Fotografía cinematográfica y televisiva I*. 2009. Córdoba. UNC.
- MARCEL MARTIN, *El lenguaje del cine*, 1993. Editorial Gedisa.
- JACQUES AUMONT, ALAIN BERGALA, MICHEL MARIE, MARC VERNET, *Estética del cine*, 2005. Editoria Paidós. Barcelona, Buenos Aires, México.
- DENIS SCHAEFER, LARRY SALVATO, *Maestros de luz*, 1998. Plot ediciones.
- ARATTA, MARTÍN, *Puntos para la organización del sonido revisando narrativa y música*. Pág. 44/47. Reflexión Académica en diseño y comunicación. UNIVERSIDAD DE PALERMO. Número IX. Año IX . Vol 9. Febrero 2008. Buenos Aires Argentina. ISSN 1668-1673
- CHALKHO, ROSA JUDITH. *SEMIOTICA DEL SONIDO*. Pág. 105/107. Reflexión Académica en diseño y comunicación. UNIVERSIDAD DE PALERMO. Número IX. Año IX . Vol 9. Febrero 2008. Buenos Aires Argentina. ISSN 1668-1673
- CHALKHO, ROSA JUDITH *La cuestión arte - diseño en lo sonoro* . Pág. 51/53. Experimentación, Innovación. Creación. Aportes en la enseñanza del Diseño y la Comunicación. XIV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. . UNIVERSIDAD DE PALERMO Febrero 2006. Buenos Aires. Argentina ISSN 1668-1673
- KIM, ELIANA. SZLIFMAN, MARIEL. *Acerca del diseño audiovisual. Una forma de pensamiento. Territorios Audiovisuales* Jorge La Ferla Soffa Reynal Compiladores. Libreria.Marzo de 2012. Buenos Aires
- KAIERO, CLAVER, *Deconstrucción de narrativas y territorios sonoros en los espacios globales abiertos por las redes de comunicación*. Ainhoa CRAL (EHES). Colegio de España (CIUP). 7, Bd Jourdan. F-75014 Paris ainhoakaiero@hotmail.com BIBLID [1137-4470 (2010), 17; 365-388] Acep.: 24.11.2009

- WOODSIDE, JULIAN. *La historicidad del paisaje sonoro y la música popular*. TRANS. Revista transcultural de música. ISSN: 1697-0101. SIBE Sociedad de etnomusicología .Argentina. ISBN: 978-978-26403-2-3.
- SCHAFER, MURRAY EL NUEVO PAISAJE SONORO: *un manual para el maestro de música moderno*. RICORDI AMERICANA, 1998. ISBN 9789502202426