

Departamento de
Artes Audiovisuales

FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Trabajo de Graduación de la
**Licenciatura en Comunicación Audiovisual con orientación en Realización
de Cine, TV y Video**

Título

El vaso en la pared

Tema

Una película sobre la coexistencia e interrelación de los tiempos

Programa TAE

2021

Eduardo Maclen

DNI 20 184 694

Legajo: 35881/1

Tel.: 221 525 0654

eduardomaclen@gmail.com

Tutora Lea Hafter



“Lo sonoro no inventa el fuera de campo, pero lo puebla, y reemplaza lo no-visual con una presencia específica” (Deleuze, 1985)

Resumen

Un cortometraje de ficción filmado en 16 mm B/N durante el año 2000 en el que se aborda el género fantástico a partir de generar un espacio fuera de campo que da origen al conflicto y articula la acción. Las diferentes tecnologías involucradas en la realización a lo largo del tiempo como factor determinante de los resultados obtenidos en cada etapa. La tematización del tiempo dentro de la narración y el tiempo transcurrido hasta el presente, en el que el trabajo puede finalmente ser mostrado.

Palabras clave

Fílmico B/N 16mm - VHS - Digital - Sonido fuera de campo - Género fantástico
- Tiempo intradiegético y extradiegético

Filmar o grabar, esa es la cuestión

En el año 2000 cursé Realización IV y con el grupo de entonces nos propusimos filmar el corto final en 16mm. Todos nuestros trabajos previos habían sido grabados y editados en video analógico (SVHS y VHS), que eran los formatos de uso extendido en aquella época en el ámbito no profesional (por cuestiones económicas y de accesibilidad). Era nuestra última cursada de Realización y no queríamos terminar sin haber transitado la experiencia de filmar “de verdad” (y como se hacía en nuestra facultad hasta el momento en que fue cerrada por la dictadura en 1978).

Actualmente puedo afirmar que la decisión de trabajar en filmico resultó sin dudas un gran acierto: además de las muy evidentes diferencias de imagen y la posibilidad o no de ser proyectadas, más de veinte años después hay un material que se conserva perfectamente mientras todos los VHS de la misma época están bastante deteriorados. En aquel entonces, el haberlo hecho luego de haber escrito y dirigido otros tres cortometrajes de ficción en video analógico, también, ya que nos permitió tener confianza en una dinámica grupal conocida. Si bien la modalidad de trabajo y la base del equipo de producción y realización fueron las mismas, en esta oportunidad fue necesario convocar un equipo más grande y con mayor experiencia.

Un género recurrente

A lo largo de la carrera, en los trabajos finales me había desempeñado en el rol de guionista y **en** algunas veces también de director. En todos los casos las temáticas de las narraciones estuvieron relacionadas con el género fantástico. Dado que los presupuestos y disponibilidad de herramientas técnicas siempre fueron limitadas, en cada ocasión fue necesario apelar a la imaginación y creatividad en el uso de recursos narrativos y audiovisuales accesibles para llevar adelante ese tipo de propuesta. Tzvetan Todorov en su ya clásico “Introducción a la literatura fantástica” (1976), señala que una de las formas posibles del género es la irrupción de lo extraño en el universo cotidiano

de los personajes. Así, en los trabajos anteriores (de Realización I, II y III) la irrupción del elemento fantástico en la narración estaba relacionada con una alteración en el **espacio**: un gaucho sale con su caballo y descubre que en realidad está en África; un personaje de ficción encuentra el modo de acceder a la realidad de su escritor para vengarse de los padecimientos a los que él la ha estado sometiendo dentro de la diégesis; un hombre no logra volver a su casa porque se duerme en el colectivo cada vez que pasa por donde debería bajarse. En esta oportunidad, lo fantástico estaría dado por una alteración del **tiempo**.

Un poco de análisis

Me parece relevante señalar algunos de los recursos audiovisuales puestos en juego en el film y hacerlos dialogar con los conceptos teóricos que les dan sustento. Dado el límite de extensión del presente escrito, no pretende ser en modo alguno exhaustivo:

Sonidos de al lado

“Real o reconstituido en estudio, el decorado aparece como un continente, en semejante perspectiva, un espacio en el interior del cual va a desarrollarse una intriga sostenida por los actores; el intercambio entre lo que se ve y lo que está supuesto a desarrollarse ‘en otro lugar’ es una de las bases de la adhesión que el público aporta al film. Un protagonista mira hacia la izquierda, fuera de campo, o bien escucha atentamente una voz cercana de alguien al que no vemos que es el emisor: es loable para el espectador completar la imagen, representarse al objeto visto o al interlocutor ausente, fijarse en resumen en la lógica de la acción.”

Pierre Sorlin en *Estéticas del audiovisual*

Lo que se ve: Elena es una señora mayor que vive sola en un PH, su vida cotidiana se reparte entre la costura y cierto tedio que la lleva a estar

atenta a los sonidos que provienen desde un entorno que en principio no vemos. Se trata de *sonidos acusmáticos* que le permiten a Elena (y a los espectadores) conocer el desarrollo de los acontecimientos en el pasillo común y en el departamento contiguo. En su ya clásico libro “La audiovisión”, Michel Chion define el término de este modo:

Acusmática (una antigua palabra de origen griego recuperada por Jerónimo Peignot y teorizada por Pierre Schaeffer) significa “que se oye sin ver la causa originaria del sonido”, o “que se hace oír sonidos sin la visión de sus causas”

En nuestro caso los sonidos acusmáticos le permiten a Elena enterarse lo que sucede en su entorno, constituyéndose como un fuera de campo cuya presencia se desarrolla progresivamente. En el texto citado, Michel Chion agrega: ... *En sentido estricto, el sonido fuera de campo en el cine es el sonido acusmático en relación a lo que se muestra en el plano, es decir, cuya fuente es invisible en un momento dado, temporal o definitivamente.*

Cuando la fuente de los sonidos acusmáticos se revela, vemos que provienen de una joven vecina que vive en el departamento de al lado. Luego la vecina comienza a relacionarse con un hombre (que sí permanece acusmático durante todo el relato) y Elena instrumenta el vaso como dispositivo de escucha.

Aquí agrego dos párrafos extraídos de la definición de *Fuera de campo*, en el ‘Diccionario teórico y crítico del cine’ de Jacques Aumont y Michel Marie, a partir de los cuales pueden establecerse algunas correlaciones:

El campo definido por un plano de film está delimitado por el cuadro, pero a menudo sucede que elementos no vistos (situados fuera de cuadro) se hallan relacionados imaginariamente al campo, a través de una conexión sonora, narrativa, incluso visual.

El vaso aquí enfatiza el acto de escuchar, es el elemento que funciona como “dispositivo de espionaje” y que le permite a la protagonista acceder a ese espacio fuera campo que es el motor de las acciones y del conflicto, sin dudas

se trata de una conexión de tipo visual con el límite del cuadro. Y más adelante continúan:

(...) Burch distingue además un fuera de campo 'concreto' (que incluye elementos que fueron mostrados anteriormente en el campo) y un fuera de campo 'imaginario' (que incluye elementos que todavía no se han mostrado). Esta distinción es interesante, pero en rigor, el fuera campo pertenece completamente a lo imaginario.

Esta diferenciación entre fuera de campo imaginario y concreto no eran categorías que hubiera conocido en aquella época, aunque sí me resultaron operativas de un modo acaso intuitivo. Al momento de la escritura (y subsiguiente realización), me pareció importante dejar establecido el carácter de fuera de campo “real/concreto” tanto a la vecina como a sus sonidos.

Pierre Sorlin en el citado *Estéticas del audiovisual*, refiriéndose al sonido agrega:

Sin embargo, nada le prohíbe a la misma persona percibir la tensión que se manifiesta en los bordes de la pantalla y que conduce a los cuerpos a oscilar entre su presencia frente a la cámara y su proyección, por el oído, hacia algo que escapa a la figuración, que no se manifiesta, pasajera, más que en el movimiento del film... Si las dos actitudes no tienen nada de exclusivo, no movilizan formas de idénticos compromisos y suponen, de hecho, dos respuestas simultáneas y, sin embargo, diferentes al desarrollo de las imágenes y los sonidos.

A partir del descubrimiento de que todos esos sonidos provienen de un departamento (actualmente) vacío, Elena intenta desesperadamente “dejar de escuchar”, aislando como puede la pared medianera. Es entonces que se revela que ambas mujeres se escuchan mutuamente (la joven escucha los golpes de martillo en la pared). Aquí se hace uso de la categoría *sonido interno* al que Chion define como: “...situado en el presente de la acción, corresponde al interior tanto físico como mental del personaje...”, en nuestro caso, cuando

Elena entra en crisis y coloca las frazadas y el colchón contra la pared para evitar seguir escuchando a su vecina “inexistente”.

A partir de todo lo anterior, el elemento fantástico se manifiesta como una alteración **temporal**, que justifica retrospectivamente los elementos de la puesta en escena que diferencian los espacios de cada mujer. El desenlace nos revela que lo extraño es la coexistencia de dos tiempos diferentes en cuanto a su cronología, y sin embargo contiguos espacialmente. Esto es confirmado en el final, cuando la vecina entra en el espacio de lo que antes fue el departamento de Elena, actualmente demolido.

Sobre la(s) música(s)

De acuerdo a las categorías planteadas por Michel Chion, en una banda sonora puede haber voces humanas, ruidos (sonidos de objetos y/o animales) y música. A su vez, esta última puede asumir diferentes estatutos en relación a las imágenes que acompañan:

Música de foso

“Fuera de tiempo y fuera de espacio, la música comunica con todos los tiempos y todos los espacios de la película, pero los deja existir separada y distintamente.”

Hay cuatro momentos en que se utiliza este recurso: en el inicio (para los planos de situación y presentación de la protagonista); para enfatizar el miedo de Elena cuando entra en el departamento vacío y se cierra la puerta violentamente; cuando ambas mujeres se escuchan mutuamente, aunque sin poder encontrarse/ayudarse; y en el final (cuando se revela que Elena ya no vive ahí hace mucho tiempo mediante el indicio del maniquí).

Música ‘on the air’

“...sonidos presentes en una escena, pero supuestamente retransmitidos eléctricamente, por radio, teléfono, amplificación, etc... El sonido de la música ‘on the air’ atravesará más o menos las zonas in/off/fuera de campo, y se

situará aproximadamente, para el espectador, como música de pantalla o música de foso según, en efecto, el peso particular otorgado por la realización...” (M. Chion)

Aquí este recurso sonoro se emplea para dos propósitos: a nivel estructural, como una forma de distender el relato con un toque humorístico: mientras se escucha la música de Sting, las manos de Elena desabrochan sugestivamente los botones de una camisa y en el plano siguiente se descubre que se trata de una prenda que está colocada en el maniquí. Además, en esta oportunidad a Elena no le interesa escuchar los sonidos de su vecina, sino todo lo contrario, ya que interfiere con su propia música, estableciéndose una suerte de “conflicto generacional”.

Sobre la puesta en escena

Una cuestión de Indicios e Informantes

“Los indicios tienen, pues, siempre significados implícitos; los informantes, por el contrario, no los tienen, al menos al nivel de la historia: son datos puros, inmediatamente significantes.” (Roland Barthes. Análisis estructural del relato)

En este relato asistimos a la interrelación entre dos espacios contiguos con características bien diferenciadas: el espacio que habita Elena parece pertenecer a la década del 60; el de su vecina, remite al año 2000. Para ello se utilizaron objetos de ambas categorías (indicios e informantes) dispuestos en las puestas en escena respectivas. En principio, a estas diferencias las podríamos atribuir a la edad de Elena (es frecuente que una persona mayor viva rodeada de elementos que ha conservado a lo largo de su vida), aunque al final todo esto se resignifique. Así, el paralelismo entre las acciones de las dos mujeres y la imposibilidad de encontrarse físicamente funciona en el nivel del relato, aunque también a nivel metafórico: la pared que las separa no es solamente material, parece ser también generacional.

Hay un indicio importante cerca del final, cuando la joven se mira al espejo y tiene un ojo morado producto de la situación de violencia vivida: esto indica (e informa) que todo lo escuchado por Elena efectivamente “ha ocurrido”.

Sobre el montaje

En este trabajo hay una utilización deliberada del “montaje clásico”, con la idea de construir espacios articulados y “claros” en cuanto a la relación entre las dos vecinas; asimismo, en las acciones hay una búsqueda de cierto naturalismo y un raccord que permita al espectador situarse en el lugar y entrar en la soledad cotidiana de la protagonista. Para lograrlo, fue necesario tener en consideración las diversas y muy atinadas recomendaciones del libro de Rafael Sánchez “Montaje cinematográfico, arte de movimiento”, para lograr cortes fluidos a partir de una correcta puesta de cámara, dirección de movimiento y zona de cuadro utilizada en cada caso. En este proceso resultó muy importante la realización de un story board que incluya cada uno de los planos a realizarse y el orden que tendrían dentro del sintagma. Por otra parte, este proceso nos hizo volver a tomar conciencia de que el proceso de montaje empieza ya desde la escritura del guion.

Una realización ambiciosa

Sobre la preproducción

Realizar en filmico implicó el desarrollo de un guion literario y un guion técnico que debieron ser trabajados minuciosamente, ya que se sabía desde el principio que no habría posibilidad de hacer retomas ni agregados de planos; además entre el rodaje, el revelado y el transfer del material a video estaba previsto que transcurra un tiempo considerable. El planeamiento de todas las etapas de producción también fue riguroso, por lo costoso del material y la imposibilidad de saber en el momento si la toma había salido sin inconvenientes. Se calculó el material como para trabajar a tres tomas por

plano (en promedio). Hubo tres razones para decidir utilizar película blanco y negro de 16 mm sin sonido: una económica, otra estética y una tercera del orden del desafío. La primera es obvia, la película y el revelado B/N son más baratos que en color y con sonido. La segunda: el blanco y negro aportaba significativamente a la estética de la imagen, ya que en la historia que se narra el punto de vista predominante es el de un personaje cuyo presente podríamos situar a principios de la década del 60. Tercero: escribir historias con diálogos escasos (o directamente sin ellos), es un desafío que siempre me interesó transitar como guionista, buscando que la narración se desarrolle mediante acciones físicas. La protagonista en esta historia no dice una sola palabra en toda la película y quienes hablan lo hacen en off, lo cual por otro lado nos liberaba de varios problemas de sincronización y registro durante el rodaje (la cámara de 16 mm además era bastante ruidosa).

Una post producción decepcionante

El negativo obtenido a partir del revelado del material nos permitió saber que la película se había imprimido correctamente. A partir de este negativo se hizo un transfer a video analógico (SVHS), que se usó para seleccionar, cortar y unir los planos. La imagen resultante tenía un parpadeo importante (excesivo) y los bordes de la imagen eran difusos y redondeados. El efecto “película antigua” estaba de algún modo justificado por la temática, pero no era lo que esperaba ni deseaba. La banda de sonido se realizó en función del montaje final de las imágenes. La mezcla se hizo con los registros grabados durante el rodaje, las voces de la actriz y el actor se grabaron teniendo en cuenta la duración de los planos en los que Elena está escuchando. El programa de radio se grabó especialmente para este trabajo y las músicas fueron agregadas en post producción. El resultado de imagen y sonido fue presentado como trabajo final de Realización IV y resultó aprobado. Se hicieron las copias respectivas en VHS para quienes participaron en la realización (desde luego que las copias se veían aún peor que el “master”). A las latas con el negativo las guardé en el ropero, a mi copia en video la mostré un par de veces, pero sin

poder evitar sentirme incómodo en cada oportunidad. Traté de olvidarme del asunto, la obsolescencia del formato VHS y el tiempo ayudaron a que así sea.

El reencuentro

Revisando viejos materiales, y una especie de *found footage*

El aislamiento producto de la pandemia por COVID me llevó a hacer cosas que tenía pendientes desde hacía mucho tiempo, entre ellas enviar a digitalizar varios cassettes VHS que incluyen videos familiares y trabajos hechos durante la carrera (para evitar que se pierdan para siempre). Uno de ellos por supuesto era 'El vaso en la pared'. Al verlo nuevamente después de tanto tiempo volví a percibirlo como una experiencia fallida, en la que se había trabajado a conciencia, había demandado los tiempos y esfuerzos de muchas personas que pusieron lo mejor de sí, para un resultado muy decepcionante desde la imagen. Fue entonces que pensé en la posibilidad de enviar a digitalizar cuadro a cuadro la película en negativo a un laboratorio de Buenos Aires. El resultado de ese proceso fue muy sorprendente, tanto que me dio la sensación de estar viendo esas imágenes por primera vez. **Parecía un trabajo realizado por alguien más con el que me estaba encontrando.**

Reedición y redención

A lo largo de las dos décadas transcurridas, además de las latas con la película, conservé un CD en el que estaba grabada la banda sonora. Como se señaló más arriba, parte del sonido se grabó en sincronización con el montaje final de la imagen, por lo cual se presentaban dos posibilidades: volver a hacer toda la banda desde cero y ganar mayor libertad en un remontaje, o respetar el registro original (que técnicamente era aceptable) aunque no permitía hacer grandes cambios en cuanto a las decisiones de montaje original. Opté por esto último, ya que se trata de registros cuyo carácter histórico/indicial los reviste de un valor equivalente al de las imágenes registradas en ese mismo tiempo y

espacio. Así, el proceso de reedición resultó relativamente sencillo: cada plano tenía un lugar y una duración prevista, determinadas por la banda sonora. Hubo sin embargo algunos pequeños ajustes de tiempos, eliminación de algunos planos breves y sustitución por otros (sobre todo en la escena de la crisis de Elena y su intento de aislar la pared). El resto quedó prácticamente igual a la versión VHS. La diferencia más notable, y que me llevó a presentar este trabajo en este Trayecto de Egreso, es que ahora podía ver la película una y otra vez sin la sensación de experiencia fallida.

Conclusión

Es posible que los más de veinte años transcurridos entre la idea y su concreción en un audiovisual “que se pueda mostrar” hayan sido necesarios. No solo por una cuestión tecnológica, como ya fue señalado, sino también por una cuestión de crecimiento personal. Cuando surgió esta posibilidad de presentar un trabajo para obtener la licenciatura, ya tenía el material digitalizado pero aún sin editar. La idea de rehacer ‘El vaso en la pared’ ya estaba en los planes, aunque sin dudas los plazos propuestos desde la institución ayudaron a que se concrete antes de lo previsto. Considero que recién a partir de ahora puedo decir que es una *obra* que puede iniciar un recorrido por los circuitos que la acepten, y no algo de lo que **prefería** no hablar.

Desde que me recibí de Profesor en comunicación audiovisual en 2005 hasta ahora pude ejercer la docencia en diversos espacios (entre ellos la facultad misma) y además tuve la oportunidad de participar en varias producciones en diferentes roles (guion, dirección, cámara e incluso como “actor”). Actualmente me encuentro trabajando en el desarrollo de una serie de ficción (de género fantástico, por supuesto) cuyo proyecto obtuvo un premio del Fondo Nacional de las Artes. Todo este recorrido ha sido posible gracias a una universidad pública y gratuita a la que estoy profundamente agradecido y a la cual estoy orgulloso de pertenecer.

Referencias bibliográficas

Aumont, J. & Marie, M. (2001), *Diccionario teórico y crítico del cine*, Buenos Aires. La marca [2^{da} ed cast 2006]

Barthes, R. & AA/VV (1970), "Introducción al análisis estructural de los relatos" *Análisis estructural del relato*, México DF. Ed. Coyoacán. S.A. Colección Diálogo Abierto.

Bellour, R. (2009), *Entre imágenes. Foto, cine, video*. Buenos Aires. Colihue Imagen.

Chion, M. (1993), "La escena audiovisual" en *La audiovisión*. Barcelona. Paidós.

Sánchez, R. (1970), *Montaje cinematográfico, arte de movimiento*. Santiago de Chile. Universidad Católica de Chile.

Sorlin, P. (2010), *Estéticas del audiovisual*. Buenos Aires. La marca editora.