

Departamento de
Artes Audiovisuales

FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Departamento de Artes Audiovisuales
Facultad de Artes
Universidad Nacional de La Plata

Trabajo Final de Grado de la Carrera Licenciatura en Comunicación Audiovisual
Orientación Realización

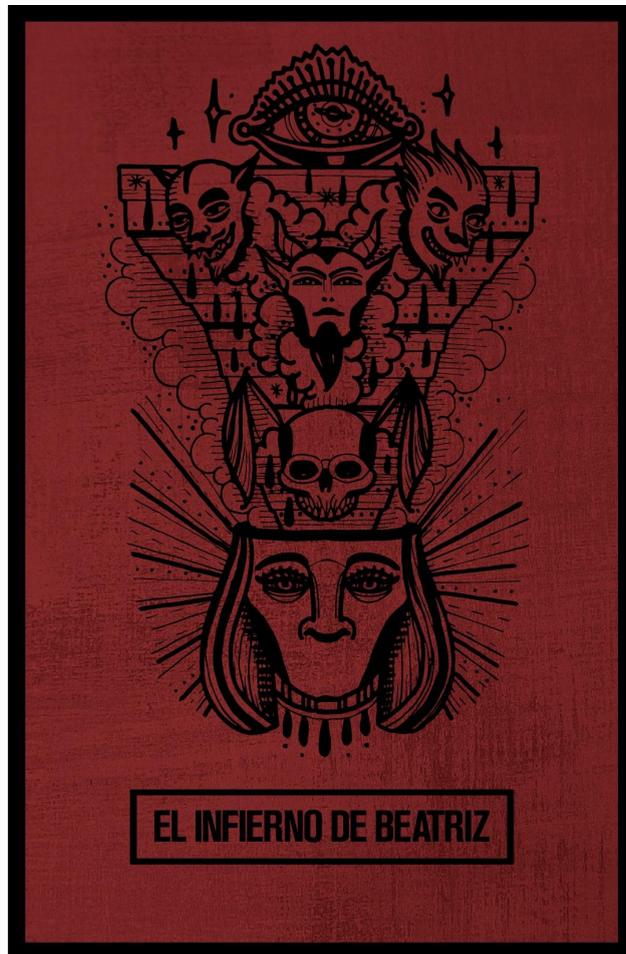
Voces, dimensiones y fantasmas en torno al Infierno

Variaciones y ampliación del concepto de fuera de campo
aplicado al análisis de un caso particular

Marcos Migliavacca | DNI 28991116 | Leg. 4892/3 | marmiglia@gmail.com

Tutor: Pablo Rabe

07.12.21



Link de previsualización de la obra

El Infierno de Beatriz

<https://vimeo.com/654341706>

Contraseña:TAE

Resumen.

Este trabajo se propone reflexionar sobre los modos de abordar el concepto de fuera de campo visual, fuera de campo sonoro, fuera de diégesis, y fuera de campo conciente, como herramienta de análisis de las implicancias en la puesta en escena del cortometraje *El Infierno de Beatriz* (2015). Estas categorizaciones pretenden hacer un abordaje ampliado del espacio fílmico, el punto de vista y el uso de voice over, con el fin de enfatizar una cercanía estética y afectiva con el espectador.

Palabras claves: fuera de campo - fuera de diégesis - fuera de campo conciente - punto de vista - puesta en escena - espacio fílmico

Introducción

Este Trabajo Final de Graduación TAE (Trayecto Abreviado de Egreso) se propone reflexionar sobre los modos de abordar, complementar y ampliar el concepto de fuera de campo como herramienta de análisis de las implicancias en la puesta en escena.

La obra audiovisual sobre la que se trabajará es el cortometraje documental *El Infierno de Beatriz* (Marcos Migliavacca, 2015, 16 minutos), realización preexistente en la que desarrollé las tareas de dirección, guión, montaje y sonido.

En base a la experiencia de su proceso creativo y las decisiones formales asumidas, se intentará aportar un enfoque que transite desde conceptos restringidos a variaciones ampliadas, desde lo concreto a lo fantasmal-simbólico-interpretativo, y de lo diegético a lo inconsciente.

La reflexión abordará las siguientes áreas de indagación: el fuera de campo visual, el fuera de campo sonoro; y conceptualizaciones de tinte más libres tales como: fuera de diégesis, y fuera de campo consciente.

Estas categorizaciones pretenden hacer un abordaje integral y extendido de las cualidades formales en torno a las dimensiones de tiempo y espacio fílmico, y las posibilidades de sentido en la construcción de la focalización de un personaje en acción. Y, por lo tanto, desde esta estrategia enfatizar la cercanía de la experiencia subjetiva y afectiva compartida con el espectador.

El Infierno de Beatriz narra en primera persona un viaje melancólico por la mente y las sensaciones de la directora teatral platense Beatriz Catani durante una función de compleja puesta en escena de la obra *Infierno* (2014), versión libre de la primera de las tres cánticas de *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri. El riesgo y la imposibilidad de control, junto a lo efímero de lo teatral, y lo inevitable de la muerte que interrumpe el amor, son ideas que sobrevuelan en un paisaje sonoro dantesco donde la intimidad de la voz de Beatriz recorre un itinerario fantasmal.

En 2013 Beatriz Catani, en medio del duelo por la muerte de su pareja, es convocada para la muestra *Changing Places*, organizada por el gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Catani se propone adaptar *La Divina Comedia*, mediante una descomunal puesta sobre la rivera de La Boca como escenario teatral. Desde el entusiasmo y la fe en el acto de documentar lo colectivo y azaroso de un proceso artístico, junto con el equipo realizativo, se emprendió un registro exhaustivo y prolongado de la génesis, los ensayos, las pruebas escénicas en el Teatro Princesa, los viajes, el montaje y finalmente las únicas dos presentaciones de la obra *Infierno*. Sobre las cuantiosas horas de registro observacional, desarrolladas sin intervención en planos distantes, generales y fijos, asociables a lo que Nichols (1997) caracteriza como «*registrar sin inmiscuirse (...) limitando al realizador al momento presente y requiriendo un disciplinado desapego de los propios sucesos (...) haciendo hincapié en la no intervención (...) cediendo el control, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara*» (p. 72), encontramos que sólo una porción minúscula era la que representaba la pulsión del registro total. La segunda función de la obra *Infierno*, la única parte del rodaje en la que se quebró la propuesta inicial de planos generales fijos y se registró cámara en mano siguiendo a Beatriz en una distancia notablemente más cercana, encontramos que fue el fragmento en el que el personaje se descubre, de manera tal que el dolor y la pasión se confunden con su verdadera vivencia.

Esta elección sobre la puesta en escena y el consecuente descarte de gran parte del registro, constituyó un recorte que fundó como idea rectora el corolario de decisiones estéticas que sobrevinieron y que analizaremos. En lo siguiente, el trabajo también versará sobre decisiones y vínculos entre lo que queda afuera y adentro de un universo de sentido.

Desarrollo

Como particularidad, *El Infierno de Beatriz* despliega su mirada siguiendo y priorizando la vivencia anímica de la directora durante la ejecución de su obra y omite mostrar el desarrollo de la escena teatral. Esta elección implica dotar de relevancia dos categorías formales, el fuera de campo en estrecha relación con el punto de vista.

Una definición convencional del fuera de campo como la que sostiene Aumont (1996, p. 17) nos habla de una porción de espacio imaginario contenido en el interior del cuadro, propone la cualidad de territorio susceptible al juego de la imaginación por sobre una concepción de geografía espacial concreta y limitada. Este concepto abierto, que también André Bazin (1990, p. 221) toma de Leon-Battista Alberti para definir al cuadro como ventana abierta al mundo o como pantalla de cine como mirilla que sólo deja al descubierto una parte de la realidad, en contraposición con la idea del espacio contemplativo de un cuadro de una pintura, abierto solamente sobre el interior.

Entre ambas concepciones, nuestro punto de partida elegido siempre fue el de abogar por ampliar el universo espacial y de sentido. Tomar partido por una pantalla centrífuga por sobre un marco centrípeta.

La observación paciente a la hora del registro, así como la insistencia obsesiva sobre su visionado permite redescubrir la representación y sus posibles articulaciones, ampliar sentidos del imaginario narrativo y formas de vivenciar una experiencia cinematográfica, una dimensión luminosa de la representación que trascienda sus límites del cuadro, como una ventana también que se abre al mundo anímico y perceptivo del personaje.

Este «*espacio invisible que prolonga lo visible (...) sólo existe en función de éste*» (Aumont, 1996, p. 19), se configura invariablemente mediante su asociación espacio y sonido. Sólo con el fin de plantear un método y una estructura simple de estudio, se presentan a continuación ambos elementos de forma separada.

Fuera del campo visual: la constitución de un punto de vista.

Definir el espacio fuera de campo es definir las cualidades del campo visual y lo que este buscará narrar. En relación a esto, la primera y más importante decisión fue la de volver la mirada al detrás de escena por sobre la escena teatral propiamente dicha, determinada por el transcurso de la obra. La omisión de la acción teatral conllevaba tamizar la misma a través de la experiencia y reflejo de reacción de la percepción de Beatriz, que es donde pasa a posarse el punto de vista excluyente. Esta determinación de puesta en escena es asemejable a la categoría que presenta Eduardo A. Russo (La Ferla, Reynal (comps.), 2012) como una puesta en otra escena, que es cuando «*la pantalla se convierte, merced a la puesta, en una puerta hacia un lado radicalmente otro. La pantalla abre paso a un espacio otro (...) imaginariamente coherente*» (p.58). Ese detrás de escena en el que nos enfocamos en Beatriz podría catalogarse en esta acepción. A su vez, en el cortometraje se potencia esta idea de *puesta en otra escena* en el momento en el que también se evidencia el detrás de escena del rodaje. Otra arista del fuera de campo que deja de ahí en más entrever que hay otro espacio tácito y una mirada de seguimiento más operando ante la conciencia o invisibilidad del sujeto documentado. Lo que Pascal Bonitzer definió como un *fuera-campo anti-clásico* (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1996, p.23), un campo plenamente situado en la ilusión que contiene el espacio de la producción del filme. De esta manera también se activan dos posibilidades más de la puesta en escena documental desarrollada por Russo (La Ferla, Reynal (comps.), 2012), «*la autopuesta en escena, en la que el deseo del observador es desafiado desde la performance, cierta dimensión de teatralidad, especular y espectacular (...) y cuando el juego de miradas induce al reconocimiento y desempeño según formas de una socio-puesta en escena*» (p.59).



Como señalamos anteriormente, existieron dos registros, de disímiles puesta en escena, de las dos presentaciones de la obra *Infierno*. La diferencia entre ambos permite dilucidar algunas cuestiones sobre la característica del campo visual encuadrado y las resonancias que ambos generan en la focalización y el fuera de campo. El primer registro se realizó siguiendo el patrón observacional de todo el rodaje anterior del proceso de la obra. Planos fijos y generales de larga aliento dando paso a los movimientos y acción espectral de Beatriz junto al público durante la obra (*ver Video Anexo*). La dinámica propia del espacio público/escénico hacía que la figura de Beatriz se perdiera en el caos de la multitud en campo y se trazara una distancia que obstruía el seguimiento y la cercanía afectiva entre el personaje, sus sentires y el espectador. Esto generaba una demanda de proximidad y movimiento que se reparó en el rodaje de la segunda función.

La decisión fue la de romper el esquema previo y abordar el registro mediante un seguimiento cámara en mano en una distancia tal que permitiera tanto la proximidad como la invisibilidad del equipo de rodaje.

Esta alternativa, que es la que está plasmada en el corto, tuvo consecuencias estéticas y espaciales positivas, que hicieron que la forma, el personaje y el espacio se armonizaran acorde a la necesidad de constituir un punto de vista. A saber, la cercanía en la distancia permitió seguir, focalizar y recortar mejor a Beatriz, sus gestos, miradas y su procesión emocional interior. El fuera de campo cobró mayor relevancia en relación al *raccord* de mirada más preciso. El carácter móvil del registro produjo una expectativa diferente sobre la posibilidad de activación del espacio fuera de cuadro, investido por la escena teatral y el interés postural del público.

Otro rasgo plástico a remarcar fue dotar a la imagen de una distancia focal más acotada dando al cambio de foco la facultad de contornear y abstraer al personaje acrecentando el efecto estético de focalización. Generando también un contraste de figura-fondo en el que el desenfocado de este último hacía presente una tapiz indicial que podría considerar paradójicamente como un fuera de campo dentro del campo. La elección del cambio de foco al fondo del encuadre, convertía los indicios de la puesta teatral en elementos concretos y activos que retroalimentaban el poder de ese espacio omitido. La momentánea apertura de esa «*ventana al mundo*» (Bazin, 1990) le daba fuerza de espacio imaginario extensivo al fuera de campo visual.



La delimitación del espacio fílmico, la omisión de la obra y la construcción del punto de vista, articularon una estrategia tendiente a encontrar un dominio narrativo de la escena documentada y un tono afectivo del relato. Una invitación a compartir el itinerario y las sensaciones del personaje en un contexto de alta tensión, atención e impotencia.

El teatro de Beatriz Catani, sus puestas y adaptaciones, parten de un abordaje radical de los procesos y puestas. Cada una de sus obras supone un exceso, una imposibilidad, la desmesura de alguno de sus aspectos (duración, espacio, habla, movimiento). Esto permite a la ficción desbordar en el “mundo real”, hacerse visible, como sucede claramente en la obra *Infierno*, al tiempo que “lo real” se vuelve parte de ella. Es así como podríamos pensar que el propio procedimiento teatral de Catani sustituye aquello que llamamos obra. La mirada del espectador es atravesada por lo real, ficcional y accidental. Documentar su obra era apropiar los métodos de Beatriz, dirigir lo real, ficcional y accidental. Tal como expresaba el dramaturgo Quico García, pareja de Beatriz (cuyo fallecimiento motivó *Infierno* y las obras siguientes de la autora): «*La representación cobra sentido si lo que va ocurriendo en la creación de la futura escena, lleva su correlato con la forma de vivir ese tiempo*» (Patos Hembras, 2012).

Otra concepción sobre la que parte el trabajo es la consideración de que el artista en acción es la obra misma. De esta manera se delimita un terreno de recorte y un punto de vista que no «*alude solamente a quien organiza el mundo diegético, sino también a un espectador activo, que se inscribe en dicha escena (...). No hay puesta en escena sin un lugar y un trabajo asignado al espectador*». (La Ferla, Reynal (comps.), 2012. p. 59).

Fuera de campo sonoro: las resonancias del más allá.

La voz, en un sentido material, es un elemento de recorte y selección, no solo de su entorno, sino del plano de conciencia que se comparte en lazo secreto con el espectador. Que juega gravitante en el vínculo inmersivo de éste en la escena. La voz fija también los contornos del personaje y la volatilidad fantasmal desde su carácter de índice. Es aquí donde el fuera de campo se convierte en un territorio de significativa importancia. Es el lugar donde mira el cuerpo disuelto y fantasmal, el lugar de duplicación, de la intriga de los cuerpos, de la voz del paisaje. Donde las palabras se disparan en un espacio sin control, lo desconocido para el espectador, la escena vedada.

Aumont (1996, p. 22) afirma que el sonido es un factor altamente integrador del espacio fílmico, el sonido en campo y fuera se homogenizan y unifican ante el oído del espectador. Deleuze (1991), por su parte, se pregunta «¿Cómo hacer para que el sonido y la palabra no sean una simple redundancia de lo que se ve?» (p.310), y bregaba para que lo sonoro y lo parlante no produjeran redundancia con lo que se veía en lo visual.

En el cortometraje *El Infierno de Beatriz*, estas premisas cobran valor de prueba. El sonido en campo, denominado por Chion (1993, p.63) como *in, síncrono* o *escucha visualizada*, y el fuera de campo o *acusmático*, se integran de manera tal que se entrecruzan y complementan.

En el terreno de la escucha visualizada encontramos principalmente la voz de Beatriz y sus comentarios a través del handy, que a su vez convive con su propia voz grabada y emitida en la obra *Infierno* desde el dominio acusmático, en lo que Chion (1993, p.65) denomina el “*sonido on the air*”, aquel retransmitido y amplificado a través de los parlantes desde el escenario público-teatral, junto con la música, como parte de la obra. Aquí se entrecruzan dos fenómenos particulares. Por un lado, la duplicación de la voz de Beatriz, simultáneamente en campo y fuera, poblando todo el dominio diegético, y Beatriz dentro de la obra y Beatriz fuera de la misma, sin caer en la premisa de redundancia citada. Por otro lado, la música de *Infierno*, junto con la melancolía de los textos de Dante interpretados por los actores, desde la zona acusmática, tiñen con su matiz fantasmal el andar deambulante de Beatriz en campo. La música como creadora de clima, se bifurca y reasigna, por imantación, como musicalización propia del itinerario de la autora por fuera de la obra.

Aquí, una vez más, estos puntos de cruce no redundan, como Deleuze (1991) proponía evitar, sino que se homogenizan y complementan, como afirmaba Aumont (1996).

Por último podemos agregar otra observación respecto al dominio *in* en la puesta en escena del corto. La distancia visualizada contrasta con la proximidad sonora de la voz respecto al personaje de Beatriz. La presencia cuasi intimista de la voz en campo nos permite ingresar en una esfera sonora de extraña ilusión de cercanía respecto a la imagen y, en paralelo, generadora de un intrigante atractivo voyeurístico. Esto dota al personaje de una presencia en relieve en la que confluyen la enfatización del punto de escucha y punto de vista, junto con el interés del espectador por el personaje desde su lugar de espía involuntario.

Superada la instancia de análisis de fuera de campo visual y sonoro, nos proponemos tejer otros entramados significantes más amplios a partir de la articulación de conceptos libres y categorías no convencionales en la búsqueda de otros posibles sentidos alrededor del *El Infierno de Beatriz*. Recorreremos *otros fuera de campo*, por fuera de la diégesis y las representación conciente.

«Todo conjunto se prolonga en un conjunto homogéneo más vasto con el cual se comunica (...) Encuadrado un conjunto, y por lo tanto visto, siempre hay un conjunto más grande o bien otro con el cual el primero forma uno más grande, y que a su vez puede ser visto, con la condición de que suscite un nuevo fuera de campo. El conjunto de todos estos conjuntos forma una continuidad homogénea, un universo o un plano de materia propiamente ilimitado (...) Un universo que ya no es un conjunto ni pertenece al orden de lo visible».

(Deleuze, 1991, p.320)

Fuera del campo diegético: el lugar de la voz interior.

Al referirnos al fuera del campo diegético, de alguna manera estamos aludiendo a su embajador, la *voice over*, en diálogo con la diégesis, es decir, la ampliación del vínculo entre dimensiones espacio-temporales, entre diegético y extradiegético.

La diégesis encuentra su campo simbólico circunscripta a un límite espacio-temporal. Sin embargo, Aumont (1996, p. 118) define para la diégesis, un territorio más difuso y ambiguo. «*Es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad. (...) el último significado del relato: el momento en que se hace cuerpo*». Bajo esta acepción, pareciera que la *voice over* formara parte del demonio de lo diegético, integrada a la globalidad del universo ficticio. Contrariamente, Chion (1993) limita la naturaleza de la *voice over* al término del *sonido off*, que reúne «*aquellos sonidos no presentes en la imagen y que no pertenecen a la diégesis (situados en un tiempo y lugar ajenos a la situación), entre los que encuentran las voces de un narrador*» (p.63). Más allá de las problemáticas limítrofes, en el caso de *El Infierno de Beatriz*, la intención fue integrar perceptivamente la *voice over* de Beatriz a la diégesis desde un yo presente que vivenciara el mismo tiempo de dicho universo. Esa voz interna representa el punto de vista íntimo y la procesión emocional del personaje, mientras que la diégesis es el lugar de lo real, del mundo azaroso e incontrolable donde se pone en juego la pasión, la representación teatral, el Infierno.

Como el Gerión, el gigante de la mitología clásica de tres cabezas y de cuerpo triple que encontramos en *La Divina Comedia*, en *El Infierno de Beatriz* nos encontramos también con nuestro personaje triplicado. Las tres voces de Beatriz, la voz en escena (in), la voz fuera de campo (on the air), y la voz mental (voice over); multiplican, abstraen y disuelven su presencia a un plano etéreo y fantasmal, propio del mundo de la obra.

El entrecruzamiento de situaciones, realidades, dimensiones (el espacio de Beatriz, el rodaje, la obra, las voces, la música, el fluir de la conciencia) colaboran con la idea de abstracción y prolongación de la diégesis por sobre lo real. André Bazin (1990) agrega sobre esto que «*todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo por el contrario, como algo indefinidamente prolongado en el universo*». Bajo una premisa similar se configuró la estrategia de construcción de la voz interior de Beatriz. Montado el corte de imagen del cortometraje sin audio, pasado más de un año, se convocó a Beatriz a enfrentarse a este registro de ella bajo la consigna

de grabar en simultáneo sus recuerdos, pensamientos y sensaciones, en tiempo presente, como si las viviera en ese mismo momento.

El resultado (*escuchar Anexo Sonoro 1 y 2*) se asemejó a la reconstrucción propia del contenido manifiesto en los procesos de interpretación del sueño, donde el discurso conciente y estructurado por momentos cede paso a rememoraciones vívidas propias del ensueño o la sugestión, y los recuerdos son experimentados como sensaciones presentes. El cuerpo al licuarse en el discurso abre lugar a la voz interior como un elemento exploratorio, libre y catártico.

Sobre la base del texto de estas grabaciones documentales se diseñó el guión de la *voice over* del corto, la cual respeta las inflexiones, estados y pensamientos propios de cada momento.

Como antecedente, un método similar utilizó Jean Rouch en *Moi, un noir* (Francia,1958) para la determinación de las voces narradoras de los sujetos documentados. Recurso que en el caso de Rouch, Bill Nichols(1997) alude como rasgo propio del cinema vérité e inadmisibles en la modalidad observacional o cine directo. «*El comentario en voice-over, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados*» (p.72).

La intervención del documental desde la *voice over* o interior, no es una manipulación que busca sustituir la escena registrada por la escena deseada y no conseguida. Contrariamente es una reelaboración que genera una escena nueva acorde a la lógica del personaje, su pensamiento, mirada, y su discurso sirviéndose de la misma materia de lo real. Ese vínculo con lo real se mantiene como pulsión en esa tarea de intervención, la cual consiste en ordenar el universo de lo posible, buscando la armonía entre las distintas capas de realidad y el potencial que desprende cada registro.

La tarea persistente de registrar con exhaustividad el universo cotidiano y artístico de Catani durante el intenso proceso de la realización de *Infierno*, permitió ensayar algunas hipótesis que colaboraron con decisiones formales del cortometraje.

El estatus de la voz/voces fue considerado desde su lugar de acceso al discurso como canal inconsciente. En el fluir discursivo está también el procedimiento, el pensamiento, la acción, el personaje y el acto creativo. La persona disuelta en la

palabra, en la mirada y reconstituida en la acción. La acción es también una forma de conocimiento, de ordenamiento del universo simbólico real.

La activación de estos procesos creativos implica la aparición de Beatriz Catani como personaje. El personaje no se escinde de su obra, la obra está en el personaje, y el acto de dirigir es una pulsión vital que trasciende los límites del teatro.

Fuera del campo conciente: documentar lo fantasmal.

«Hablar de fantasmas, no es el territorio de un cineasta. Un cineasta tiene que filmar carne y huesos, personas vivas y palabras, y los fantasmas estarán si existen. Estos fantasmas se tienen que materializar en algo muy concreto. Fantasmagorías que se materializan con los medios del cine, con planos, con una construcción, con fantasía, con realidad, con palabra y silencio, con luces y sombras... Las armas del cine».

Pedro Costa (2021)

En este último apartado sobrevolaremos un recorrido libre sobre el plano simbólico, asociativo, interpretativo de ideas en torno al universo y contexto que habita y desborda el cortometraje, aquello ilimitable. Algo que podríamos definir como lo hace Bela Balász (1952) al pensar la mise-en-scène como una versión abarcativa de la puesta que involucraba dimensiones que desbordaban la instancia del rodaje y los límites del cuadro, e incorpora diversos momentos previos y anteriores al registro de la imagen.

La imposibilidad de representar lo indecible de la muerte, la relación entre la vida y la obra, la dualidad de lo concreto y lo fantasmal son tópicos que se inscriben en este fuera de campo conciente.

Bazin (1990) indirectamente amplía la descripción de este campo de naturaleza difusa que intentamos caracterizar como un lugar donde las *«combinaciones son*

innumerables (...) se sugiere la idea con la mediación de una metáfora o de una asociación de ideas (...) El sentido no está en la imagen, sino en la sombra proyectada por el montaje sobre el plano de la conciencia del espectador» (p. 55).

Ese plano de conciencia compartida con el espectador en *El Infierno de Beatriz* se traduce en las decisiones estéticas anteriormente desarrolladas referentes a las estrategias de focalización y punto de vista, en convivencia con la voz interior, entre otras variables, que hacen que conciencia de personaje y espectador entren en íntima sincronía. Una conciencia en la que confluye el campo y fuera de campo, lo diegético y extradiegético.

Algunas ideas también se desprenden de lo descrito por Bazin. Si existe un plano de conciencia, se habilita a pensar la existencia de un plano inconsciente. Aquello que alude este apartado como *fuera de campo conciente*. El lugar del saber no sabido, el de las representaciones ocultas que cobran valor efectivo y gobiernan parte de nuestra vida anímica.

¿Es posible documentar ese plano inconsciente? Podríamos decir que, por definición, el campo inconsciente no se dirige, se manifiesta, y esas manifestaciones son indicios para ser interpretados bajo la mirada atenta y activa. Como afirma Costa, lo fantasmal sólo puede sobrevenir desde lo concreto. En los términos citados por sus autores, la metáfora, la asociación de ideas (Bazin) y las armas propias del cine (Costa) son el disfraz apto para que se manifieste lo inconsciente. Que también podríamos definirlo como aquello que desborda (Balász), la sombra donde se esconde el sentido. El sentido es lo que escapa a la percepción. Eduardo Russo (2012, p.55-56) agrega a esta idea que «la función de la mirada trasciende desde allí lo expuesto a la visión (...) haciendo así a la puesta en escena poseedora de un notable efecto de irrupción en la capacidad significante».

El autor profundiza estas asociaciones mediante la cual los materiales de la puesta en escena produce fusiones problemáticas entre lo mostrado y lo escamoteado, a lo legible y lo que impacta a los sentidos aún sin percibir claramente qué sentido posee. Éste es el dominio de lo inconsciente. La participación activa de mirada y escucha reconstruirán los sentidos posibles a partir de una experiencia vivida.

Lo equívoco, lo faltante es otra de las manifestaciones del inconsciente. Este es factor necesario en el acto de habitar una película. Russo (2012) posteriormente complementa. «*La puesta tiende sus redes, el espectador comienza a interpretar indicios, a completar lo faltante, a avizorar el sentido siempre equívoco de lo visto*».

(p. 56). Así se refuerza nuevamente la idea citada de Bazin (1990, p. 55) en la que el sentido no está en la imagen, sino en el espectador.

Este entramado de asociaciones acerca de las operaciones entre lo denominado fuera de campo conciente o inconsciente, y el plano de conciencia, demandan pensar esa articulación aplicada al caso en cuestión.

¿Qué es lo inconsciente en *El Infierno* de Beatriz?

Podemos aventurarnos a asociar libremente y pensar que lo inconsciente podría situarse al borde de la escena teatral omitida. El lugar de lo faltante, de los indicios dantescos que sobrevuelan etéreos sin cuerpo, desde donde surgen los recuerdos, la muerte, las almas en pena, el pasado, los lamentos, la melancolía.

El inframundo pergeñado por Dante Alighieri en *El Infierno* de alguna manera es una representación del inconsciente. Freud (1992) sostenía que navegar en el inconsciente, es navegar en aguas oscuras. Como son las aguas del Aqueronte.

Metafóricamente Beatriz se podría representar en el corto, como un Caronte que carga con las almas de los fallecidos en su bote. Incluso, invirtiendo simbólicamente se puede pensar a la obra misma *Infierno* como el Caronte que transporta el fantasma de Beatriz por el dolor de un paisaje melancólico.

El mundo de asociaciones posibles siempre deja un lugar para el equívoco y lo faltante.

Podemos retomar el lugar del campo inconsciente en *El Infierno* de Beatriz desde la relación entre la vida y la obra artística. El duelo que tramitaba la dramaturga en el momento de la puesta en escena, no era un detalle explicitado en el rol de personaje, pero ese estado tácito se manifestaba en él. En un itinerario asociativo propio del inconsciente, el duelo que se sirve de la escena teatral fuera de campo para expresarse en el personaje Beatriz y teñirla de un aire melancólico. En palabras de *Infierno*, «la muerte que separa el amor (...) se descubre como real».

Los azares entre los textos de Dante y las condensaciones, mecanismo propio del sueño, entre el fuera de campo sonoro y la imagen constante de Beatriz, se unifican de modo que las frases *on the air* como: «en el medio del camino de mi vida me encontré con una selva oscura porque el camino había perdido», «y en medio del puente aparece una mujer llorando», proceden a interiorizarse íntimamente con el personaje de Beatriz y su trajinar emotivo. De alguna manera lo inconsciente: la pérdida, el dolor, lo indecible asoma en su máscara de personaje, en su mirada, que es también la nuestra.

Finalmente, el deseo de invisibilidad [*«No me gusta que me miren, me gusta la invisibilidad (...) Que no me vea, que no me vea (...) Ser invisible, ser invisible, ser invisible, ser invisible»*], en comunión con la abstracción de Beatriz desde su focalización, construyen un halo fantasmal en el personaje que deambula en un estado de ensoñación.

Se vuelve a la realidad cuando los aplausos finales y las miradas rompen esa invisibilidad, el sueño se quiebra, el fantasma desaparece, y nos invade *«la luz del futuro que no deja de herirnos»* (Pier Paolo Pasolini, 1957).

Conclusiones

Mediante el análisis de los distintos niveles propuestos (fuera de campo visual, sonoro, diegético, y conciente) se pudo reflexionar en profundidad sobre el cortometraje documental *El Infierno de Beatriz* (2015), utilizando categorías más convencionales y otras más amplias y libres. Este ejercicio de vinculación e imaginación también me permitió redescubrir con mayor exhaustividad una obra propia y formalizar concientemente algunas decisiones intuitivas que en su momento no entraron en cuestión. La distancia temporal es facilitadora del encuentro con nuevos ojos de algo que parecía cercano y devenido en nuevo.

No amoldar los textos y discursos a las categorías sino imaginar y acomodarlas al servicio particular de las necesidades e intereses interpretativos que el trabajo precisa. Esto es parte de esa resignificación que todo proceso de reflexión y conocimiento requiere invariablemente.

Este reencuentro con el cortometraje y su análisis en el marco del TAE, también conlleva otro reencuentro y reconciliación con mi historia académica y vínculo con la Carrera de Artes Audiovisuales, a la que agradezco infinitamente permitirme canalizar mi amor por el cine y conocer compañero/as que me enriquecieron como estudiante y persona.

Referencias bibliográficas:

Aumont, Bergala, Marie y Vernet. (1996) Estética del cine. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Balázs, Béla (1952). Theory of the film. Londres: Editorial Dennis Dobson.

Bazin, André (1990). ¿Qué es el cine?. Madrid. Ediciones Rialp S.A. ISBN 8432111473

Chion, Michel (1993). La Audiovisión. Barcelona, España: Paidós Comunicación.

Costa, Pedro (6 de diciembre de 2021). La Semana de Cine Portugués presenta: Pedro Costa en diálogo con Jerónimo Atehortúa. Disponible en:

<https://youtu.be/chjHzhggGhE>

Deleuze, G. (1991). La imagen-movimiento. Estudios sobre cine. Barcelona: Paidós. ISBN: 84-7509-317-5

Freud, S. (1992). Obras Completas. Volumen 14 (1914-16) Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico: Trabajos sobre metapsicología y otras obras. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores. ISBN 950-518-590-1

Pasolini, Pier Paolo (1957) Le ceneri di Gramsci, Versión de J. Aulicino.

Nichols, Bill. (1997) La Representación de la Realidad, Buenos Aires, Paidós. ISBN 84-493-0435-0

La Ferla, Jorge y Reynal, Sofía (comps.). (2012) Territorios Audiovisuales: cine, video, televisión, instalación, documental, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos. Buenos Aires: Librería. ISBN 978-987-26403-2-3.

Obras Teatrales:

Patos Hembras, Beatriz Catani, 2012.

Infierno, Beatriz Catani, 2014.

Obras Literarias:

La Divina Comedia, Dante Alighieri, 1826.

Obras Cinematográficas:

Moi, un noir, Jean Rouch, Francia, 1958

El Infierno de Beatriz, Marcos Migliavacca, 2015

Anexos

Anexo Audiovisual:

<https://youtu.be/pbZf0hDIXXQ>

Anexo Sonoro 1:

https://drive.google.com/file/d/1Imhd_5olhP01qpXvCI-TC3y5D712FkHz/view?usp=sharing

Anexo Sonoro 2:

<https://drive.google.com/file/d/1ZRW7gv4RwuRUpi2ROXxfujiN2pI4DzeUw/view?usp=sharing>