

**Proyecto de Trabajo de Graduación de la**  
**Licenciatura en ARTES AUDIOVISUALES con orientación en**  
**DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA**

**Título:**  
**MOKSHA**

**Tema:**  
**Punto de vista en el documental observacional. Construcción de sentido a partir del**  
**contraste entre imagen y sonido.**

**2021**

**Link de visualización: [https://youtu.be/8P8t4Oc\\_wE](https://youtu.be/8P8t4Oc_wE)**

SANTIAGO GALLO

DNI 38.017.779

Leg. 70270/8

Tel: 0221 15 6198385

E-mail: sa.gallo@yahoo.com.ar

Director: PRAE

## INTRODUCCIÓN

*Moksha* es un documental observacional que retrata un grupo de internos de la unidad 48 de San Martín llevando adelante una práctica de Yoga y meditación en el patio del pabellón.

La construcción narrativa del documental está dada por una oposición entre el campo visual y sonoro. Esta yuxtaposición deja entrever la declaración ideológica autoral de la obra y busca plantearle al espectador una reflexión sobre el sistema carcelario.

Desde lo personal, como practicante de yoga y meditación, y a su vez voluntario de la fundación que dicta clases dentro de los penales del país, vivencio una familiaridad con la temática que desarrolla la obra. Por ende, también una subjetividad e ideales propios que se ven revelados en la mirada que presenta el documental. Por otro lado, como realizador audiovisual latinoamericano me resulta interesante poder brindar una nueva mirada ética, política e ideológica del ámbito carcelario. Espacio que es desconocido para la mayoría de los espectadores, plagado de prejuicios, preconcepciones y morbos perpetuados por las realizaciones audiovisuales hegemónicas. Las cuales *Moksha* busca problematizar y poner en debate.

## DESARROLLO

Bill Nichols (1997) hace una distinción de 4 modalidades de representación en el documental como *“Formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes”* (p. 56). Las cuales han sido útiles para situar distintos textos dentro de la misma forma de formación discursiva en un momento histórico determinado. De esta forma el documental Observacional surge como “respuesta” a la modalidad expositiva. En términos de Nichols esta modalidad *“Hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el «control», más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara.”*(p. 72) Es decir, remite a una ausencia

del realizador en donde éste no se compromete de forma directa ni indirecta con los actores sociales. El realizador simplemente observa objetivamente y busca transmitir una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones.

En el caso de *Moksha* la mirada no es para nada ingenua. El registro visual y sonoro que se realizó es a su vez huella de la posición ética por parte de la realización. Es cierto que al no haber ningún comentario orientativo y no se ve (ni oye) al realizador, el espectador llevará a cabo el visionado de acuerdo con sus propios supuestos sociales y modos de ver habituales los cuales incluyen los prejuicios y preconceptos que circundan al ámbito carcelario. Pero la relación que se dará entre el espectador y la obra va a estar influenciada por la conciencia ideológica con la cual está cargada la mirada. Son, además, las operaciones retóricas de organización narrativa que hacen palpable tal subjetividad realizativa. Lo cual va en contracorriente de los consumos audiovisuales hegemónicamente establecidos, es esta la esencia misma de la obra.

Hay un choque de fuerzas que crea un sentido poético que va más allá de lo que el espectador ve y oye. La *fuerza uno* involucra al espacio visual, esto es a los internos llevando adelante su práctica de yoga. En la escena vemos a distintos hombres llevando adelante una práctica física que requiere esfuerzo y concentración. En tanto la cámara y decisiones de puesta en escena llevan a mimetizarse y dialogar orgánicamente con el ritmo real de la situación. Se crea de este modo intimidad y cercanía para con el espectador. Valiéndome de recursos cinematográficos técnicos en la puesta de cámara como así también decisiones lumínicas que favorecen esta mencionada cercanía, lo cual desarrollaré más adelante. La *fuerza dos* responde al espacio auditivo, el sonido se constituye como representante de la institución. El sonido construye el espacio fuera de campo, apoyándose en elementos sonoros que sí se encuentran dentro del imaginario social (Análisis que también desarrollaré más adelante). A fines narrativos es necesario poder recordarle al espectador todos esos prejuicios e ideas convencionales, que estén presentes en esta conversación, y traerlos al juego para poder chocarlos con la construcción opuesta que está haciendo la imagen. Esta fuerza necesita de cuerpo y peso

para poder colisionar y crear un nuevo sentido poético que excede y va más allá de los elementos audiovisuales.

## FOTOGRAFÍA

En el campo visual hay una organización de espacio geográfico de manera tal que el espectador puede observar solo a los internos llevando adelante su práctica de yoga. Poco se observa de la institución. El espectador accede al pabellón, pero no accede a las celdas, a los pasillos, a las entradas, a los guardiacárceles, a las rejas. Esta segmentación busca una focalización en estos internos, la cual a medida que transcurre la obra busca tornarse de externa a interna. Tomo en este punto *prestado* el concepto de Focalización desarrollado por Genette y retomado por Jost (1990) el cual se define como “*una relación de saber entre el narrador y sus personajes. Sin embargo, a lo largo de sus páginas, Genette tiene en cuenta otro factor: el hecho de ver.*”(p. 139). Prestado porque este concepto es propio de la ficción pero ha sido eje en este proyecto para la articulación del desarrollo narrativo.

En las escenas del principio de la obra prevalecen los planos generales con la cámara un tanto retraída de la escena. A medida que el relato se desarrolla los planos son más cerrados, casi primeros planos, y la posición de la cámara es en el centro mismo de la escena. Distinto hubiera sido planos con teleobjetivo que denotarían cierto voyerismo. Por el contrario, la mirada se involucra en la escena generando intimidad y cercanía.

La práctica de yoga plantea cierta lentitud que se ve reflejada en las decisiones de puesta de cámara y montaje. Los planos, en su mayoría, son estáticos, los encuadres se focalizan en las posturas y retratan el vínculo que generan ellos entre ellos mismos y con la práctica dejando de lado el contexto.

Si contraponemos *Moksha* con audiovisuales reconocidos a nivel local, como *El Marginal de Sebastián Ortega*, *Tumberos de Adrián Caetano* o internacional, como *Prison Break de Paul T. Schaeuring*, notaremos claramente lo expuesto. En estos ejemplos citados el montaje tanto interno como externo es vertiginoso

al igual que los movimientos de cámara que buscan cargar y explotar la idea de la existencia de la violencia intracarcelaria que hay en la sociedad.

La imagen presenta en la mayoría de la obra una clave tonal media, un contraste lumínico bajo y una temperatura neutra, más cerca a un tono frío como podemos observar si analizamos los gráficos de onda e histograma de las Figuras 1 y 2. El color no presenta demasiada saturación con prevalencia de una paleta más cerca de tonos fríos. Con esto se busca transmitir una sensación de calma y serenidad.

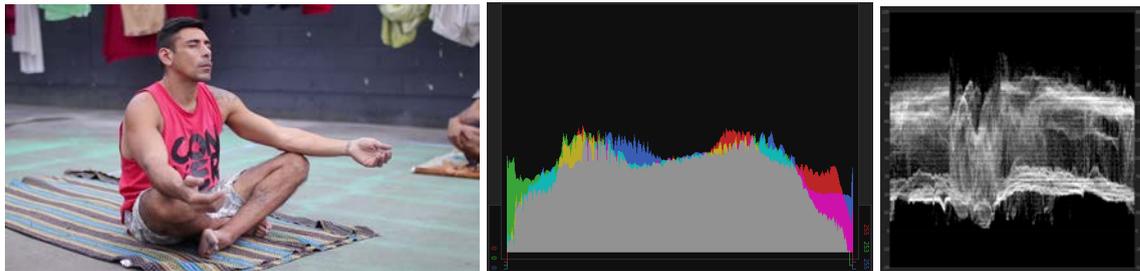


Figura 1

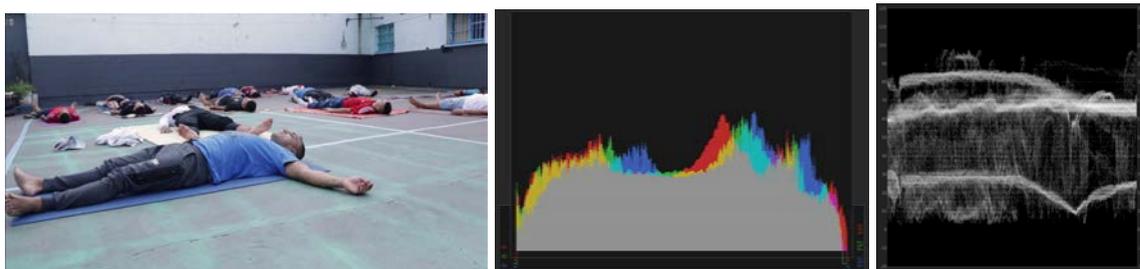


Figura 2

Distinto hubiese sido si la temperatura de color fuera cálida y la clave tonal alta, lo cual transmitiría mayor alegría. En el caso opuesto, la imagen se asemejaría a la imagen contrastada y oscura que estamos acostumbrados como espectadores en las producciones de consumo masivo. Siguiendo los ejemplos citados podemos verlo en las referencias 3 y 4 de *El Marginal*, 4 y 5 de *Tumberos*, y 5 y 6 de *Prison Break*. Los ejemplos buscan transmitir desde la iluminación y colorimetría una sensación ominosa y oscura. La imagen de Moksha busca alejarse de ello yendo a favor de la idea inicial de presentar una mirada distinta del ámbito carcelario.



*Figura 3*



*Figura 4*



*Figura 5*



*Figura 6*



*Figura 7*



*Figura 8*

## SONIDO

El campo sonoro se constituye como fuerza opuesta al campo visual, construye el fuera de campo que envuelve y dialoga de manera disonante con la imagen valiéndose de recursos que se hallan en el subconsciente colectivo.

Al principio de la obra, el campo sonoro es convencional, el espectador oye lo que espera oír en esa institución. Recursos como gritos, un tipo específico de música, portazos y demás elementos se hacen presentes para recordarle al espectador esos preconceptos colectivos y que auditivamente pueda constituirse un espacio similar al que mencionaba previamente en los ejemplos de *El Marginal*, *Tumberos* y *Prison Break*.

Entonces este espacio sonoro dialoga con el campo visual. Un ejemplo de esto es el momento en que un interno se encuentra meditando, quieto, con los ojos cerrados y una leve sonrisa que denota paz, pero en el campo auditivo diegético se oye música de cumbia, portazos y gritos. Hay una disonancia audiovisual que Michel Chion (1993) interpreta como un desfase retórico en la convención. *“El problema del contrapunto-contradicción, o más bien de la disonancia audiovisual, (...) es que implica una prelectura de la relación sonido/imagen, y la bloquea en una comprensión de sentido único”* (p. 36). No se oye lo que se esperaría. Es en este contraste poético donde emerge un nuevo sentido que habla del encuentro de dos mundos a priori antagónicos.

A medida que se desarrolla el relato el campo sonoro se achica, se vuelve cada vez más angosto acercándose al silencio uniéndose a la imagen y llevando la focalización aún más cerca de los personajes y de lo que ellos podrían llegar a sentir luego de una larga clase de yoga. Ejemplo de esto es casi al final donde logramos oír nada más que la respiración de un interno quieto y acostado o cuando los practicantes emiten el sonido ‘om’ que invade todo el espacio dejando al finalizar un silencio que ahora sí es armónico, consonante y unido a la imagen. Completando de esta manera el camino que el montaje propone.

## CONCLUSIÓN

El choque de estas dos fuerzas invita a la reflexión sobre el ámbito carcelario, sobre la cárcel como institución, sobre el derribamiento de prejuicios y preconceptos, sobre las formas de consumo de audiovisuales y por ende la introspección y el despertar ciertos cuestionamientos en el espectador.

Como licenciados en Artes Audiovisuales y productores latinoamericanos de arte en este mundo digital es una oportunidad de construir un orden producido desde y para nuestra realidad que sirve para expresar nuestro propio aquí y ahora. Pasar de un orden recibido a un orden producido. Porque como desarrolla Juan José Bautista: *“Habitualmente hemos aprendido a pensar la realidad y a nosotros mismos desde Europa. Es momento de pensar y concebirnos desde nuestro propios horizontes históricos culturales.”*. A lo que Bautista enuncia, agrego que no solo desde Europa, sino también, y tal vez en mayor medida, desde la academia Hollywoodense cuyos valores y métodos de escabullen más y más en nuestras formas de producción.

El transcurso académico, este proyecto en particular, y la posibilidad de poder teorizar al respecto, es una oportunidad de poder apropiarme de los conocimientos recibidos, discernir en qué puede ser fructífero para nuestra realidad y re-configurarlo para nuestro presente. Como Nelly Richard enuncia *“teorizar la experiencia (darle el rango analítico de una construcción de significados) como dar la cuenta de las particulares experiencias teóricas que realiza la crítica cultural en contextos específicos, pasa por afirmar el valor estratégico de un conocimiento localizado.”* Una modernidad revisada, la creación de teoría latinoamericana y pensar desde Latinoamérica para una pluralidad de voces, un desarrollo de la identidad y poder responder con fundamentos a los deslizamientos de las categorías entre lo dominante y lo subalterno que pone en juego la posmodernidad. Lograr entonces poder ser un actor político de la sociedad, retomando valores autóctonos y formando una identidad propia.

## REFERENCIAS

- Bautista, Juan José. (2014) *¿Qué significa pensar desde América Latina?*. Madrid. Editorial Akal
- Caetano, A. (2002) *Tumberos*. Argentina.
- Chion, M. (1993). *La Audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona. Editorial Paidós.
- Gaudreault, A y Jost, F. (1990) *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona. Editorial Paidos.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona. Editorial Paidos.
- Ortega, S. (2016-2018) . *El marginal*. Argentina
- Richard, N. (1998) *Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural"*, en: Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (eds.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México D.F. Miguel Ángel Porrúa.
- Rouch, J. (1996) *El Hombre y la cámara*. En Ardevol, E. Y Perez Tolon, L. *Imagen y Cultura. Perspectiva del cine etnográfico*.
- Scheuring, P. (2005-2017). *Prison Break*. Estados Unidos.