

Departamento de  
Artes Audiovisuales

FACULTAD  
**DE ARTES**



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

## Licenciatura en Artes Audiovisuales

*orientación en Realización*

**Cortometraje**

*En Cruce*

*Exploración y construcción del fuera de campo*

Tesista

**Mauro Fernández Gavio**

Legajo 72335/7

DNI 39.984.937

[maurofgavio@gmail.com](mailto:maurofgavio@gmail.com)

Cel 2216421297

Tutora/Directora de Tesis

**Betiana Burgardt**

## ***Abstract***

El siguiente Trabajo de Graduación parte del estudio del fuera de campo como elemento sugerente en producciones de bajo presupuesto o realizadas en contextos adversos.

*En cruce* es un cortometraje ficcional que por momentos dialoga con la crudeza de una realidad documentada y presentada en pantalla. Tomando como base la idea del *espacio imaginable*, como aquello oculto en las seis porciones de espacio que no consigue abarcar la imagen (Casetti, di Chio, 2007, p.140), el trabajo parte de la exploración de cuánto puede sugerirse de dicho entorno por medio del sonido, si visualmente se limita a enseñar un fragmento de la historia.

*Palabras clave: fuera de campo - espacio imaginable - encierro*

## **Introducción**

El cine a lo largo de su historia fue modificando su relación con el sonido, hasta el punto de transformarse en un elemento en presunta igualdad de condiciones con la imagen. Michel Chion (1993) explica que, por momentos, este es dejado de lado o tratado como «un terreno exclusivo y menor» (p.10). No es casualidad que hablemos del espectador como aquel que “ve” una película, la cual parece tener al audio como un simple agregado del plano visual). Sin embargo, incluso en los inicios del séptimo arte, cuando los fotogramas no iban acompañados por música ni mucho menos por diálogos, el sonido cumplía un rol invisible (insonoro) pero fundamental, ya que era en base a esta ausencia que se comenzaba a moldear la manera de hacer cine. El silencio, o mejor dicho la imposibilidad de grabar un sonido diegético que vaya a la par con lo que se observaba, obligó la inclusión de los intertítulos en la industria de Hollywood, el uso de orquestas efectuando una performance en vivo, o bien ratificó la importancia de los *benshi* en la filmografía japonesa, quienes, aún cuando se había creado la posibilidad de sumar sonido a la imagen, mantuvieron la costumbre de hacerse presentes, haciéndose fundamentales en la distribución del cine oriental (Mark Cousins, 2004). Esto explica el enorme abanico de opciones que tiene el cine para hacer dialogar sus dos elementos primordiales, sin necesidad de contenerse en hacer oír lo que se observa, ni hacer ver lo que se oye.

Resulta interesante, por lo tanto, pensar a la cámara y al micrófono como dos artefactos que bien pueden consolidarse para formar una misma pieza sincrónica, como también tomar direcciones distintas, funcionando de manera independiente con respecto a lo que se ve y lo que se escucha, mas coincidiendo para formar un relato claro y concordante. Partiendo de la premisa de que «el ojo no llega allí donde sí puede hacerlo el oído» (Casetti, di Chio, 2007, p.142), el proyecto pretende inclinarse por este último para obligar al espectador a pensar objetos, personajes y situaciones teniendo en cuenta su presencia auditiva pero ausencia visual. A partir de este concepto, se abren aristas tales como las claras limitaciones del marco visual por sobre la infinidad

de posibilidades del espectro sonoro, como también la importancia del punto de escucha, y cómo el sonido nos invade y se inmiscuye en nuestra percepción incluso cuando le negamos nuestra atención consciente (Chion, 1993).

*En cruce* se trata de un audiovisual que juega con una amplia gama de recursos auditivos, y busca establecer cierta posición de jerarquía del sonido por sobre la imagen, distinto a lo que sucede en la forma más clásica del cine, donde es precisamente el sonido el que busca su lugar dentro de la imagen (Chion, 1993). Para la realización del cortometraje, lejos de haber entendido al sonido como una manera de solucionar problemas técnicos o falencias de la imagen, se lo entendió como una oportunidad para repensar su poder creativo.

El audiovisual, que comenzó a gestarse a principios del año 2020 en el marco de la materia de Taller de Tesis, en sus inicios se trató de un cortometraje ficcional y de narrativa clásica, pero con el paso del tiempo y el conflicto que propició la pandemia de Covid-19 y el posterior aislamiento, la idea comenzó a mutar hasta dar con su resultado final. El texto escrito intentará dar cuenta del contexto de pandemia que atravesó la producción del audiovisual, y de cómo el mismo obligó a tomar un rumbo distinto al que en un principio se había planteado, forzando a realizar el cortometraje con la menor cantidad posible de recursos económicos, y buscando la manera más adecuada de hacer presente lo que era imposible de filmar.

## **Desarrollo**

El relato narra la vida de un joven llamado Diego, en el momento en el que todo parece finalmente desmoronarse, luego de permanecer en la cuerda floja por un tiempo. Se trata de un artista callejero platense que utiliza lo poco que recauda para poder mantenerse, a él y principalmente a su hermana menor, Isa, que tiene bajo su cuidado. Sin embargo, la verdadera ayuda económica la obtiene por medio de un sobre que le llega cada principio de mes, y que al espectador no necesariamente se le indica quién es el remitente. El conflicto se establece en el momento en el que dicha ayuda no llega, y se intensifica al notar una cédula de desalojo en la entrada del departamento. Es aquí donde las barras lentamente inundan la imagen, dando una importancia incluso mayor al sonido y al fuera de campo, hasta que los márgenes del cuadro casi rozan el rostro del protagonista. Sumido en una situación que lo sobrepasa, Diego hace lo posible por recuperar esa presunta tranquilidad en la que vivía y, ya alejado de cualquier juicio moral, encuentra la solución involucrándose en un negocio ilegal cumpliendo el rol de conductor.

El proyecto debió sobrellevar la dura tarea de lograr un cortometraje situado, ya que mientras enmascaró la mayor parte del contexto que rodea la obra, se preocupó y ocupó de tener presente la cantidad justa de *arquetipos* (Chion, 1993) que permitan dar cuenta de dicho espacio que envuelve la historia, con el fin de que el espectador se encuentre en la misma. Y es en un escenario adverso, en el que la norma que regía el día a día era el aislamiento y el escaso diálogo entre pares, donde surge *En cruce*. En el interés por encuadrar la realidad a la que estaba sumido, influenciado de manera inconsciente por todo lo que pasaba a mí alrededor y aún más por lo que había dejado de suceder, la idea del cortometraje advierte la necesidad de hacer presente un punto de vista. Excusándose en una ficción, cruda pero ficción en fin, el audiovisual narra por medio de planos cerrados el temible encierro que trajo consigo el 2020. Y es en el sonido que se escuda para hacer presente lo que no pudo enseñarse en la imagen. De hecho, tomando como referente la filmografía del cineasta canadiense Xavier Dolan, el cortometraje utiliza el

mismo recurso que puede encontrarse en *Tom at the farm* (2013) y *Mommy* (2014), donde las paredes del marco visual se vuelven estrechas, modificando consigo el ratio de aspecto, como si lo que se encontrara fuera del campo visual «empujara los márgenes del cuadro, hasta el punto de casi resquebrajarlo» (Casetti, di Chio, 2007, p.141). En este caso, no es la cámara la que modifica el encuadre, sino que es el encuadre el que se modifica a sí mismo, regido por la psicología del personaje, en un intento de *reframing* (Casetti, di Chio, 2007) pero establecido en la sala de montaje. El plano se cierra y oculta aún más todo lo que rodea al protagonista, para centrarse únicamente en su silencioso rostro, que expresa su conflicto a través de la mirada y no de los labios. A su vez, dicho cambio de ratio permite dar cuenta de la situación que atraviesa la historia, y la acompaña durante casi todo el cortometraje, buscando comprender y empatizar con un hombre que siente no tener mucha opción. El encuadre finalmente vuelve a ampliarse cuando, aún sufriendo las consecuencias de sus hechos, el protagonista cree haber logrado su cometido. Se entiende por lo tanto al encuadre, «no como una ventana abierta al mundo sino como una mirada de un mundo» (Benavent, Celia, 1998, p. 160) y, en este caso, la mirada del propio protagonista con respecto a su realidad.

Probablemente si uno intenta retratar un momento histórico social tan masivo como lo es la pandemia, podría llegar a pensar en documentar grandes espacios públicos, para obtener en plano la ausencia de un pueblo que no los camina. Sin embargo, decidí trabajarlo de una manera opuesta, encuadrando una construcción subjetiva de la realidad en primeros planos y detalles, para que no sea el contexto el que nos adentre en la soledad del personaje, sino que sea el personaje mismo el que nos adentre en la soledad del contexto. La imagen se ancla en el rostro de una persona desamparada que, además, no tiene más remedio que seguir transitando las calles. De todos modos, y como pretende dar cuenta el texto, el cine no es sólo lo que vemos en la pantalla sino también todo aquello que dialoga con el campo visual, aún cuando no se observa, advirtiendo una relación muy interesante entre el *in* y el *off*, ejemplificado por Dominique Villain (1997) como el vínculo de dos manos que aplauden, siendo imposible lograr el cometido con tan sólo una de ellas.

A lo largo del cortometraje la ficción se entrelaza con la realidad, presentada con una estética de documental, con planos grabados por una *handycam*, que denotan quiénes son los sujetos que deben salir de sus casas y hacerle frente al contexto. Se pretende enseñar en pocos planos la realidad de las calles: los que piden dinero, los que venden productos, y los que entregan productos comprados por otros, para así ganar dinero. Se decidió por un estilo digital, de VHS y de noticiero que rompa con las demás escenas y su composición más “cuidada”, para reflejar con mayor crudeza el día a día de estas personas, y asemejarse también, por ejemplo, al material de archivo que puede encontrarse sobre la Argentina en el año 2001. Fue en ese año en el que el país sufría la primera crisis que recuerdo haber tenido noción en su momento, siendo parte de una generación que transitó dicho proceso desde una mirada infantil y sumamente inocente. Esta intención de mezclar la historia de Diego con la de parte del pueblo argentino, permite que el audiovisual de cuenta que, a pesar de que se trata de una ficción, realmente existen personas que se encuentran en una situación igual o incluso más vulnerable que la del protagonista. A este último, en cambio, se lo enseña mediante tonos pasteles, con una focal fija de 50mm y proveniente de una cámara analógica, que contrasta por completo con los zoom acelerados que ofrece la *handycam*. En este audiovisual gran parte de los planos nacieron, tomando como referente estético y por momentos narrativo al cine documental, de una «confrontación directa con lo real a partir de un proyecto imposible de planificar plano a plano» (Emmanuel Sietty, 2004, p.10), para terminar de ser reinventado durante el montaje. Es aquí donde podemos establecer una división entre la puesta en escena, entendida como un acto premeditado y actuado de antemano, y la verdad del rodaje, como algo imposible de prever y de limitar sus acontecimientos (Jaques Aumont, 2013). El film se sostiene en la puesta en escena para disimular la presencia de la cámara, haciendo pasar a la historia como el de un acontecimiento que se descubre poco a poco.

Un claro referente a la hora de realizar el cortometraje ha sido, por lo tanto, el neorrealismo italiano, un tipo de cine que «pertenece al mundo de la gente normal y corriente en vez de al mundo paralelo del cine» (Cousins, 2004 p. 191), un cine que utiliza una iluminación natural, aunque enormemente

estilizada, y que en gran medida se sostiene con actores no profesionales, como sucedió en mi caso. Un cine que surge como consecuencia y como respuesta a la adversidad, con el fin de reflejarla. En *El cruce*, y como sucede en cualquier audiovisual, «la interpretación que crea un actor es parte de la puesta en escena global» (David Bordwell, 1995, p.159), una puesta en escena que, si bien siempre es producto de la selección y elección del realizador, es realista, puesto que el protagonista dialoga verdaderamente con una ciudad que no fue modificada de ninguna manera. Pero es claro, también, que hay ciertos principios básicos del movimiento europeo con los que mi audiovisual rompe, como pueden ser los cortes dentro de un mismo plano. Es que el presente del cine es *monstruoso* (Gabriel D'lorio, 2015, Kilometro111), y son tantas las corrientes existentes, que la identidad de una película muy probablemente no pueda avocarse siquiera en un único género, sino que estará encasillada en varios, y sus límites no serán fáciles de dilucidar.

Si bien durante todo el cortometraje sólo vemos a Diego y la espalda de Isa por un segundo, el audiovisual posee en total seis personajes, cada uno con su respectiva caracterización, incluso física. El sonido, en vez de anclarse en algo que vemos, construye una imagen en la mente del espectador, que se funda en ciertos rasgos del diálogo tales como la intensidad, el tono y sus cambios dependiendo de lo que se dice, la entonación o el timbre. En el audiovisual, por lo tanto, el sonido no es utilizado para hacer más referencial la imagen, sino que es entendido como el elemento a partir del cual se sumerge al espectador (Lucrecia Martel, 2018). Tomando de ejemplo a Eva, la vecina, podemos dar cuenta con únicamente dos conversaciones que se trata de una mujer joven, que se preocupa por los hermanos y que, si bien dice entender al protagonista, no coincide en sus decisiones. En contraparte encontramos al Mafioso, que se comunica con Diego por llamada telefónica. Este caso me resulta interesante ya que se trata de una persona que fue caracterizada previamente por medio de otro diálogo y, además, es el único personaje que el protagonista, al igual que el espectador, jamás ve, por lo que su voz resulta un desafío incluso mayor.

El diálogo a su vez permite condensar distintos tiempos del relato. Al no mostrarse el momento en el que tienen las conversaciones, fue posible

dilatarlas, hacerlas más extensas con el fin de abarcar mayor espacio y generar cierto suspenso en las respuestas. Dicho suspenso también se ve respaldado gracias a una música en *crescendo* que permite, si se quiere, volver más tangible la tensión de la situación, a pesar de que no se encuadre más que el rostro de Diego. Dadas las limitaciones de la imagen, gran parte de la acción se da por medio de *foleys*, sonidos grabados posteriormente para recrear otros. Habiendo hablado ya de los diálogos como creadores de personajes, los *foleys* cumplen un rol fundamental a la hora de hacer presente objetos y acciones, incluso algunas que ni siquiera fueron rodadas. Entendiendo que en este caso la vista no nos ofrece mucha información sobre la disposición de lo que nos rodea, el sonido deja de ser entendido como un simple fondo para nuestra atención visual (Bordwell, 1995). Los *foleys* denotan cierta espacialidad, logrando un sonido más envolvente, como sucede por ejemplo en la escena final en el auto, donde oímos la palanca de cambios de un lado, el sonido del baúl y los bolsos del otro, y podemos así construir el ambiente en el que se dan los hechos.

## **Conclusión**

A partir de la realización del cortometraje logré darme cuenta de ciertos aspectos y beneficios que otorgan el sonido y el montaje. Descubrí que la ciudad de La Plata posee su propia música, como sucede con cualquier otra, y que no necesariamente tiene por qué escucharse a transeúntes hablando en tal o cual idioma para entender si el sonido forma parte de la escena o no, sino que incluso los vehículos, los semáforos y los animales poseen su propio tono distintivo. Durante un tiempo no lograba comprender por qué no resultaban verosímiles las escenas en el exterior. Y es que en las primeras etapas de la edición, el cortometraje llevaba consigo el ambiente de una ciudad ajena, conseguido mediante un banco de sonido norteamericano. Noté que, luego de grabar y agregar a la línea de tiempo los ruidos de mi ciudad, todo comenzó a tomar forma.

Entendí también que es posible estructurar un audiovisual habiendo establecido en primera instancia lo que se escucha, para luego decidir qué es lo que uno observa, advirtiendo que el foco de acción no precisamente tiene por qué encontrarse en el plano. Tal como menciona Lucrecia Martel, (2017) fue la cualidad inmersiva del sonido, su enorme capacidad de referencia y, a la vez, su ambigüedad en relación con el referente, lo que me permitió construir un espacio mucho mayor del que uno puede ver. Se generó una convivencia fluida entre dichos elementos, consiguiendo que mantengan una relación de igualdad real, sin que uno se encuentre jerárquicamente por encima del otro, como suele suceder, aunque inconscientemente, en varios audiovisuales.

El contexto tan adverso que parecía enemigo de la realización, fue tomado como aliado y obligó, o más bien ayudó, a repensar maneras distintas de hacer la película que de no ser por las limitaciones no hubiesen sido planteadas. La pandemia condicionó tanto al momento de producir como a la escritura del guión, permitiendo que este último la utilice y la haga presente para lograr un aislamiento y una hostilidad incluso mayor en el protagonista.

*En Cruce* fue realizado con un presupuesto casi nulo, con la difícil tarea de cumplir los protocolos, y buscando plasmar en pocos minutos el transcurso de un día caótico, que incluso podría ser el último del protagonista, si bien dicha escena no haya sido agregada. Es que el final abierto dialoga con la incertidumbre de un día a día tanto real como ficcional, y en este caso se deja a merced del espectador (y oyente) darle a la historia el cierre que considere conveniente. Es quien recibe la historia quien termina de moldearla mediante su escucha, creando en su imaginación personajes que se le presentan incompletos, objetos que tan sólo se oyen y acciones que suceden en un fuera de campo avasallante, que domina cada escena hasta el punto de hacerla propia. Advirtiendo movimiento en lo oculto, *En Cruce* devela la zona más calma de un panorama para que, lentamente, sus límites se vuelvan difusos y sea precisamente lo velado aquello que nos invada por medio del oído.

## **Bibliografía**

- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona. Editorial PAIDÓS
- CHION, Michel (1996). *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona. Editorial PAIDÓS
- AUMONT, Jacques. (2013) *El cine y la puesta en escena*. Editorial Colihue
- SIETY, Emmanuel (2004). *El plano en el origen del cine*. Barcelona. Editorial PAIDÓS
- COUSINS, Mark (2004). *La historia del cine*. Editorial Blume
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona. Editorial PAIDÓS
- D'lorio, Gabriel (2015). *Imágenes de la política / Política de las imágenes*. Recuperado de <http://kilometro111cine.com.ar/intervenciones01/>
- VILLAIN, Dominique (1997). *El encuadre cinematográfico*. Barcelona. Editorial PAIDÓS
- BENAVENT, Celia (1998). *El encuadre cinematográfico. Banda aparte*. (9):160-160.
- Lerman, Gabriel (2017). *Lucrecia Martel: "Partir desde el sonido me sirve para pensar"*. Recuperado de <https://www.goldenglobes.com/articles/lucrecia-martel-partir-desde-el-sonido-me-sirve-para-pensar>
- *Lucrecia Martel: "Propongo pensar al sonido para quebrar la referencia que tiene la imagen"* (2018). Recuperado de <https://www.telam.com.ar/notas/201811/305274-lucrecia-martel-diserto-acerca-del-tiempo-y-el-espacio-en-el-cine-en-relacion-con-el-sonido.html>

## **Filmografía**

- Dolan, Xavier (director/productor). (2013). *Tom á la ferme*. Canadá. MK2 Entertainment One.

- Dolan Xavier (director/productor). (2014). *Mommy*. Canadá. Telefilm.