

8

DE ENERO

Un cortometraje
de Camila Cicchino



Datos de la estudiante:

Camila Cicchino

DNI: 39286871

Legajo: 72857/0

Teléfono: 2213033313

Correo electrónico: camilacicchino@gmail.com

Nombre y apellido de el/la director/a y codirector/a:

Tutora: María Pérez Escalá

Cotutor: Franco Palazzo

Link del cortometraje: https://youtu.be/aw5ChYxdt_o

Departamento de
Artes Audiovisuales

FACULTAD
DE ARTES



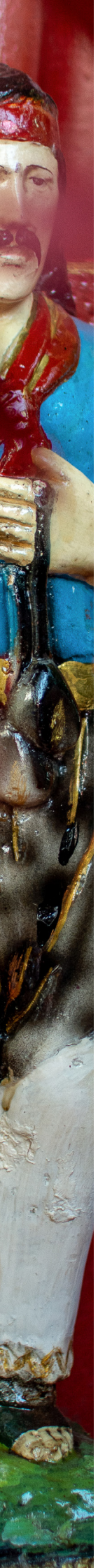
UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

**Trabajo de graduación de la Licenciatura en Artes Audiovisuales,
orientación en Dirección de Fotografía**

8 de Enero

Tema: El encuadre cerrado y la poca profundidad de campo en función de
metaforizar la devoción hacia el santo popular el Gauchito Gil.

8 de Agosto del 2021

**Resumen:**

El cortometraje 8 de Enero, de género documental observacional, construye una mirada sobre el proceso de devoción hacia el Gauchito Gil, en el que se conjuga lo individual y lo comunitario. En esta parte escrita del trabajo de graduación se plantea un recorrido sobre las decisiones tomadas en la realización del audiovisual. La fotografía, el montaje y el sonido, se ponen al servicio de la construcción metafórica del tema.

Palabras clave: Gauchito Gil. Devoción. Documental. Fotografía.

Índice

Fundamentación

I.	El encuentro	pag. 6
II.	El sentido de la propuesta audiovisual en relación con el género	pág. 10
III.	La mirada sobre lo comunitario	pág. 12
IV.	La escritura del audiovisual desde el montaje y el sonido	pág. 19
	Conclusiones	pag. 23
	Referencias	pag. 27
	Filmografía	pag. 28

Fundamentación

I. EL ENCUENTRO

“Digamos que una fuerza del cine -y especialmente del cine documental es la de poner en juego y en escena lo impensado, de hacer presente algo de ello y de invitarnos a tomar algunas muestras y referencias que nos abran la posibilidad de entrar en conocimiento con eso que no conocemos, que no habíamos supuesto, que se impone a nosotros.”

Jean Louis Comolli (2007)

El proceso de elaboración del audiovisual 8 de Enero comenzó en la materia Taller de Tesis de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. La propuesta fue desarrollar una temática particular a través de un audiovisual donde se integraran los contenidos vistos a lo largo de la carrera. Una de las premisas tenidas en cuenta en el trabajo de graduación fue considerar al lenguaje cinematográfico desde un posicionamiento crítico, como una herramienta para cuestionar lo que aparece como evidente, plantear interrogantes sobre situaciones con las que convivimos diariamente y abrir el camino hacia su problematización. Teniendo en cuenta la postura según la cual las producciones artísticas despliegan una dimensión metafórica¹ -entendidas en sentido amplio y no exclusivamente como una figura retórica-, en este trabajo tomo este concepto como eje transversal para el desarrollo del audiovisual. Daniel Belinche (2016) dice que “Lo que determina la dimensión metafórica es que inevitablemente torna opaca su referencia” (p. 31). Ese ocultamiento se promueve en 8 de Enero, entre otros aspectos concernientes a procedimientos realizativos, mediante un modo particular de acercamiento al objeto de estudio.

En relación al aspecto metafórico de las artes audiovisuales, sumo como referencia la siguiente cita:

¹ Entiendo el concepto de metáfora en un sentido amplio, a partir de lo expresado por algunos autores que hablan sobre el tema: “Si bien se la suele describir como un mecanismo, un procedimiento de sustitución que pone en relación una proposición explícita o mostrada con otra implícita, la metáfora adquiere más que valor sucedáneo. Es información; nos instala más allá, esboza síntesis, innova, provoca quiebres a la literalidad y, por ende, requiere de la imaginación para dar un contorno a los conceptos o, mejor, para crear conceptos.” (Belinche, 2016.p 32).



El arte, como manifestación humana que se expresa por medio de la metáfora, la ficción y la poética, construye e instituye subjetividades individuales y colectivas, portando valores simbólicos, estéticos, éticos y sociales, propios de un tiempo y un espacio delimitados (Cuaderno de ESI, 2012. p.60).

De las múltiples figuras retóricas que pueden contemplarse para la construcción metafórica, elijo privilegiar la sinécdoque -aspecto que mencionaré en el apartado La mirada sobre lo comunitario-. Fue referente audiovisual de la dimensión metafórica y de la sinécdoque el trabajo de graduación de la FDA de la UNLP de Cecarelli, P. (2018). Calle 52, ya que toma la premisa de la sugerencia para la construcción del relato.

Una vez explicitado el posicionamiento sobre el lenguaje audiovisual paso a comentar el proceso de aproximación a la temática abordada. En cuanto a la concepción de tema, adopto la perspectiva de Marta Zátanyi (2002):

El tema funciona como puente entre lo que hay y lo que no hay. No hay, pero el artista puede percibir y empezar su construcción. Y porque él construye, quienes perciben en su obra este mundo en formación, lo acompañan, en su tiempo y posteriormente. Entonces, el tema no es solamente el fenómeno elegido para representar sino también el camino para crear nuevas realidades (p.247).

Mientras estaba en la búsqueda de posibles alternativas respecto al tema tuve la oportunidad de dialogar con una promesera del Gauchito Gil a quien, de acuerdo con su experiencia, el santo popular le había cumplido todos los favores pedidos. La misma me comentó que, a modo de agradecimiento, concurría los días 8 de cada mes al Campito de Mary Franco ubicado en la calle 133 y 35 del barrio San Carlos de la ciudad de La Plata, Buenos Aires. Las palabras de la promesera me provocaron cierta intriga dado mi desconocimiento respecto a esas creencias, lo cual supuso un incentivo para comenzar a interiorizarme en las prácticas en torno al Gauchito Gil.

El 8 de junio del año 2019 visité por primera vez el lugar. La encargada de la organización de los eventos, Mary Franco, recibió al equipo con mucha amabilidad. A su vez facilitó la entrada al campito, permitió recorrer los distintos santuarios, compartió la historia de Antonio Mamerto Gil Núñez y logró que las personas concurrentes autorizaran ser grabadas.

Desde el asombro y el extrañamiento por la práctica de devoción, comencé la búsqueda hacia la construcción de un relato audiovisual que diera cuenta de los momentos vivenciados de fe, tan genuinos y potentes. El interés residió en indagar lo que genera el Gauchito Gil, dejando de lado las múltiples historias que rondan sobre cómo llega a convertirse en santo. Para ello, busqué privilegiar la mirada hacia los aspectos recurrentes que están presentes en otras comunidades, de manera tal que se constituyeran en un lazo de unión. Algunas de las preguntas que guiaron el proceso fueron ¿qué características tienen los principales rituales en torno al santo?, ¿cómo se desarrolla el festejo?, ¿qué representa el Gauchito Gil para las personas de esa comunidad?, ¿cómo construir una narrativa audiovisual metafórica a partir de la creencia?

Una vez realizado el acercamiento al lugar y con algunos interrogantes planteados, definí como objeto de estudio la práctica cultural de la Agrupación Amigos del Gauchito Gil. Los principales motivos de la elección fueron la gran convocatoria de personas los días ocho de cada mes y la ubicación en las afueras de la ciudad de La Plata, lugar donde resido. Las aproximaciones al eje temático del audiovisual se definieron como: la devoción individual y la reunión comunitaria que las y los convoca. El tema mencionado se fundamenta en el particular proceso que cada sujeto desarrolla respecto a la fe hacia el santo, por pedidos, promesas y agradecimientos, desde una necesidad íntima. Esas personas que provienen de distintos lugares de la ciudad y de sus alrededores se reúnen para compartir



la creencia individual y volverla fuerza comunitaria. Allí es donde se despliegan diversas prácticas entre las que se incluyen, ruegos en los altares, ofrendas (con velas, cigarrillos, vino), bailes de chamamé, zapateos, comidas, cantos, bebidas y sapucaí.

Las filmaciones del evento se realizaron en ocho fiestas, una por mes. Esto promovió el tendido de lazos con las personas promeseras, lo que me permitió vivenciar, de una manera cercana, los rituales tradicionales en honor al santo.

La Agrupación Amigos del Gauchito Gil realiza todos los años un viaje a la ciudad de Mercedes, provincia de Corrientes. Hacia finales del 2019 el equipo de trabajo participó del mismo. Allí se vivenció la importancia que tiene el lugar en el que está el santuario principal de Antonio Mamerto Gil Núñez y la cantidad de personas de todo el país que se moviliza por la fe hacia el santo. De esta manera logré comenzar a dimensionar la magnitud de las creencias populares e identificar las similitudes en los modos de devoción en variados lugares de Argentina.

Además del material obtenido hasta ese momento la intención era seguir concurrendo, durante el año 2020, a otras fiestas para elaborar nuevas tomas. Debido a la pandemia generada por el virus covid-19, se suspendieron los eventos, por lo que decidí construir el audiovisual con lo ya registrado. Al juntar todo el material en el programa de edición tuve un total de diez horas de grabación y consideré que con ese registro sería posible lograr una narrativa audiovisual desde la que se invite a la reflexión sobre las prácticas de devoción.

En paralelo con los inicios de la edición se abrió la convocatoria a la beca PAR del Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata. Al analizarlo con el equipo de producción decidimos participar en la misma. En agosto de ese mismo año el proyecto audiovisual quedó seleccionado, lo que generó un gran entusiasmo por el reconocimiento y permitió mejorar el proyecto en varios aspectos, como por ejemplo financiar parte de la mezcla de sonido en 5.1, la corrección de color, e incorporar una persona para el diseño del flyer.

Hasta aquí se mencionaron los siguientes aspectos: el posicionamiento respecto al lenguaje audiovisual en su dimensión metafórica, el proceso de acercamiento al lugar, la construcción del objeto de estudio, la elaboración temática del audiovisual y la obtención de la beca PAR. En el desarrollo del proceso de estructuración del material dialogué con la directora María Pérez Escalá y el codirector Franco Palazzo. A su vez intercambié opiniones con Hernán Khourian, titular de la cátedra

Taller de Tesis.

A continuación, presento la fundamentación del género elegido para la construcción narrativa del trabajo de graduación y de qué modo éste dialoga con el tema propuesto.

II. EL SENTIDO DE LA PROPUESTA AUDIOVISUAL EN RELACIÓN CON EL GÉNERO

"La modalidad de observación 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."

Bill Nichols (1997)

En este apartado se presenta la relación entre la elección del género del audiovisual y el sentido narrativo del mismo. La decisión de llevar a cabo un documental observacional (Bill Nichols, 1997)¹, se fundamenta en que el mismo ofrece la posibilidad de involucrarse en una fiesta popular y darle valor a la imposibilidad de controlar lo que ocurre. Es decir que, desde la realización, se toma como material lo que espontáneamente ocurre en las escenas, sin intervenir o modificar las acciones de las personas concurrentes. Este género me permitió observar, adentrarme en un mundo particular, decidir qué filmar y a la vez, reconstruir y construir lo que viví en cada encuentro.

La película que fue referente del género documental observacional fue En construcción de Guerrín, L. (2001) porque trabaja la puesta en escena según una estructura no clásica sin guionar las acciones de los personajes.

Me interesó desglosar y englobar ciertas prácticas de las personas devotas resaltando algunos rasgos propios de la fe y del encuentro como por ejemplo

2 Dice Bill Nichols (1997) en su libro La representación de la realidad: "El cine de observación ofrece al espectador una oportunidad de echar un vistazo y oír casi por casualidad un retazo de la experiencia vivida de otras personas, de encontrar sentido a los ritmos característicos de la vida cotidiana, de ver los colores, las formas y las relaciones espaciales entre las personas y sus posesiones, de escuchar la entonación, la inflexión y los acentos que dan al lenguaje hablado su «textura» y que distinguen a un hablante nativo de otro. Si se puede obtener algo de una forma efectiva de aprendizaje, el cine de observación ofrece un foro vital para una experiencia semejante" (p. 76).

miradas, movimientos de manos, telas, llamas, gritos, espuelas, entre otros, mediante la puesta de cámara -ítem que desarrollaré más adelante-. El propósito fue focalizar en lo particular en lugar de abarcar lo general. Filmé tomando como premisa el extrañamiento para correrme de lo evidente e intentar sacudir las certezas naturalizadas, aquello que damos por obvio, de esta manera situarme y situarnos en el asombro y la curiosidad desde la construcción poética. Fue referente la obra *El espanto de Aparo*, P. y Benchimol M., (2017) dado que toman una práctica cultural como objeto de estudio, ofrecen la posibilidad de conocer y repensar lo socialmente naturalizado.

Esto me permitió reflexionar respecto a la forma de filmar el documental observacional sin incomodar a las personas en los momentos íntimos -ruegos, emociones, pedidos, sufrimientos, llantos- y en los grupales -bailes, comidas, charlas-.

La presencia de la cámara «en el lugar» atestigua su presencia en el mundo histórico; su fijación sugiere un compromiso con lo inmediato, lo íntimo y lo personal que es comparable a lo que podría experimentar un auténtico observador (Nichols, 1997, p. 74).

Bill Nichols (1997) afirma que se pueden combinar las características de distintas modalidades del cine documental. Como se expresó anteriormente, este trabajo de graduación se posiciona en la modalidad de documental observacional y a su vez dialoga, por medio de la yuxtaposición, con la concepción de cine participativo² que supone un aprendizaje en paralelo con las jornadas de grabación. La modalidad observacional me permitió registrar las escenas sin saber qué iba a pasar, qué iban a hacer las personas, es decir sin un guión que dirigiera las acciones. Esto no quiere decir que a la hora del montaje los acontecimientos se vean tal cual ocurrieron, porque tomé decisiones de montaje sobre cómo mostrarlos.

El género documental observacional en el cortometraje *8 de Enero* me permitió un acercamiento interrogativo al tiempo que habilitó la construcción de una narrativa en la que se ofreciera una particular mirada sobre los sentires y las emociones de la comunidad Amigos del Gauchito Gil en el vaivén de la fiesta popular. Me permitió sumergirme en la temática y en una aventura de la percepción.



III. LA MIRADA SOBRE LO COMUNITARIO

La mirada sobre lo comunitario, en particular sobre una fiesta popular, me dio la oportunidad de acercarme a un espacio al que no pertenecía, involucrarme con lo que allí ocurría, generar un vínculo con las personas promeseras y construir imágenes audiovisuales que conjugan lo aleatorio, lo imprevisto y la intención de búsqueda. A lo largo de este apartado haré mención a algunos conceptos que conforman la fotografía en el documental 8 de Enero, como son: el encuadre, la profundidad de campo, los movimientos de cámara, la iluminación y la post producción de color. En este trabajo de graduación me propuse metaforizar la devoción hacia el santo popular el Gauchito Gil, desde una perspectiva que universalice dichas prácticas mediante el encuadre cerrado y la poca profundidad de campo.

El encuadre

Tomo al encuadre como una herramienta primordial en la composición del audiovisual ya que delimita y construye la imagen. La práctica de encuadrar me permitió generar el espacio de representación, recortar las acciones y hacer notar que hay una selección de lo que se registra y un modo particular de llevarlo a cabo.

Con el encuadre se intenta dar un efecto de cierre del espacio, por medio del primer plano y del plano pecho, lo cual genera que las personas ocupen la mayor parte de la imagen. El grupo de espectadores debe imaginar lo que ocurre por fuera del campo. Se plantea así el hecho de que los personajes pueden entrar y salir de cuadro en cualquier momento generando un punto de vista dramático, inquietante, sin certezas. Esto obliga a quien mira a configurar lo que no está



dicho -grabado-, a partir de lo que se sugiere. En la escena de baile, por ejemplo, se plantea una situación donde el encuadre es, en todo momento, cerrado por lo tanto no se sabe qué hay más allá. La intención es que a partir de esta elección de la puesta de cámara el grupo de espectadores pueda preguntarse ¿cuántas personas hay, vemos a todas?, ¿qué quedó por fuera?, ¿qué tan grande es la fiesta?, ¿dónde sucede?. El encuadre es una pequeña ventana que invita a detenerse en ciertos fragmentos seleccionados.

Relacioné al encuadre cerrado que predomina en el documental con la figura retórica de la sinécdoque -la parte por el todo-. Esto me permitió condensar las acciones -la parte-, diluir el contexto -el todo- y elaborar una mirada que dejara explícito el acercamiento subjetivo al objeto de estudio. La intención fue ofrecer un relato con un tiempo y espacio indeterminados. Tomé esta decisión para poner la lupa en la devoción y dar a entender que la intensa fe en torno al santo podía encontrarse en muchos lugares de Argentina. La idea central consistió en mostrar los movimientos de las personas y sus miradas como principal motivo de la fotografía, ello en pos de lograr el efecto de borramiento del Campito de Mary Franco y lo ocurrido en Mercedes, Corrientes.

Otro concepto que vinculo con el del encuadre y sinécdoque es el de detalle. Para ello tomo en cuenta lo desarrollado por Omar Calabrese (1999) en La era neobarroca:

Hay otro mecanismo implícito en la operación de detallar y este pronombre revela más bien el modo con que se construye el discurso por detalles. Precisamente porque producir detalles depende de una acción explícita de un sujeto sobre un objeto y del hecho de que entero y parte estén "copresentes", el discurso por detalles prevé la aparición de marcas de la enunciación, es decir, del yo-aquí-ahora de la producción del discurso (...) Cuando se "lee" un entero cualquiera por medio de detalles está claro que el objetivo es el de una especie de "mirar más" dentro del "todo" analizado, hasta el punto de descubrir caracteres del entero no observados a "primera vista" (pp. 87-88).

Me basé en este concepto de detalle ya que da cuenta de un recorte sobre el entero del que proviene en tanto que ese "todo" está ausente. Esto permite mirar de otra manera las acciones de la fiesta popular elaborando un entorno indefinido. La reina (2015) de Abramovich, M. funciona como referente en la configuración estilística del audiovisual dado que en la misma se destacan los planos cerrados concentrando la atención en los detalles que muestran las costumbres populares. Otro aspecto importante fue la angulación de la cámara, se utilizó la misma de manera frontal ubicada en varias tomas a la altura de los ojos, ya que posibilita representar lo que las personas ven sin transformar su ángulo de mirada.

En la composición de la imagen el encuadre presenta un equilibrio oculto, es decir alejado del cumplimiento estricto de la regla de los tercios y de la simetría axial. Se plantearon retratos filmados, personas mirando a cámara con cierta curiosidad que se ubican corridas del centro de la imagen. Esta manera de componer está presente en todo el audiovisual, otros ejemplos son: la escena en la que entran dos promeseros caminando y la de la niña acariciando al caballo. En cada plano hay una multiplicidad de centros y/o focos de atención donde cada persona puede detenerse a observar un detalle distinto. Por lo tanto la composición está dada a partir del ordenamiento de los elementos en cuadro y los colores presentes en función de la representación de la fiesta popular y sus variados momentos.

La intención es que la imagen de a entender la universalización de sentires, lo cual puede vincularse con las palabras de Didi-Huberman (2014) de su libro Pueblos expuestos, pueblos figurantes: "No es pues el rostro mismo, sino la comunidad de rostros, la que (...) puede remitirse a un posible `retrato de la humanidad" (p.51). En los retratos filmados se incluyó en el audiovisual el recurso de la mirada a cámara; y al respecto el interrogante que se plantea es ¿quién mira a quién?. Decidí romper la cuarta pared y así generar la ilusión de que la persona presente en el retrato filmado está mirando al grupo de espectadores, simulando una



percepción mutua.

La profundidad de campo

En cuanto a la construcción fotográfica del espacio en el audiovisual utilicé poca profundidad de campo mediante diafragmas abiertos (1.8 f). Tomé esta decisión para reforzar la idea de desdibujar el sitio concreto donde se desarrollaron las acciones y así poder universalizarlas. La película referente en este aspecto es *Huyendo del tiempo perdido* (2014) de la directora Rajschmir, C. porque utiliza poca profundidad de campo para abstraer las situaciones y generar un tiempo ambiguo. La relación entre el plano en foco y la sensación de foco por delante y detrás del mismo es limitada ya que se busca dirigir la mirada hacia el detalle. La posición del foco se mantuvo fija en la mayoría de los planos, las personas entraron en foco al pasar por la línea pautada o cuando la cámara se movió hacia ellas. Respecto a esta decisión establezco un vínculo con la película de Martínez, N. (2019). *Mujer Salvaje* ya que utiliza este procedimiento. Usé la zona de nitidez de la imagen en pos del sentido poético de la narrativa y estético de la puesta de escena. La intención metafórica está dada por el ocultamiento de información de la imagen.

Los movimientos de cámara

Pienso a la cámara como una práctica de transformación, de intervención y de alteración, dada la imposibilidad de grabar de manera transparente la fiesta popular. La decisión de la puesta de cámara se vinculó directamente con el género elegido ya que implicaba un modo de construir la realidad, de dar a entender una posible y particular visión de la fe. Uno de los interrogantes que me permitió reflexionar y guiar la producción fue cómo posicionarme ante un evento espontáneo, desconociendo los movimientos que se iban a realizar y entendiendo que ocurrían imprevistos. La cámara intervino al acompañar las acciones de las personas y buscando los planos según cómo se fuera desarrollando el evento, confiando en lo azaroso. Es por eso que los momentos registrados fueron únicos e irrepetibles, no hubo segundas tomas, y la narrativa se construyó a partir de los sucesos grabados.

En su libro *Ver y poder* Comolli (2007) expresa:

Las cosas llegan porque uno no las ha previsto. Y si en el momento en que llegan uno olvida preguntarse cómo filmarlas o hasta si es posible filmarlas, entonces puede que uno tenga quizás una posibilidad, en efecto, de filmarlas... No se toma a las personas de improvisto -jamás- pero existe una esperanza, hacer de modo que ellas, en cambio, nos tomen desprevenidos. El hombre sabe que es filmado, sabe confusamente lo que significa filmar, lo que él sabe poco es que nosotros, quienes filmamos, no sabemos en absoluto lo que él va a hacer (p. 65).

La propuesta estética de cámara fue que la misma estuviera en constante movimiento. En los momentos íntimos, de rezos, promesas y agradecimientos, se realizó el registro con cámara en mano anclada a un punto fijo para poder focalizar en la acción; el movimiento era casi imperceptible. Llegando al final del audiovisual, en las instancias de bullicio y algarabía la cámara estaba sobre un estabilizador que permitió introducirla en la escena y acompañar los bailes de los personajes en la fiesta. En este sentido me interesa recuperar lo dicho por el profesor Hernán Khourian, a propósito del trabajo: "la cámara se mete donde no la invitan". Es una cámara frontal que desafía, no intenta pasar desapercibida.

En pos de lograr imágenes que ahondaran en el sentido de las prácticas de fe, la distancia entre la cámara y el grupo de personas fue estrecha.

Hay que filmar desde muy cerca, como una oreja más que como una mirada. Es preciso que la cámara esté al alcance de la mano (de quien filma), que se la pueda tocar, que pertenezca al espacio propio de las personas que ella filma, que participe de su zona de equilibrio, de tu territorio (Comolli, 2007, pp. 65-66).

A veces la presencia del equipo molestaba y en otras ocasiones pasaba desapercibido, es allí cuando la cámara se desplazaba de manera dinámica. Empezó a esquivar, girar alrededor de zapateos, polleras, pañuelos, a correrse y hacerse un lugar. Se trató de buscar con curiosidad, de observar para crear siguiendo los movimientos.

La iluminación

En relación con la iluminación mi intención fue respetar lo más posible la luz de los escenarios naturales. En el campito de Mary Franco había grandes ventanales -enfrentados- cerrados con plástico transparente, por donde entraba la luz del día y el sol directo a partir de la tarde. Luego, al anochecer el espacio empezaba a oscurecerse y había pocos artefactos lumínicos en el lugar, en su mayoría eran



tubos fluorescentes. Teniendo en cuenta que circulaban muchas personas y que la pista de baile estaba en el centro decidí trabajar con la luz que incidía en la escena desde las ventanas, sin agregar fuentes de luz. Es por ello que el desafío estuvo dado sobre cómo balancear la cámara para manipular las luces y sombras. Decidí exponer priorizando los gestos de las personas frente a cámara y, por ende, sobreexponer el fondo.

En relación a la temperatura del color se pre-seteo la cámara en sombra ya que resaltaba el color rojo y generaba un clima cálido en el espacio. Las paredes del lugar estaban pintadas de rojo por lo tanto el rebote cambiaba el color de la luz día -5600°K- a una tonalidad más cálida. En algunos momentos aparecían rayos de luz solar directos a la pista de baile que fueron aprovechados en los planos para generar brillos, contrastes lumínicos y texturas.

La postproducción del color

Las condiciones técnicas fueron factores determinantes de las posibilidades de postproducción de la imagen. En el rodaje se utilizó una Nikon D7100 y una Nikon D5200, son cámaras que permiten grabar en calidad promedio (1920x1080), ambas con un lente 35mm f 1.8 que teniendo en cuenta el factor de cropeo quedaba como un 50mm. Durante una fiesta se trabajó con una cámara Sony A7iii con un lente 35mm Rokinon f 1.4. Dadas las características de los equipos y el modo en que fue grabado el material se pudo realizar una corrección primaria de color. Al comenzar la edición se buscó generar un racord lumínico y empatar los planos grabados con la cámara Sony al resto del material. En relación al contraste se subieron las luces medias para lograr mayor detalle en los negros que estaban enterrados en el histograma.

La temperatura del color pre-seteada en la cámara, como mencioné anteriormente,

generaba una predominancia cálida en la imagen y aplastaba los colores de la escena. En el proceso de postproducción se tomó el color rojo como hilo conductor ya que estaba presente en todas las imágenes, de manera completa o a modo de acento dentro del encuadre. En el transcurso del relato hay escenas donde el rojo se destaca por la presencia del color verde, su complementario en el círculo cromático tradicional, visible en el pasto, los arbustos y los árboles. En relación al color rojo decidí trabajar de dos maneras: por un lado hay momentos donde la imagen es cálida -en el interior del lugar-, por otro, en la escena de baile final la calidez va modificándose y pasa a ser más neutra. Esto permite separar el rojo y darle más protagonismo, como se trabaja en la serie *The Handmaid's Tale* (2017) que fue uno de mis referentes para la postproducción. Para lograr este efecto y a su vez empatar las tomas trabajamos con la saturación y la luminosidad del color intentando mantenerlo al mismo nivel y así hilvanar las imágenes.

Mediante la edición de color la idea fue simular el paso del tiempo en un día, es por ello que al comienzo y al final del cortometraje los planos tienen un tinte magenta para aparentar la luz del amanecer y del atardecer.

En relación a la sobreexposición presente en el cielo tuvimos la dificultad de que el material estaba grabado con cámaras reflex -8bit, 4:2:0-. En las áreas, donde no se registraba información, probamos bajar las altas luces pero se tornaba de una tonalidad gris y se notaba un banding en la imagen. Por lo tanto se decidió dejar las áreas quemadas sin ningún efecto sino que se priorizaron -al igual que en el rodaje- las acciones de las personas.

Recapitulando algunas ideas de este apartado, destaco que el interés de la imagen estuvo puesto en elaborar detalles a partir de la figura retórica sinécdoque por medio del encuadre cerrado y la poca profundidad de campo. La puesta de cámara comprende así una distancia mínima entre quien filma y quien es filmado,



los movimientos siguen lo espontáneo del evento y las miradas. Decidí usar la iluminación natural como fuente de luz principal, esto se vio profundizado en la postproducción de color, acentuando el paso del tiempo y dándole la duración de un día. La idea central fue construir lo comunitario de la fiesta popular, resaltando la complejidad presente en la misma y a la vez el sentido universal, que se da en muchos lugares de nuestro país.

IV. LA ESCRITURA DEL AUDIOVISUAL DESDE EL MONTAJE Y EL SONIDO

"(...) el montaje escapa de las teleologías y hace visible las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto."

George Didi-Huberman (2013)

Considero que el montaje da cuenta de una forma de pensar. En esta instancia final del proceso, como terreno abierto a múltiples posibilidades para la realización del cortometraje, fue el momento en el que objetivé la película. En el montaje construí la última palabra del relato.

En el audiovisual 8 de Enero, como mencioné anteriormente, la narrativa se focalizó en lo que genera la práctica de devoción, dejando de lado la historia del Gauchito Gil. A partir de esta idea, el montaje se realizó poniendo de relevancia los detalles registrados en los rodajes, que en principio estaban desarticulados y se enlazaron en cierta continuidad. De las muchas alternativas que permite el montaje seleccioné aquella donde se hiciera hincapié y se concatenaran las



secuencias de momentos íntimos y comunitarios para elaborar la idea de devoción. Algunas de las preguntas que encaminaron el desarrollo del montaje fueron ¿qué quiero narrar de la fiesta popular en el Campito de Mary Franco?, ¿cuál es la construcción metafórica respecto a la devoción que pretendo lograr al seleccionar y ordenar los fragmentos?, ¿cómo se vinculan los planos y se altera el sentido del relato según el montaje?

En la primera etapa, realicé la puesta del registro audiovisual en el programa y la selección de varios fragmentos posibles. La edición, como una elaboración que necesita de un desmontaje, me permitió realizar una disociación con el material registrado para verlo de otra manera.

El trabajo de compaginación estuvo focalizado en la reflexión sobre cómo conjugar el tema propuesto con su desarrollo audiovisual mediante la selección de planos, duración, yuxtaposición y montaje de los fragmentos.

Por lo tanto, no hay distanciamiento sin trabajo de montaje, que es dialéctica del desmontaje y del remontaje, de la descomposición y de la recomposición de toda cosa. Pero, de resultas, este conocimiento por el montaje también será conocimiento por la extrañeza. (...) Todo esto para desembocar en un cuadro dialéctico que intenta articular no-saber y comprensión, particularidad y generalidad, contradicción y desarrollo histórico, discontinuidad del salto y "unidad de términos contradictorios" (Didi-Huerman, 2013, p. 64).

La idea central en 8 de Enero es pensar que la fiesta popular en torno a la fe es un mundo en potencia y que al narrarlo, de algún modo, se ordena en una nueva realidad audiovisual. Ordenar implica tomar decisiones, las que en mi caso estuvieron encaminadas a desarrollar la idea de collage donde se reconoce el fragmento y se visibiliza la unión establecida. Tomé como referente de edición la película de Godard, J.L. (2018) El libro de imágenes y la de Guerrín, L. (2001) En Construcción por la manera particular de asociar los distintos fragmentos a modo de collage. Los cortes están planteados sin transiciones, para alejarme de la continuidad armónica que simula un pasaje moderado. El montaje que elegí poner en acción no construye una historia sino que funciona por sugestión permitiendo al grupo de espectadores interpretarlas. Es un montaje poético cuyo sentido permanece opaco.

Durante el proceso de edición traté de que el documental ofrezca la posibilidad de aproximarse a fragmentos que den a entender lo singular del evento. Dentro de la construcción del cortometraje realicé una selección de ciertos aspectos

representativos de la práctica de devoción, lo que implicó que muchos otros quedaran afuera. Al tejer estas imágenes se elabora una narración abierta, que interpela al grupo de espectadores hacia la activación de sus saberes, recuerdos, asociaciones e ideas propias. Como he comentado anteriormente, mi intención fue llevar a cabo una lógica compositiva que no diera ilusión de transparencia. Por este motivo los cortes son notorios, hay elipsis marcadas que buscan desdibujar el contexto de las escenas para generalizar las prácticas y elaborar un ritmo propio. El interés estuvo puesto en alejarme del montaje clásico, que tiene relaciones lógicas de causa-efecto. De esta manera, se ofreció la posibilidad de una contemplación activa gracias a cierto grado de imprevisibilidad.

La construcción del tiempo fílmico da la ilusión de que los sucesos mostrados en el audiovisual transcurren en un día. El planteo de la narración con un inicio y final marcados fueron reforzados mediante la construcción del color. La línea de tiempo del montaje me permitió, dadas las características del trabajo temático, secuenciar y conjugar cinco momentos, algunos calmos, otros estrepitosos y dinámicos, que se presentan como unidades narrativas. La emotividad y la algarabía van creciendo a medida que avanza el relato.

La duración de los planos varía según los distintos ritmos que caracterizan a la fiesta popular y se toman, desde el montaje, como un aspecto a trastocar más que como una premisa a respetar. La temática se presenta mediante una elaboración propia ordenando las secuencias en función del sentido general del trabajo. Entonces, los fragmentos seleccionados de las tomas registradas son partes, recortes, insertados en la narrativa del documental que remiten a la composición de una totalidad discursiva. Al enlazar diegéticamente distintos momentos se pone de relevancia de qué manera se conjugan lo efímero de la fiesta popular y lo perenne de la devoción al santo que trasciende lo material sosteniéndose en símbolos comunes.

Sonido

El proceso sonoro del cortometraje tuvo una trayectoria similar a las pruebas de montaje, ya que se elaboraron distintas versiones. Uno de los aspectos que tuve en cuenta respecto al sonido fue la compleja tarea de grabar simultáneamente sonido e imagen. Pude darme cuenta al asistir a los eventos los días 8 de cada mes que lo propio de la fiesta popular es la superposición de cantos, gritos, murmullos, música, ruidos del ambiente, es decir un paisaje sonoro atiborrado,

complejo y muy característico del evento. En la postproducción de sonido la tarea fue ardua dada la calidad del registro grabado y la necesidad de la reconstrucción del mismo casi en su totalidad.

Observé a las personas creyentes bailando por horas al ritmo del chamamé envueltas en un sonido saturado y a su vez recorrí los santuarios del Gauchito ubicados por fuera del salón principal. Al acercarse a los altares las promeseras y los promeseros se compenetraban tanto con la situación que logran abstraerse del contexto festivo, olvidando la presencia de la música, de las demás personas y de la cámara. El hecho mencionado fue una inspiración para trabajar el diseño sonoro y la construcción de distintos climas que diferencian los momentos de rezo, calma e intimidad con los de baile, sapucaí y algarabía.

El sonido acompaña de manera diegética, situando al grupo de espectadores en un punto de escucha real, potenciando así los ritmos presentes de la fiesta popular. En los eventos del Campito de Mary Franco el volumen de la música estaba muy alto, por lo que no se generaban situaciones de calma que pudieran compaginarse con las imágenes de intimidad. Además, fue dificultoso registrar el sonido con buena calidad. Para generar los climas mencionados, fue necesario abstraerse del sonido de fondo -el chamamé- y por ello se requirió de nuevos registros sonoros en otros lugares diferentes al del momento festivo. Así mismo el planteo es correrse de la estricta correspondencia unívoca entre lo que sucede en la imagen y el sonido.

Dice Jean-Louis Comolli (2007): "La rareza de la palabra y la rareza de la presencia (...) que terminan por aparecer como un lujo o un accidente. Una anomalía" (p.67). En vínculo con las palabras del autor, en el audiovisual decidí no incluir entrevistas convencionales -de busto parlante y/o voz en off- esta elección, a su vez, está relacionada con el género documental observacional. El relato se construye a partir de la ausencia de la voz, como dice Bill Nichols (2007) "observamos y oímos durante un instante a actores sociales". Se escuchan algunos comentarios dichos por Mary Franco de manera extradiegética, que acompañan la narrativa, sin guiarla necesariamente.

El sonido estuvo pensado como un instrumento que le dio volumen a la fotografía para enfatizar el sentido poético del cortometraje y dar por momentos la impresión de verosimilitud.

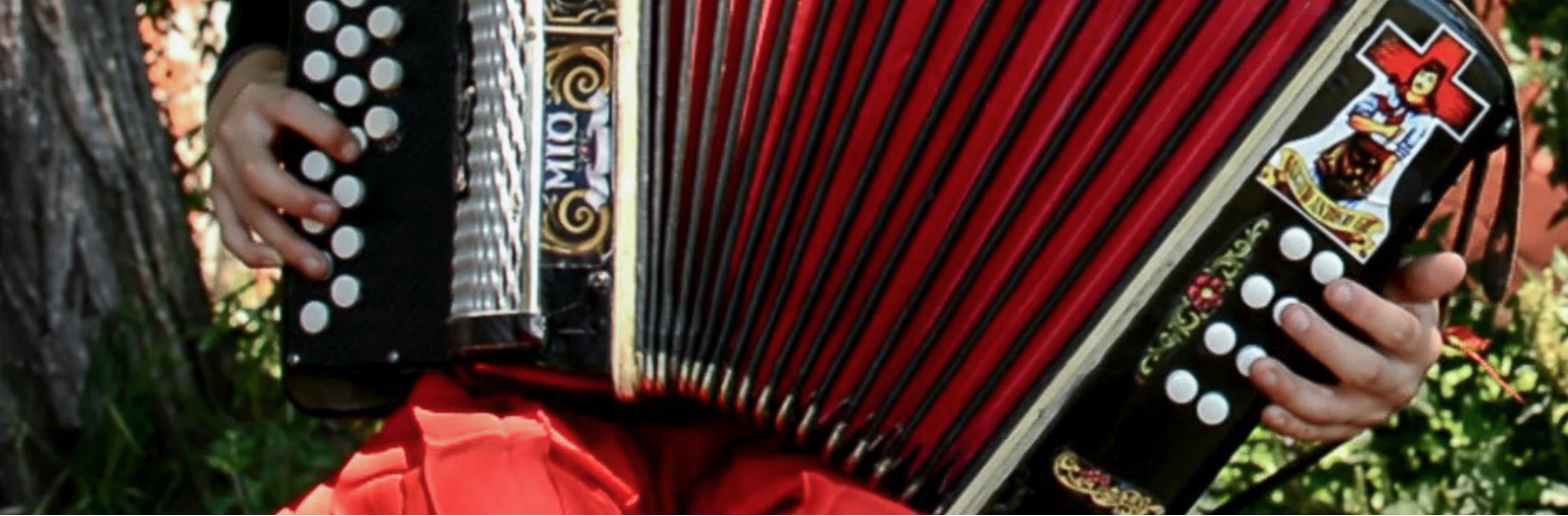


Conclusiones

El documental 8 de Enero me permitió desarrollar la temática elegida -la fuerza de la devoción popular íntima y colectiva- en el género observacional. El objeto de estudio que guió la producción fue la fiesta popular que ocurre los días 8 de cada mes en el campito de Mary Franco en la ciudad de La Plata.

Realicé la entrada al lugar sin conocer previamente en profundidad las prácticas de devoción, la historia del Gauchito Gil, ni lo que hacían las personas de la comunidad. Eso me permitió desarrollar imágenes desde la extranjería, observando lo que resulta de interés para construir una nueva realidad. Al respecto dice Didi-Huberman, (2013), en su libro Cuando las imágenes toman posición que “el extranjero y la extrañeza tiene por efecto arrojar una duda sobre toda realidad familiar” (p.66).

Focalicé en ciertos aspectos cinematográficos para dar a entender lo vivenciado en los eventos. El hincapié en el área de fotografía estuvo puesto en los encuadres cerrados, la poca profundidad de campo y una distancia estrecha entre la persona registrada y la cámara. Privilegié la toma de detalles, de miradas, colores, rostros, manos, acciones, gestos, texturas, sin ubicación temporal-espacial. La idea fue descontextualizar las escenas para producir un acercamiento a lo universal de la fe, y por lo tanto quise sugerir que esta devoción era particular y a la vez común



en muchas regiones de nuestro país.

Los planes de rodaje se trastocaron con la irrupción de la pandemia y, a pesar de ese imprevisto, lo tomé como un recurso a considerar, ya que tuve que trabajar exclusivamente con los registros realizados en el 2019. Fue un desafío interesante construir una narración sin guion previo y sin la posibilidad de corregir planos. Estuvo todo el material puesto sobre la mesa, fue cuestión de ordenarlo.

Las decisiones que intervinieron en la postproducción del audiovisual fueron: a) el montaje concebido como un guion de múltiples alternativas, hasta llegar al resultado final de secuencias y ritmos marcados, b) el desafío de la construcción sonora que diera cuenta de una escucha diegética y c) la corrección de color como recurso para guiar la potencia de la narración mediante el acento sobre el color rojo a medida que avanzaba el relato.

El título fue cambiando durante el desarrollo del trabajo de graduación. En un principio era otro, más explícito -¡Viva el Gauchito Gil!- y finalmente opté por 8 de Enero, que abre interrogantes y permite preguntarse sobre el significado del mismo. Si bien esa es la fecha en la que mataron a Antonio Mamerto Gil Núñez hecho a partir del cual comienza la fe en torno al santo, en el audiovisual estos datos solo quedaron sugeridos y en ningún momento se ponen en primer plano. Considero que el título remite a dos aspectos: la muerte y el festejo, que se entrelazan en las prácticas de devoción los días ocho de cada mes. Para las personas creyentes la fecha está cargada de simbología.

En el camino, el cortometraje recibió la financiación del Programa PAR, lo cual significó una gratificación y a la vez un compromiso para con el trabajo, lo que potenció la concentración de esfuerzos en la prosecución del proyecto.



Respecto al marco teórico se revisó y reavivó por la necesidad de fundamentar las ideas y darles sentido conceptual. Experimenté un proceso de lectura de varias fuentes: material de la carrera, otros autores, tesis de compañeras y compañeros. En este trabajo estuvo siempre presente la preocupación por vincular el marco teórico y el desarrollo temático con la realización audiovisual, algunas preguntas fueron: ¿qué quiero decir? y ¿cómo lo puedo narrar?

Una de las principales conclusiones del proyecto es que en tanto producción audiovisual, permite sistematizar, sintetizar, profundizar y ampliar los conocimientos de la carrera. Fue un camino muy enriquecedor, desde los aspectos teóricos, conceptuales, formales y la oportunidad de integrar a nuevas personas al equipo. En este proyecto estuve acompañada constantemente por la licenciada en realización María Pérez Escalá y el licenciado en comunicación audiovisual Franco Palazzo. Asimismo participó, brindándome apoyo y orientaciones generales desde el inicio del cortometraje hasta su finalización, Hernán Khourian profesor titular de la materia Taller de Tesis. Las personas nombradas aportaron, durante todo el proceso, preguntas problematizadoras, nuevos enfoques conceptuales y ayudaron a poner ciertos límites para cerrar etapas. Gracias a ellas pude concretarlo y sostener la constancia necesaria para finalizarlo.

Este trabajo de graduación me permitió acercarme a una comunidad que desarrolla sus prácticas en la misma ciudad en la que vivo y que al momento de iniciar la obra desconocía. La experiencia de vivenciar sus creencias, compartir diálogos, viajes, alegrías, llantos y anécdotas enriqueció mi concepción sobre la devoción popular.

El desarrollo del audiovisual tuvo como eje la búsqueda de algunos elementos que componen los encuentros festivos para hacerlos visibles, desnaturalizarlos, deconstruir el sentido común y repensarlos desde la mirada extranjera. Uno de

los recursos constructivos del procedimiento visual fue hacer hincapié en detalles dentro de la escena, ocultar información al grupo de espectadores y así permitir múltiples lecturas. Esta producción audiovisual remite a la idea de lo efímero y vertiginoso de la fiesta popular y lo perenne de la fe.

La escritura de la carpeta resultó un desafío movilizador, ya que pasó por varios borradores y versiones hasta llegar a la etapa final. Esta elaboración me ofreció la posibilidad de repensar el material fílmico y de alguna manera lo alteró, así pude reconsiderar algunas decisiones. Agradezco especialmente el acompañamiento de la Secretaría de Egreso de la FDA, UNLP por las reiteradas lecturas, sugerencias e intercambios.

A partir de esta experiencia me interesa seguir observando la realidad, en particular las prácticas sociales y el comportamiento de las personas. Intentaré profundizar en las múltiples maneras de narración, involucrarme en nuevos vínculos y hacerlo desde un posicionamiento carente de prejuicios, para generar preguntas que movilicen mi aprendizaje y la construcción de relatos audiovisuales desde una perspectiva que habilite la reflexión. Dejando abiertas las preguntas y también las respuestas.



Referencias

- Bargalló, M. L. (Comp). (2012). Educación sexual integral para la educación secundaria II: contenidos y propuestas para el aula. Recuperado de: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL005009.pdf>
- Belinche, D. (2016). Arte poética y educación. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes.
- Calabrese, O. (1999). La era neobarroca. Madrid, España: Cátedra.
- Comolli, J. L. (2007). Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental. Buenos Aires, Argentina: Aurelia Rivera. Nueva librería.
- Didi-Huberman, G. (2013). Cuando las imágenes toman posición. Madrid, España: A. Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2013). Cuando las imágenes tocan lo real. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes.
- Didi-Huberman, G. (2014). Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Nichols, B. (1997). La representación de la realidad. Barcelona, España: Paidós.
- Zátanyi, M. (2002). Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.



Filmografía

- Raschcovsky, D. (Productora), Abramovich, M. (Director). (2015). La reina. [Película]. Argentina.
- Bottero, M. (Productora), Aparo, P. y Benchimol M. (Director). (2017). El espanto. [Película]. Argentina.
- Ceccarelli P. (Productor y director). (2018). Calle 52. [Película]. Argentina.
- Sarde, A. (Productor), Godard, J.L. (Director). (2018). El libro de imágenes. [Película]. Suiza-Francia.
- Díaz, A. C. (Productora), Guerrin, L. (Director). (2001). En Construcción. [Película]. España.
- Fortenberry, D. (Productora). Miller, B. (Director). (2017). The Handmaid's Tale. [Serie]. Estados Unidos.
- Martínez, N. (Productor y director). (2019). Mujer Salvaje. [Película]. Argentina.
- Rajschmir, C. (Productora y directora). (2014). Huyendo del tiempo perdido. [Película]. Argentina.

Equipo técnico que participó en el trabajo de graduación:

Producción: Cherry Silvina y Croce Ignacio

Segunda cámara: Gaspar Mario

Montajista: Curzi Tambussi Ángela

Sonido directo: Dalto Ignacio y Guerra Miguel

Edición de sonido: Montiel Jonatan

Mezcla de sonido: Suracce Germán

Corrección de color: Marino Anabel

Diseño de flyer: Balverdi Belén



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA