

El oído inventivo. Procedimientos formales de equidad entre imagen y sonido en la creación de encuadres cinematográficos

Renzo Blanc

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba

renzoblanc14@gmail.com

Licenciatura en cine y tv

Recibido: 30/04/2019 – Aceptado: 17/4/2020

Resumen

Ante la sobreestimación de la imagen respecto al sonido en gran parte de la producción cinematográfica contemporánea, nos propusimos realizar un largometraje de ficción con el propósito de reflexionar sobre el valor discursivo y expresivo del sonido, y derribar la jerarquía que lo hace un componente subalterno de la narración. Para ello, trabajamos el encuadre cinematográfico en articulación con el espacio fuera de campo a través del uso de la banda sonora. En este artículo, daremos cuenta de las decisiones estéticas y realizativas que tomamos para alcanzar nuestro objetivo: la búsqueda de equidad entre imagen y sonido.

Palabras clave: cine – sonido – escucha – filmación

The inventive ear. Formal procedures of equity between image and sound to create framing on a film

Abstract

Due to the the overestimation of image in relation to sound in a large part of contemporary film production, we set out to make a fictional feature film with the aim of exploring the discursive and expressive value of sound. We also wanted to break down the hierarchy that makes sound a subordinate component of the narrative. To this end, we worked on the cinematographic framing in articulation with the off-air space through the use of the soundtrack. In this article, we will describe some aesthetic decisions that we made in order to reach our goal: the search for equity between image and sound.

Key words: cinema – sound – listening – film making.

Introducción

Al realizar una película sabemos que los elementos con los que contamos para narrar son las imágenes y los sonidos. Sin embargo, muchas veces como realizadores, al sonido no le damos la misma entidad que a la imagen: sobrevaloramos la destreza discursiva de la imagen y no confiamos en el poder sugestivo del sonido. Convencidos de que con este descuido se pierde parte importante de la experiencia audiovisual, en nuestro trabajo final de carrera nos propusimos derribar la jerarquía que hace del sonido un componente subalterno de la narración cinematográfica. Con ese propósito, junto con Ana Fernández Comes y Lucrecia Matarozzo, realizamos *Los pasos*, un largometraje de ficción a través del cual nos planteamos llevar adelante un trabajo sobre el encuadre cinematográfico y su articulación con el espacio fuera de campo a través del uso de la banda sonora, pensando al

encuadre como ámbito de tensión entre lo que se ve y lo que se escucha. Planteamos este objetivo como un desafío de democratización compositiva, en el sentido de que imagen y sonido debían proveer información de manera equitativa en la confección de los encuadres. Este desafío nos llevó, por un lado, a reflexionar sobre el valor discursivo y expresivo del sonido en la construcción de un relato de ficción, y por otro lado, a operar sobre diferentes procedimientos técnicos y narrativos con el fin de movilizar la capacidad creativa del espectador en la recepción de la información proveniente tanto de la imagen como del sonido de la película.

Este artículo pretende relatar la experiencia de creación del largometraje, exponiendo las decisiones realizativas en la búsqueda de la equidad entre imagen y sonido. Para ello, daremos cuenta del modo en que a través de la banda sonora logramos articular el encuadre cinematográfico y el espacio fuera de campo, a partir de un repaso por las distintas decisiones que fuimos tomando al escribir el guion, dirigir las actuaciones, rodar la película y editarla. Durante ese repaso, recurriremos, en ocasiones, al análisis de escenas significativas del largometraje.

Jean Luis Comolli recupera la noción de André Bazin del encuadre como escondite, y define al encuadre cinematográfico como “la porción visible que está encuadrada dentro de una porción más grande que no es visible pero que, potencialmente, puede tornarse visible” (Comolli en Roberti, 2015, p. 192). Desde esa perspectiva, exploramos las posibilidades que tiene el cine en general, y el encuadre en particular, de mostrar y de ocultar, al momento de construir una narración cinematográfica cuyas consistencias expresivas pudieran estar también en el entorno no visible. En este sentido, el espacio fuera de campo fue un recurso fundamental de las operaciones de encuadre. Jacques Aumont (1983) lo define como el conjunto de elementos (personajes, decorados, etc.) que, sin estar incluidos en el campo, le son asignados imaginariamente, por el espectador, a través de cualquier medio. El sonido, y en especial el sonido fuera de campo, es uno de esos medios de asignación imaginaria de los que dispone el cine. Para Michel Chion, “el sonido fuera de campo es el sonido acusmático en relación con lo que se muestra en el plano, es decir, cuya fuente es invisible en un momento dado, temporal o definitivamente” (Chion, 1993, p. 75).

Tal como señala Deleuze (1987), si nos remontamos a la aparición del cine sonoro, los soviéticos ya se preguntaron cómo hacer para que el sonido y la palabra no fueran una mera redundancia de aquello que se veía. El sonido era entendido como un componente específico que merecía su espacio propio, y los soviéticos no sólo proponían que ese espacio proviniera de una fuente fuera de campo, sino también que fuese un contrapunto visual y no una referencia literal de aquello que se veía en pantalla. A partir de estos antecedentes en la historia del cine nosotros pensamos la banda sonora de nuestra película como un recurso expresivo más que como un soporte explicativo de la imagen, tal como veremos más adelante.

Robert Bresson, en sus *Notas sobre el cinematógrafo*, decía que no era una relación de ayuda la que debían prestarse la imagen y el sonido, que cada uno de ellos debía trabajar a su turno “en una especie de *relevo*” (Bresson, 1979, p. 58). Tomamos esta máxima bressoniana como herramienta de equiparación de este par inescindible. Bresson propone ir presentando la información visual y la información sonora de manera regulable, cada una a su tiempo, en un procedimiento que puede producir la impaciencia de los sentidos de la vista y la audición del espectador.

Entonces, operando sobre los elementos técnicos y narrativos del encuadre cinematográfico, el espacio fuera de campo y el sonido acusmático buscamos derribar la jerarquía histórica de la imagen sobre el sonido a partir de procedimientos de relevo entre estos dos medios. En concreto, lo que hicimos fue crear encuadres que fragmentaban la totalidad de los espacios y de los cuerpos de los personajes, ocultando cierta información visual y, al mismo tiempo, crear sonidos que desbordaban los límites de estos encuadres. A través de un juego de relevos entre esas creaciones visuales y sonoras, dimos al sonido un lugar fundamental en la construcción de sentido de nuestra película, un lugar donde el sonido estaba desligado de la literalidad de la imagen encuadrada. De esta manera, al equiparar estos dos medios en su valor discursivo y expresivo apelamos a un espectador atento, dispuesto a construir sentido a través de la recomposición creativa de la información presente tanto en la imagen como en el sonido de nuestra película.

Primer paso

Los pasos, nuestra película, cuenta la historia de María, una mujer de 37 años, masajista, que vive con su madre y su hermana en un pueblo pequeño, y que en medio de las tareas domésticas y de su trabajo a tiempo parcial, observa cómo su madre envejece y su hermana se va del pueblo para no volver. Ya desde la escritura del guion delineamos una estructura narrativa que partía de la inquietud por retratar el paso de tiempo en la vida de María. También sabíamos que, más que una gran historia con mayúscula, nos interesaba construir un estado, el de la protagonista, y narrar desde ahí. Fue por eso que la focalización del relato se estructuró desde la mirada y la escucha de María. Asimismo, la intensificación de ese estado, de ese modo de estar de la protagonista, se nutrió de un trasfondo circundante vinculado a ciertos mandatos sociales: el lugar que la familia asignaba implícitamente a la protagonista en una casa comandada por una madre que maniobraba los hijos de una estructura deshilachada, imponiendo un modo de vínculo familiar resistido por sus hijas, cada una a su manera y con su propia intensidad.

Entonces, situados en un lugar donde el tiempo estaba detenido y los mandatos se perpetuaban de generación en generación, quien dinamizaba ese mundo pantanoso del relato tenía que ser necesariamente la protagonista. Establecimos una dinámica interna dual entre la imposibilidad del movimiento de una estructura fosilizada hecha cuerpo en el personaje de la madre, en contraposición al movimiento constante de la protagonista en su trabajo cotidiano. Pusimos al personaje principal en situación de movimiento, más que en conflicto bajo una estructura narrativa aristotélica, y así exploramos el vínculo madre-hija, la convivencia, los relatos micro que surgían dentro la casa. A nivel de los diálogos, trabajamos el subtexto detrás de las palabras y comenzamos a vislumbrar la fuerza de lo no dicho en el desenvolvimiento de un lazo familiar; en ese sentido, construimos ficción sin depender exclusivamente del uso de la palabra, narrando a través de las acciones de los personajes.

Una vez planteados los primeros ejes de trabajo comenzamos a ver los modos posibles de acercarnos a la realidad diegética que proponía el guion, estableciendo un juego entre elementos narrativos y compositivos para comenzar a definir la estructura formal de la película. En 2014 el Cineclub La Quimera de la ciudad de Córdoba abrió una convocatoria para realizar un ejercicio de exploración cinematográfica. Tomamos esta oportunidad para poner a prueba algunas escenas del guion de *Los pasos* e indagar en la dirección de actores, tema que nos preocupaba y ocupaba desde el inicio del proceso de escritura. En este sentido nos preguntábamos: ¿cómo filmar el vínculo entre una madre y a una hija, ambas ya mujeres adultas que, después de muchos años de convivencia, permanecen envueltas en una relación teñida de sentimientos contradictorios?

Convocamos a dos actrices que encarnaron los papeles de madre e hija respectivamente. La idea era poder escuchar los diálogos que veníamos escribiendo y ver su funcionamiento dentro de una confección de planos bajo una focal de 70 mm, cuyo campo visual recortaba los cuerpos y los espacios de la casa en planos medios. Durante la edición de este ejercicio observamos el funcionamiento de los cuerpos de las actrices delante de cámara y confirmamos algunos excesos interpretativos que se revelaban principalmente cuando los personajes dialogaban en cámara; no así, cuando sus voces permanecían acusmatizadas. A partir de estos ejercicios de prueba, el sonido trabajado por fuera de campo comenzó a surgir como una posibilidad concreta para desdramatizar textos que dichos ante cámara subrayaban sentimientos que no queríamos que fuesen fácilmente descifrables. Entonces, en la isla de edición desligamos los rostros de los personajes de sus parlamentos, tratando de quebrar el sentido dramático y unívoco que producían las palabras dichas sobre los rostros encuadrados. Al realizar la filmación de estas escenas pudimos ver el rendimiento de la focal elegida: el hecho de observar los espacios de la casa y los personajes en planos cerrados, nos dio mucha libertad en la isla de edición para poner a funcionar fuentes sonoras que no estaban necesariamente presentes al momento de rodar, y que construían la realidad diegética de la protagonista de una manera expresiva. La realización y posterior edición de este ejercicio sirvió para materializar algunas ideas formales y reflexionar en la práctica. Una vez finalizada la edición y proyectado el resultado en el

marco del Cineclub La Quimera, comenzamos a trabajar en la producción del largometraje.

Una pequeña tarea

Robert Bresson sostiene que “la expresión se obtiene merced a las relaciones de imágenes y sonidos, y no de una mímica, de gestos y entonaciones de voz” (Bresson, 1979, p. 15). El director francés advierte que, cuando un film funda su expresión en la interpretación de sus actores está empleando medios del teatro, está haciendo teatro filmado y la cámara entonces tiene la sola función de reproducir esa mímica. Cuando esto sucede, el cine se vuelve un medio de reproducción y no un arte en particular, porque no hay creación, no hay transformación a partir de los medios propios del cine que para Bresson son los ritmos y los vínculos entre imágenes y sonidos. Entonces para este sistema de creación lo importante no es lo que un actor revela, sino lo que esconde; más que expresar un sentimiento tiene que ocultarlo porque la expresión se tiene que dar en la colisión entre sonidos e imágenes, a través del montaje. En el sistema bressoniano cada plano por separado no expresa un sentimiento, el actor debe dejar esa facultad al director de la obra quien puede encontrar un modo de expresión a través de los medios cinematográficos con los que cuenta.

Dentro del lineamiento propuesto por Bresson para la dirección de actores (en su caso siempre actores no profesionales), tomamos un aspecto de su metodología para llevarla a cabo, puntualmente el que hace referencia a la neutralización de las voces de los actores en pos de que la dramatización de los textos no interfiera en la creación cinematográfica. A su vez, propusimos una variación a otro de sus aspectos metodológicos que hace referencia a los movimientos automáticos. Bresson dice que los movimientos corporales no se piensan, sino que suceden de modo involuntario, por esto trata de replicar esa dinámica en sus películas. Por nuestra parte, replanteamos este último aspecto metodológico, influenciados por la línea de pensamiento del docente y director teatral cordobés Oscar Rojo, y por el universo poético de Circe Maia, poeta uruguayo. A continuación, ahondaremos en estos aspectos.

Las voces de los personajes de Robert Bresson no reproducen las cadencias y entonaciones del habla cotidiana. En consonancia con esta particularidad nos propusimos encontrar un modo de expresión del habla que permitiera abrir sentidos quitándole la intención manifiesta a la voz. Esto requería que los actores modularan en un tono neutro, sin intenciones. En definitiva, buscamos que los actores no trabajasen en función de la anécdota o la emoción que pudieran llegar a despertarles las escenas del guion, sino que se limitaran a decir el texto con la mayor neutralidad posible, sin agregados de gestualidad excesiva.

Así mismo, el director francés consideraba que los movimientos cotidianos obedecían a la costumbre y al automatismo, por lo que subordinarlos a la voluntad y al pensamiento era antinatural. En nuestro caso, más que intentar reproducir los automatismos de la vida cotidiana, creíamos que un escape posible de la voluntad interpretativa y expresiva en la actuación podría ser la acción física consiente, a partir de un trabajo de coreografía de movimiento ensayada, donde el actor estuviera dispuesto a seguir una partitura de acción concreta con un principio, un desarrollo y un final. De este modo, más que configurar un carácter, el actor ejecuta una acción física en un tiempo y un espacio, y los personajes de la película se construyen desde la acción, no desde la actuación de sentimientos. En síntesis, a diferencia de Bresson, quien trabajaba para que sus actores no fueran conscientes del automatismo de sus movimientos, nosotros buscábamos la conciencia en el movimiento a través de una partitura de acción definida, un procedimiento diferente para llegar a un mismo objetivo, el de quitar a los actores el peso de tener que representar un sentimiento.

Al momento de realizar esta variación metodológica, nos guió un recorrido que hicimos en el campo de la danza con Oscar Rojo, en el espacio de formación teatral Quinto Deva. Estas clases nos brindaron insumos para reflexionar sobre la corporalidad y el movimiento de un actor en escena, sin emociones impuestas de antemano y siempre anclando en acciones físicas concretas. Pulimos el código de actuación de la película tratando de responder preguntas en torno a la expresión de los cuerpos en el cine: ¿cómo resolver escenas desde el movimiento del actor?

¿Cómo toma un objeto un personaje? Ante una situación determinada, ¿cuál debería ser la acción del personaje? ¿Cómo se traduce en acciones un estado emocional por fuera de los estereotipos? ¿Qué efectos sonoros producen las acciones? Influenciados por Rojo, propusimos a nuestras actrices comenzar a crear el vínculo entre ellas a partir del corrimiento de ciertos modelos expresivos tipificados, pidiéndoles que la concentración estuviera puesta en las partituras de acciones cada vez que apareciera la voluntad de expresar sentimientos. Creíamos que la definición de acciones físicas claras podía ser un modo eficaz de abordar el trabajo actoral cada vez que apareciera la voluntad interpretativa.

Siguiendo en esta línea de trabajo que implicaba acciones en términos coreográficos y movimientos conscientes en el desarrollo de las escenas, la obra completa de la poeta uruguaya Circe Maia nos ayudó a referenciar el trabajo que les proponíamos a nuestras actrices. En su poema *Unidad*, la autora pone en juego un modo particular de percibir las tareas de todos los días. Desarrolla y pone atención especial en las acciones triviales que realizamos en el cotidiano pero que solemos pasarlas por alto; pocas veces pensamos en la fuerza que ejerce la musculatura de la mano para que el filo de un cuchillo corte un pedazo de pan. En ese poema encontramos una síntesis de nuestra propuesta de trabajo respecto al movimiento, y a la vez cierta sensibilidad aún con el universo perceptivo de María, la protagonista, quien permanece aferrada a las tareas de todos los días como única maniobra posible ante preguntas que empiezan a aparecer mientras su hermana se aleja y su madre envejece.

A continuación, transcribimos el poema de Circe Maia:

Unidad
Una pequeña tarea como ésta de
cortar el pan y llevarlo a la mesa,
empieza y luego acaba
-círculo de sentido que se cierra-
la pequeña molécula de un proyecto cumplido.

¿Trivial? Tal vez, pero mira dibujarse
con perfección acabadísima
cada gesto enlazado en el siguiente
anillado en la suave
espiral invisible
que va del pensamiento hacia la mano
del ojo hacia el cuchillo.

En suma, trabajamos para que la creación de un estado emocional no se reduzca a una interpretación actoral. Creemos que un estado emocional se puede develar, puede surgir en la combinación de múltiples elementos: un enlace entre dos planos, un movimiento preciso de un actor en escena; la luz incidiendo sobre su rostro, un ruido que surge y se extingue en el tiempo; el ritmo generado internamente en el plano, el ritmo producido a partir de la yuxtaposición de planos; las líneas de un diálogo acusmatizado, la construcción fragmentaria de los espacios y los cuerpos de los personajes; un sonido equalizado de tal forma que dé cuenta de una escucha subjetiva, la cadencia y la duración de un plano. Todos estos aspectos formales fueron tenidos en cuenta al momento de construir la experiencia espacio-temporal de la protagonista de nuestra película.

La ventana discreta

Consideramos que todo encuadre es político: en todo encuadre cinematográfico hay una concepción de mundo y como cineastas, al encuadrar, estamos proponiendo un modo de comunicación al espectador de nuestras películas, estamos decidiendo qué mostrarle y qué ocultarle, estamos restringiendo el campo de visión y al mismo tiempo, en base a decisiones concretas, le podemos permitir habitar el encuadre con su imaginación.

Al elaborar nuestra idea de encuadre tomamos en cuenta cuatro parámetros: los límites del cuadro, la elección de un punto de vista de cámara, la duración del registro y la creación del espacio cinematográfico.

Jean-Louis Comolli (2008) dice que “cuando se encuadra se oculta, esto quiere decir que el cine es la frustración de la mirada. Ese es el objeto del cine, se trata de frustrar la mirada, no de satisfacerla, de mostrarnos los límites”. En ese sentido, siguiendo la parábola baziniana del encuadre como escondite, nos parecía fundamental pensar la dimensión del espacio fuera de campo en paralelo a las operaciones de encuadre. De esta manera, la elección de la focal de 70 mm fue funcional para trabajar una idea de economía de imagen, donde la figura humana aparecía siempre de manera parcial, evidenciando un resto no visible. Este procedimiento de ocultamiento de cierta información visual nos permitió activar un juego de tensiones constantes entre el encuadre restrictivo y el sonido proveniente del espacio fuera de campo, dado por el poder sugestivo que alcanzaba este medio cuando estaba disponible por fuera de la función de aseverar lo que la imagen ya decía.

Al punto de vista de cámara lo ubicamos a nivel de los ojos de María, representando la observación, o a nivel de sus manos, representando la acción; dos alturas en función de los sentidos sensoriales que nos interesaba reforzar en el encuadre para construir la percepción espacio-temporal de la protagonista: el sentido de la vista y el sentido del tacto. Cuando encuadramos a nivel de los ojos de María la cámara fue frontal y contemplativa en sintonía con la espesura del tiempo transitado por la protagonista dentro de la casa. Cuando encuadramos a nivel de las manos de María, intentamos captar en detalle su trabajo diario, como si la cámara fuese la lupa de un entomólogo analizando las operaciones llevadas a cabo por el movimiento de sus dedos. Esta segunda altura de cámara era importante para la construcción del personaje de María, ya que intentaba dar cuenta de un modo de comunicación que se daba a través del tacto. En este sentido pusimos énfasis en la creación de imágenes que estimularan a percibir volumen, peso y textura para dar cuerpo a la vivencia de la protagonista, trabajando conjuntamente con las áreas de artes y sonido para intensificar el sentido táctil de los quehaceres que la protagonista realizaba y el modo en que se relacionaba con todo lo que manipulaba.

Respecto de la duración del registro, como criterio general las escenas de la película están compuestas por planos fijos, sin contraplanos. Esta particularidad de resolver las escenas desde un único plano nos permitía concentrarnos en la creación del ritmo interno del encuadre a partir del discurrir de los personajes dentro y fuera de campo. De esta manera, en rodaje nos dedicamos a estudiar en detalle la duración de cada acción, las entradas, las salidas y los tiempos de los personajes dentro y fuera de campo. Para ello recuperamos los aportes de Tarkovski (2008), quien consideraba al rodaje como el primer momento para construir el ritmo de la película, ya que entendía que el ritmo surgía en analogía con el tiempo transcurrido dentro del plano. Nos propusimos encontrar, ya en esta instancia, una cadencia, un tono, un acontecer del tiempo anclado a la vivencia de la protagonista, a sabiendas de que el sentido de duración final de la película se reforzaría posteriormente en la isla de edición a través de los cortes.

El cuarto parámetro trabajado en la elaboración de nuestros encuadres fue la construcción espacial. Cada encuadre de nuestra película muestra una imagen limitada y el espectador, a partir de los elementos sonoros disponibles fuera de campo, tiene la posibilidad de crear nuevas imágenes que exceden al cuadro. Decía Bresson (1979) que había que acostumbrar al público a adivinar el todo dándole sólo una parte. Es en ese sentido que recurrimos a su idea de las operaciones de relevo (y no de ayuda) entre imagen y sonido, para poner en práctica un juego de adivinanza e invención que toma al espacio fuera de campo como apoyatura. De ahí que bregamos por una posición activa del espectador, que podrá ir compensando a través del sonido la información que falta visualmente y viceversa. Así, entre el fragmento de espacio encuadrado y la fuente sonora acusmatizada (proveniente del fuera de campo), podrá ir enlazando ideas y encontrando la lógica del entramado de la película. Podemos decir que tanto la espacialidad de la casa como los rostros de los personajes se irán dilucidando progresivamente a través de la posterior yuxtaposición de los encuadres incompletos.

Desde la introducción del largometraje sentamos las bases de nuestra estructura formal: tanto la construcción de los espacios como la presentación de los personajes estuvieron orquestadas a partir del recurso de la fragmentación y la acusmática. Así, por ejemplo, el personaje de María y el de la madre fueron presentados a través de

las partes de sus cuerpos fraccionados, es decir, aparecían sus voces por fuera de campo y las diferentes partes de sus cuerpos iban tomando lugar en cuadro con la progresión del montaje. De esta manera, las identidades de estos personajes podían ser reconocibles gradualmente. Un brazo ingresando a cuadro, la textura de una piel, partes del vestuario de un personaje repetido en escenas consecutivas, o el movimiento de un cuerpo enlazado con una voz acusmatizada, eran elementos puestos en juego que posibilitaban al espectador, ir encastrando información visual y sonora y ubicarse así en el relato de manera progresiva y dinámica, construyendo él mismo los espacios y los personajes imaginariamente.



Fotograma de Los pasos, escena 1 - toma 1



Fotograma de Los pasos, escena 2 - toma 2



Fotograma de Los pasos, escena 3 - toma 3



Fotograma de Los pasos, escena 3 - toma 4

El oído inventivo

La extensión de un vasto territorio fuera de campo dado por el valor de encuadre nos permitió movernos con soltura a la hora de trabajar la aparición de voces o de ruidos, su propagación y su extinción, en el sentido de que no había necesariamente un correlato entre lo que el encuadre mostraba y todo lo que se escuchaba.



Fotograma de Los pasos, escena 28

En la escena 28, por ejemplo, María golpea la ventana llamando a su perro, y luego permanece quieta, en contraluz. En este caso trabajamos la aparición de ruidos con variaciones, provenientes del espacio fuera de campo: puertas de placard que se abrían y cerraban, el chirrido de un afilador de cuchillos que se mantenía en el tiempo y luego desaparecía, unas palabras que de pronto emergían y que develaban la presencia de la hermana en la habitación. Esta escena visual tiene un desarrollo prolongado y poco dinamismo interno, es la construcción sonora del fuera de campo la que le aporta densidad temporal a la imagen.

Veamos otro ejemplo. En la escena 36, María enciende un cigarrillo frente a la ventana, luego fuma mirando hacia afuera, de pronto sopla un viento que mueve las ramas de un árbol en el patio. En este caso, para el armado de la escena sonora tomamos las sutilezas del dinamismo visual que nos brindaba el encuadre para potenciar la construcción de la vivencia del tiempo de la protagonista a nivel sonoro, a partir la grabación de ruidos acusmatizados, como por ejemplo el fuego que enciende el cigarrillo, las pitadas, el ladrido del perro, el crujir de la

ventana de madera, el viento del exterior.



Fotograma de Los pasos, escena 36

Luego de la descripción del armado sonoro de estas dos escenas podemos observar que nuestro campo de acción en el uso del sonido acusmático, estuvo dado por la prolongación del espacio fuera de campo y por la duración de los planos. El hecho de contar con una cantidad de tiempo importante para desplegar los sonidos fuera de campo favoreció la creación de la experiencia perceptiva de María. La densidad y la atención que cada encuadre requería, se reforzaron en el trabajo minucioso de una banda de ruidos pensada como signo de puntuación dentro de cada plano. Fue a partir del trabajo de puntuación que observamos la influencia que podía producir un sonido sobre la percepción del tiempo de una imagen.



Fotograma de Los pasos, escena 16

En la escena 16, nos ocupamos de dar cuerpo y textura al masaje de María en la espalda de su paciente. Grabamos una respiración agitada, el ruido de dos cuerpos en contacto a través de un masaje, el chirrido de una camilla que acentuaba la fuerza que María ejercía sobre el cuerpo que tenía entre sus manos; este último ruido fue el que funcionó como signo de puntuación dentro de la escena y a la vez dialogó con el monólogo de la paciente. En esta escena, la fuerza expresiva estuvo dada por la interacción entre la palabra acusmatizada de la paciente y

la banda de ruidos. En términos generales, la palabra en esta película tiene el mismo grado de importancia que los ruidos, tienen el mismo peso dentro del relato y se retroalimentan mutuamente, por lo que la interacción entre ambas bandas es dialógica.



Fotograma de Los pasos, escena 12

Como en toda interacción dialógica, en ocasiones una voz puede escucharse más que otra. En la escena 12, María le ofrece agua al perro y luego lo ata al limonero del patio mientras se escucha una conversación acusmatizada entre la madre y su hermano. En esta escena la fuerza expresiva estuvo dada por la tensión entre la banda de ruidos y la palabra apenas audible ya que decidimos quedarnos con el plano sonoro de los ruidos del agua de la canilla cayendo, el movimiento y el jadeo del perro, dando cuenta del punto de escucha de María, mientras que la charla entre la madre y su hermano permanecía enmascarada por la fluctuación constante de los diferentes ruidos de la escena.

La presencia de María estuvo marcada en todas las escenas, aunque más no fuera a partir de una pequeña porción de su cuerpo encuadrado, el ruido de sus acciones, o su voz acusmatizada. Como criterio general, el sonido de la película fue trabajado desde el punto de escucha de la protagonista, desde el modo en que sonaban los ruidos que generaba en su accionar diario, hasta los microrelatos auditivos que eran lanzados al aire dentro de la casa mientras ella ordenaba, limpiaba, daba masajes, cocinaba o tomaba una cerveza.

Ese criterio sonoro general estuvo acompañado de la construcción sonora que hicimos para los personajes principales de nuestra película.

El personaje de María se construyó a través de los ruidos que iba desplegando en la diégesis a partir de las acciones que realizaba. Entonces, hacía ruidos, y en el hacer estaba diciendo, sin emitir palabra. Los ruidos en este personaje adquirirían un carácter expresivo e instalaban una materialidad a través de todo lo que ella manipulaba.

El personaje de la madre, en cambio, se construyó a través de diálogos y soliloquios que permitieron el avance de la trama. Al comienzo de la película la madre le habla a María de la pronta llegada de la hermana con su pareja al pueblo, texto que introduce el primer hilo narrativo en el relato y que desencadena futuras acciones en la protagonista. Lo mismo ocurre hacia el final de la película, a través de una conversación telefónica acusmatizada de la madre que da cuenta de la partida de la hermana.

En resumen, el trabajo sobre los diálogos estaba en función de hacer avanzar la historia y permitirle al espectador conocer la trama, mientras que los ruidos, además de caracterizar a la protagonista, tenían la función de aportar fuerza expresiva. Podemos decir que hay un efecto de sentido en esta interacción entre lo dicho verbalmente y lo no dicho construido por los ruidos.

Así como abordamos al personaje de María a través de la banda de ruidos, y al personaje de la madre a través del diálogo, construimos sonoramente la casa a través de elementos que caracterizarían la sensación de

silencio que buscábamos. El crepitar de las puertas de madera de los placares, el crujido de la cama de la madre, el sonido de la camilla, fueron algunos de los sonidos que elegimos. A la vez seleccionamos los ruidos que ingresaban desde afuera para connotar el carácter de pueblo pequeño: el vendedor de huevos, el afilador de cuchillos, el ladrido de los perros, los chicos jugando en la cuadra.

Suncho, el perro, aporta dinamismo a las escenas. La vitalidad del perro funciona como un contrapunto dentro de la quietud de la casa y fue trabajada sonoramente a partir de jadeos y visualmente a partir de sus movimientos descontrolados. También funciona como una especie de extensión sonora de la protagonista, una especie de alter ego: mientras ella no dice nada, el perro ladra, reacciona, muerde a la madre; hace, de alguna manera, lo que la protagonista no puede hacer. El perro es una amenaza en el discurso de la madre pero suena como un animal manso y juguetón: una construcción sonora del animal que contradice la palabra de la madre.



Fotograma de Los pasos, escena 40

El último aspecto que vamos a detallar en este apartado tiene que ver con el uso expresivo de la música en sintonía con la construcción de un estado en la protagonista. La única canción de la película está puesta en funcionamiento en la última escena y está ecualizada de tal modo que funciona como música diegética salida de la radio que se encuentra al fondo del encuadre como parte del mobiliario hogareño. El encuadre muestra a María en el umbral de la puerta interactuando con dos espacios fuera de campo: el que comprende al exterior de la casa, a través de la presencia sonora del perro, y el que abarca al interior, a través de la presencia sonora de la madre. Esta última escena tiene la particularidad de ser la primera en que María habla frente a cámara, desacusmatizada, mirando hacia adelante, con todo un campo de visión que sólo ella ve. Si bien su rostro permanece inmutable en escena, el uso de la música marca un pequeño quiebre en la protagonista, le otorga una tonalidad diferente a la que se construyó a lo largo de la película.

El peso del tiempo

El trabajo de montaje en la isla de edición tenía que dar cuenta de un tiempo detenido, denso, pantanoso; de un pequeño pueblo, de una casa familiar, de una protagonista que atraviesa el tiempo, lo vive, lo interpela, lo devana entre sus manos en las tareas de todos los días.

En la isla de edición establecimos dos ritmos para la película. En la primera parte nos centramos en la construcción del vínculo madre-hija. Nos interesaba instalar en el espectador la temporalidad de la protagonista llevando al límite las duraciones de las escenas para que esta lógica inicial se transformase y tuviese un contraste

con la segunda parte de la película que comienza con la llegada de la pareja a la casa. La hermana de María y su pareja se instalan e invaden los espacios trayendo un cambio abrupto a la dinámica de la casa, cambio que interfiere en la temporalidad y en el discurrir de las horas. Esta ruptura dada en la construcción del tiempo se traduce al nivel de los cortes.

Así mismo prestamos particular atención a la cadencia interior de los diálogos en función de acentuar la espesura temporal buscada. En las conversaciones entre los personajes decidimos darle relevancia a la demora en las respuestas y a sus consecuentes silencios. Al trabajar una gran parte de los diálogos acusmatizados podíamos tener control sobre las interacciones dialogadas, ralentizar las respuestas en este proceso de montaje y, en consecuencia, dotar a los silencios de peso dramático.

El ritmo en tanto herramienta narrativa que nos proporciona el lenguaje cinematográfico, fue central al momento de planear la construcción del estado subjetivo de la protagonista. En la isla de edición avizoramos una correlación entre el ritmo interno del plano trabajado minuciosamente en el rodaje al estructurar las acciones de los personajes en términos coreográficos, y el ritmo generado en la isla de edición, a partir del manejo de la longitud de las tomas y el uso del sonido acusmático.

En lo que respecta al sentido de la construcción rítmica consideramos que, si bien en la isla de edición siempre es importante bocetar sonoramente las escenas y marcar las intenciones sonoras, en esta película fue una parte constitutiva del proceso de montaje. Ello fue así porque no podíamos cortar un plano sin haber hecho previamente un trabajo sonoro, ya que la percepción del tiempo de las escenas cambiaba al incorporar un sonido acusmático. A partir del uso de bocetos sonoros en la isla de edición, escenas que percibíamos extensas fueron adquiriendo un nuevo cariz. Por ejemplo, en la escena 17, mientras María y su paciente fuman un cigarrillo frente a la ventana agregamos un ruido proveniente de la calle que entraba en la escena entre medio de un bache en la conversación. A partir de la incorporación del ruido acusmático la escena adquirió vitalidad, el afuera ingresó adentro del estatismo de la casa y produjo un cambio. Antes de realizar esta operación observábamos la escena con un aplomo y una solemnidad excesiva que no nos interesaba construir en ese momento de la película.



Fotograma de *Los pasos*, escena 17

Conclusiones

A lo largo de este artículo fuimos dando cuenta de las decisiones realizativas que tomamos con el propósito de derribar la jerarquía que la imagen suele tener respecto del sonido en las narraciones cinematográficas. En esa búsqueda de equidad entre la imagen y el sonido, la idea bressoniana de relevo nos permitió encontrar un procedimiento concreto para darle al sonido un lugar significativo dentro de nuestro relato, pensándolo como un

recurso expresivo más que como un soporte explicativo de la imagen; fue en esa idea que encontramos la clave para articular el encuadre cinematográfico y el espacio fuera de campo a través de la puesta en funcionamiento del sonido acusmático.

Al pensar la imagen cinematográfica partiendo de la falta, de lo que no está encuadrado –esto es, que el sonido aborde aquello que la imagen no muestra–, se nos abrieron múltiples posibilidades discursivas y expresivas alrededor de la banda sonora. Esas posibilidades fuimos explotando a partir de nuestra confianza en el poder evocativo del sonido acusmático, que pusimos a prueba a través del juego de relaciones recíprocas con la imagen.

Como fuimos exponiendo, trabajamos las escenas de la película sobre encuadres fijos y espacio fuera de campo sonoramente cambiante e incierto para el espectador. Ese fuera de campo donde todo podía ser posible, lo tomamos como una zona fértil para la creación y el despliegue de un universo sonoro acusmático que pudiera poner en tensión al encuadre, dada la cantidad de información que excedía a ese campo visual. Al trabajar esta información en un carril paralelo a la imagen, fuimos intentando generar un campo de expectativas en el espectador. En este sentido es que al realizar esta película bregamos por un espectador alerta, que coopere llenando los huecos narrativos que quedan entre lo que se dice y lo que no se dice, entre lo que se ve y lo que se escucha. Entre esas dos vías que pusimos en funcionamiento, buscamos generar una interacción potencial con el espectador, movilizar su capacidad creativa.

Nuestra puesta en escena vino a expresar una concepción de cine, un universo creado para espectadores atentos. Detrás de las decisiones formales que hemos tomado hay una ideología, un modo de ver el mundo, una poética que fuimos construyendo en el entramado audio-visual. En ese sentido pensamos nuestra película como una invitación y no como la imposición de una idea acabada. Creemos que el cúmulo de elementos que desplegamos para construir el relato puede inducir al espectador a interpretar y recomponer los elementos visuales y sonoros que están en juego en el encuadre y en la progresión de las escenas.

Robert Bresson sostiene que “el ojo es (en general) superficial; el oído, profundo e inventivo. El silbido de la locomotora nos suprime la visión de toda una estación” (1979, p.76). La idea que encierra este aforismo fue la que pusimos en práctica en cada escena de la película, a través de un trabajo constante de reflexión sobre la importancia de considerar qué ocurría sonoramente en el espacio fuera de campo al momento de ubicar la cámara y encuadrar, cómo economizar recurso visual para condensar lo que sucedía en escena en función de los dos medios que disponíamos para narrar. Así pudimos comprobar cómo el sonido acusmático insertaba a la imagen un componente expresivo sin quedar supeditado a lo que la imagen mostraba, sino más bien que este medio estaba en función a la percepción auditiva de la protagonista de la película. Confiando en la capacidad inventiva del oído tuvimos, a partir de la realización de la película, la posibilidad de comprobar la fuerza sugestiva que puede adquirir el sonido al momento de encuadrar.

Bibliografía

- Aumont, J; Bergala, A; Marie, M. & Vernet, M. (1983). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Distrito Federal: Ediciones Era.
- Bresson, R. (2014). *Bresson por Bresson*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Burch, N. (1985). *Praxis del cine*. Barcelona: Fundamentos.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Fiel, C. (2013). Jean Louis Comolli: El cine será la próxima guerra. *Revista Ñ*. Recuperado de http://www.revistaenielclarin.com/escenarios/Jean-Louis-Comolli-cine-guerra_0_1034896561.html.

- Maia, C. (2013). *La pesadora de perlas. Obra poética y conversaciones con María Teresa Andruetto*. Córdoba: Viento de Fondo.
- Pinto Veas, I. (2008). Jean-Louis Comolli, *La Fuga*, 6, 1-4. Recuperado de <http://2016.lafuga.cl/jean-louis-comolli/19>, última consulta 29 de agosto de 2018.
- Roberti, B. (2015). La transparencia que esconde. En Bernini, E; De Gaetano, R. y Dottorini, D. Bernini (comps.). *Cine y filosofía: las entrevistas de Fata Morgana*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Tarkovski, A. (2008). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.
-

Renzo Blanc

Renzo Blanc nació en la provincia de Entre Ríos. Egresó de la Universidad Nacional de Córdoba como Técnico Productor en Medios Audiovisuales y como Licenciado en Cine y TV. Se desempeñó como director, guionista y editor en múltiples proyectos audiovisuales. Escribió y dirigió *Los pasos*, su opera prima, con la que participó del 32 Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, MAFIZ Festival de Málaga y LABEX Argentina 2018, como obra en proceso.

renzoblanc14@gmail.com

Cómo citar este artículo

Blanc, R. (2020). El oído inventivo. Procedimientos formales de equidad entre imagen y sonido en la creación de encuadres cinematográficos. *Sendas*, 3(1), 122-135.