

Departamento de
Artes Audiovisuales

FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Trabajo de Graduación de la
**Licenciatura en Comunicación Audiovisual con orientación en Realización
de Cine, TV y Video**

Título:

Pelotaris

Tema:

La construcción de la mirada a través del encuadre y el montaje.

Programa TAE

2021

Roberto Nahuel Bernasconi

DNI | 32770963

Legajo | 49427/4

Teléfono | 2215666676

E-mail | roberto.n.bernasconi@gmail.com

Tutor | Agustín Pellendier

Resumen

La propuesta es reflexionar en torno a la construcción del documental *Pelotaris*, cómo se desarrolla a través de la indagación y la búsqueda de la cámara en las situaciones que lo rodean. De qué forma el encuadre actúa como pieza fundamental para la construcción de sentido componiendo la ventana cinematográfica que deja ver gestos, miradas, rostros y destrezas deportivas del universo que allí comulga. Y cómo se configura una estructura en el montaje a partir de la selección y manipulación del material; trabajando sobre el tiempo y en las conexiones dadas por la unión de planos, manifestando un recorrido particular, un relato que trasluce una mirada propia.

Documental - Observación - Contemplación - Campo/fuera de campo - Encuadre - Montaje - Cuerpos - Azar

Link de visualización de obra

<https://vimeo.com/372449531>

pass: navarro

Fundamentación

Introducción

Pelotaris es un cortometraje documental, que retrata lo que sucede en encuentros dominicales de pelota paleta en las afueras de la ciudad de Navarro, provincia de Buenos Aires.

Al costado de la ruta, hay un viejo almacén de ramos generales junto a una cancha abierta de pelota paleta, un viejo y enorme frontón construido alrededor de 1940 por un descendiente vasco.

Todos los domingos se organizan alrededor de ese predio y esa cancha, una suerte de evento que involucra asados, reunión de amigos y, por supuesto, partidos de pelota paleta.

Los grandes jugadores del país son citados en esta cancha para participar de desafíos que componen el número principal del evento, el cual integra otros partidos de carácter amateur que improvisadamente se van dando. Allí todos son pelotaris, respiran el deporte, hablan de jugadores, jugadas, partidos memorables y canchas del país.

Desde hace tiempo acompaño a mi padre a estos partidos. Siempre voy como espectador, espiando lo que se genera en ese ritual. Ese paisaje muestra un folclore, donde el sonido es el de la pelota rebotando sobre la pared y el silencio del campo. Los rostros van de un lado al otro siguiendo el ritmo de la pelota. El fuego se prende para hacer el asado, sobre los tableros se encuentra el vino, el fernet, la cerveza y la carne. Alrededor de la cancha aparecen las apuestas y las charlas entre amigos entre festejos y mates. Desde la ventana de la cantina aparecen otros rostros, allí dentro se preparan los tragos, cafés y pastelitos mientras se juega a la baraja. Al atardecer se disputan los últimos tantos. Cae el sol y de a poco se despiden unos de otros hasta quedar la cancha vacía.

Relato de encuentros impregnados de ocio y tradición, donde se concentra un grupo de gente a lo lejos en un rincón de un pueblo, a algo tan simple como juntarse a ver partidos de pelota paleta en un viejo frontón y comer asado.

Pelotaris intenta vislumbrar la vida en estas reuniones, retratar las personas que allí van y el ritual único que se sucede cada domingo que en la cancha de

Navarro hay comunión. Se plantea como una obra que se construye a través de la contemplación del universo folclórico que allí sucede.

Vínculos y contradicciones con el cine *observacional*

No es el eje central de esta reflexión dar una descripción exhaustiva sobre el género documental y sus corrientes de estilo. Pero sí, a modo de introducción y como punto de partida creo necesario establecer una posición que nos permita pensar a *Pelotaris* y su relación con el cine documental.

En un intento de caracterización, *Pelotaris* podría inscribirse dentro de un modo *observacional* según las categorías de Bill Nichols (1997), quien lo describe como:

Una modalidad de representación basada en la observación permitía al realizador registrar sin inmiscuirse lo que hacía la gente cuando no se estaba dirigiendo explícitamente a la cámara [...] En vez de una organización paradigmática centrada en torno a la solución de un enigma o problema, las películas de observación tienden a tomar forma paradigmática en torno a la descripción exhaustiva de lo cotidiano [...] 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/participante. (pp. 66, 72).

Características que se vinculan con los procedimientos realizativos de este documental, construido en base al protagonismo de los registros de lo que allí en Navarro sucede, sin entrevistas, sin voz en off o en intertítulos. Rasgos que también podemos vincular con películas como las de Frederick Wiseman o de Albert y David Maysles, consideradas *observacionales*.

Sin embargo, entiendo que las categorías de Nichols son herméticas y en algún sentido clausuran y encasillan a las películas. «Entender sus modalidades lo único que genera es un juego donde listamos cosas que pertenecen a una u otra modalidad para dar cuenta de su aparente forma.» (Guarnaccia & Tevez, 2020, s. p.).

Si bien las categorías de Nichols aportan una base sólida para los posibles análisis de los films documentales, es necesario también pensar que una película puede trascender esa estructura rígida. En *Pelotaris* hay un claro procedimiento *observacional* pero es una observación posible de tantas, un recorte singular, una

mirada. La obra es el resultado del encuentro del realizador con la realidad. No es una observación objetiva ni mucho menos omnipresente.

Resulta atinado comentar una escena de *Pelotaris* para dar cuenta que la categoría *observacional* puede escaparse por sus márgenes. En una de las primeras escenas del documental uno de los personajes se da vuelta y mira la cámara, mira reaccionando a nosotros, interpelando con su mirada. En ese claro momento dejamos de ser la *mosca en la pared*. El personaje, de repente, nos observó a nosotros, y el documental reflejó ese encuentro. Lo que vemos, finalmente, es lo que sucede entre la cámara (el dispositivo), el encuadre y lo que está pasando.

Entiendo que la descripción de la modalidad *observacional* de Nichols puede englobar y ayudar a comprender films como *Pelotaris* y tantos otros pero los márgenes se diluyen, las reglas no son tan estrictas.

Me interesa pensar el cine documental más en relación a las ideas de Stella Bruzzi (2000), que deja atrás las categorías de Nichols para dar paso a una visión contemporánea viendo el documental como una *performance de la realidad*:

El reconocimiento de que cualquier película de no ficción es siempre el resultado de una compleja negociación entre los realizadores y la realidad cuando no se está filmando. Si bien la representación de esa realidad nunca será un equivalente intercambiable de esa realidad, lo que se revela a través del proceso de filmación es lo que constituye un documental: la performance de la realidad. (p. 123).¹

Cámara y encuadre. Realización.

Las decisiones de cámara y encuadre son uno de los ejes en la construcción poética y el desarrollo estético de *Pelotaris*.

¿Cómo retratar lo que sucede en Navarro? ¿Qué es lo que me llama la atención? Esas fueron las primeras preguntas que me hice cuando me interesé en hacer un documental sobre los encuentros de pelota paleta del pueblo de la Provincia de Buenos Aires.

¹ «The acknowledgement that any non-fiction film is always the result of a complex negotiation between the filmmakers and reality when it is not being filmed. Although the representation of that reality will never be an interchangeable equivalent of that reality, what is revealed through the filming process is what constitutes a documentary: the performance of reality» (Bruzzi, 2000, p.123). Traducción del autor del artículo.

Había un potencial fotográfico muy atractivo en todo lo que allí habitaba: el campo, la cancha con las paredes derruidas, la destreza y particularidad del deporte, la pulpería antigua, la gente que se encuentra a ver los partidos y a comer asado con sus gestos y miradas, la luz del día que iba tiñendo y transformando todo.

Esa atención sobre lo pictórico y singular del espacio empezó a configurar la idea de construir la obra mediante recortes, planos fijos, como postales en movimiento.

El desafío fue entonces, componer ventanas cinematográficas, encontrar los recortes de mi interés a través de la intuición hacia lo que me llamaba la atención. Buscar diferentes tamaños, figuras, distancias, colores, texturas, acciones y gestos. Probar diferentes lentes y alturas de cámara. Empecé a notar que había un juego posible entre lo que sucedía allí dentro del encuadre y lo que se escapaba por sus bordes. La cámara como marco que contiene dentro este universo, lo que vemos y lo que no vemos, lo que está en campo y lo que se construye por fuera de él. Y a su vez, la dinámica de los elementos al interior del encuadre en el tiempo, generan una alteración constante, una retroalimentación del adentro y afuera, expansión y contracción. El paisaje mutaba, los personajes entraban, salían, se acercaban y alejaban, surgían coreografías recortadas, movedizas y a veces inesperadas en la composición que llenaban de frescura y sentido la pantalla. Lo ausente se hacía presente. Un diálogo constante entre campo y fuera de campo.

La espontaneidad y el azar se constituyeron como elementos fundamentales en la construcción de sentido y el montaje interno del plano. Muchas veces se partía de encuadres que estaban a la búsqueda, como a la caza de que algo suceda: vemos un fragmento de la pared de la cancha y de repente empiezan a entrar y salir los jugadores de pelota paleta como si fuera una danza. En otras instancias se compuso un encuadre donde lo que nos interesaba ya estaba ahí, en plano: los espectadores mirando el partido girando las cabezas de un lado para el otro siguiendo la pelota, la parrilla humeante atravesada por un rayo de luz, personajes comiendo asado y contándose una vieja anécdota de partidos de pelota paleta en una cancha de otro pueblo.

En efecto, los planos tomados en forma aislada no son sino fragmentos, vistas extremadamente parciales de una realidad vasta y múltiple [...] La estructura del cuadro, de la pantalla, de la imagen, supone desde un principio una elección, aunque sea inconsciente, una separación entre aquello que se muestra y aquello

que se oculta, una organización, aunque sea sumaria, de lo mostrado y un rechazo de lo que se oculta [...] El cuadro no es el límite incierto del campo visual; es un espacio del recorte que crea la articulación, la disyunción entre un campo y un fuera de campo. (Bonitzer, 2007, p 19.)

La contemplación también ocupa un lugar preponderante en el abordaje poético y en el rodaje, lo que se ve, lo que se muestra, lo que se elige encuadrar. Eso, que parece quedado en el tiempo. Desde la duración de las tomas y los planos surge una insistencia en la mirada que transmite una temporalidad, atravesada por mi impresión del estar allí y que configura un clima, un estado.

Este juego de recortes, de postales, que se manifiestan como pistas, son un escenario que va develando un mapa posible. Allí, en el rodaje, la decisión muchas veces fue, no tanto qué mostrar, sino qué ocultar.

Montaje

Yo no manipulo los eventos, pero la edición es altamente manipulativa y la filmación es altamente manipulativa, no en el sentido de que la gente hace cosas distintas a las que haría normalmente, sino en la forma en que la gente es filmada. Me refiero tanto a lo que elegís filmar como a la forma en que lo filmás, lo editás y lo estructurarás [...] El desafío es ser selectivo con tus observaciones y organizarlas en una estructura dramática. (Bretal & Porta, 2020, s. p.).

Llegué al montaje sin una idea completamente definida de cómo debía ser la estructura, el guión, el orden. Me interesaba explorar con libertad el material en la isla de edición. Había, sí, pautas conceptuales que venían de la génesis del proyecto, que se desarrollaron en rodaje, y que en montaje iban a encontrar su forma definitiva: contar, a través de retratos, como retazos, lo que yo vislumbraba de los encuentros de pelota paleta en Navarro.

La primera tarea fue visionar todo el material. Al sentarse a ver el crudo, mirar las tomas, escuchar los sonidos, comienza un diálogo, como si encendiera un motor donde se carburan las posibilidades, las virtudes y también, emergen las limitaciones.

El segundo paso fue seleccionar, encontrar en todas las tomas esos momentos que brillaban, donde pasaba algo atractivo. ¿Cuál era el recorrido interno del plano, las duraciones posibles de esas selecciones? Pienso que, si en rodaje fui en búsqueda de postales, como recortes, en el montaje esas postales se moldearon y surgió lo esencial. Una selección puramente subjetiva.

Finalmente, empecé a ver qué sucedía cuando los planos se juntaban en una línea de tiempo. Para mí es un momento mágico porque se empieza a conformar un todo, en el cual, cada pieza es un engranaje de sentido que cambia en función de su lugar y duración. Así, fui logrando diferentes versiones de montaje hasta llegar a la definitiva. Traté de no hacer un montaje frío y calculador, sino pensarlo como un juego, guiarme por la intuición. Y dosificar la información de modo que la curiosidad se sostenga, ir develando y resonando de a poco el espacio.

Conclusión

Mis impresiones de los pelotaris de Navarro se trasladaron a decisiones formales sobre cómo captar ese universo, poniendo el eje en esos pequeños gestos que llamaban mi atención.

A través de la cámara y el encuadre, como mirillas, fui componiendo planos, ventanas que contemplaban el escenario y jugaban con los márgenes, con lo que se muestra y lo que no. La puesta de cámara se asoció muchas veces al azar y la espontaneidad de lo que surgía allí, para construir unidades de sentido, recorridos y coreografías. El plano fijo se erigió como pieza clave de mi búsqueda poética.

Sí, hubo que grabar suficiente material para que eso que necesitaba manifestarse aparezca. Indagar y luego seguir indagando, durante todo el trayecto.

En el montaje todo el material se puso sobre la mesa, como cartas que pueden contar múltiples historias. Se fue dando, como en el rodaje, un proceso de recorte y selección.

La edición es, quizás, el momento más crucial de todo el proceso creativo, porque uno tiene que decidir, para siempre, cómo es la película, qué se ve, qué estructura dramática va a tener. Finalmente, hay un momento después de varias versiones de montaje y visionados, en el que el corte está, la película parece tener una forma final, un impulso que determina que la búsqueda llega a un lugar.

Pelotaris fue un espacio de prueba, aprendizaje y reflexión del hacer artístico, de mi propia obra. Un camino en el cual busqué, a través de mi propia mirada, reflejar la singularidad del folclore de los pelotaris.

Referencias bibliográficas

- Bretal, A y Porta, M. (21 de octubre de 2020). Frederick Wiseman: «Cinéma vérité es un término francés pomposo que para mí no tiene ningún significado» [Entrada de blog]. Recuperado de <https://taipeirevista.com/index.php/2020/10/21/frederick-wiseman-cinema-verite-es-solo-un-termino-frances-pomposo-que-para-mi-no-tiene-ningun-significado/>
- Bonitzer, P. (2007) *Desencuadros. Cine y pintura*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos.
- Bruzzi, S. (2000). *New documentary. A critical introduction* [Nuevo documental. Una introducción crítica]. New York, Estados Unidos: Routledge.
- Guarnaccia, T. y Tevez, A. (25 de septiembre de 2020). Las Veredas: Newsletter #7 [Entrada de blog]. Recuperado de <https://mailchi.mp/6725d9aafbe0/newsletter-7>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós Comunicación.

Referencias audiovisuales

- Andres, S. (Productor) y Tollenaere, I. (Directora). (2015). *Battles* [Película]. Holanda: Michigan Films.
- Bruno, L (Productora) y D'Angiolillo, J. (Director). (2015). *Cuerpo de letra* [Película]. Argentina: Los Andes Cine.
- Fernández, C. (Productora) y Colás, J. (Director). (2016). *Los pibes* [Película]. Argentina: Salamanca Cine.
- Huertas Millán, L. (Productora) y Huertas Millán, L. (Directora). (2017) *La libertad* [Película]. Colombia.
- Kralj, J. (Productor) y Russell, B. (Director). (2017). *Good Luck* [Película]. Francia, Alemania: Cask Films.
- Maysles, A. y Maysles, D. (Productores) y Maysles, A. y Maysles, D. (Directores). (1975). *Grey Gardens* [Película]. Estados Unidos: Portrait Films.
- Trigo, A. (Productor) y Marcone, D. (Director). (2018). *Ráidos* [Película]. Argentina: La Marmota Contenidos.
- Wiseman, F. (Productor) y Wiseman, F (Director). (1968). *High School* [Película]. Estados Unidos: Osti Productions.