

Hacia una poética del ruido. Experimentación con el ruido de la imagen en *El aliento*
Franco Cerana
Arkadin (N.º 11), e042, agosto de 2022. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe042>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

HACIA UNA POÉTICA DEL RUIDO

Experimentación con el ruido
de la imagen en *El aliento*

Towards a poetics of noise

An experimentation with image noise in the film *El aliento*

FRANCO CERANA | ceranafranco@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Recibido: 7/03/2022 | Aceptado: 27/06/2022

RESUMEN

La experimentación en el cortometraje *El aliento* (2022), busca correrse del campo de posibilidades (Flusser, 2019) diseñado para las cámaras de video digital y hacer de la textura obtenida al exigirlas, un elemento simbólico y poético. El presente artículo es la manifestación de las ideas estéticas y técnicas desarrolladas desde la dirección de fotografía para construir la percepción de un espectro. Convertir a la cámara en un apéndice del cuerpo que, a través de un seteo extremo de su sensibilidad, nos permita ver, aunque de manera difusa pero abrumadora, aquello que se oculta en la noche.

PALABRAS CLAVE

Ruido; Textura; Dirección de fotografía; Alta sensibilidad

ABSTRACT

The experimentation in the short film *The Breath* (2022), seeks to distance itself from the field of possibilities (Flusser, 2019) designed for digital video cameras and make their noise a poetic and symbolic tool. This article is the manifestation of the aesthetic and technical ideas developed from the cinematography to build the perception of a spectrum. Turn the camera into an appendage of the body that, through an extreme setting of its sensitivity, allows us to see, though in a diffuse but overwhelming way, what is hidden in the night.

KEYWORDS

Noise; Texture; Cinematography; High sensitivity



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

«Anoche estuve en el Reino de las Sombras. Si supieras lo extraño que es estar allí. (...) No es la vida sino su sombra, no es movimiento sino su espectro silencioso. (...) Estuve en *Aumont's* y vi el cinematógrafo de Lumière.»
Máximo Gorki (en Leyda, 1983)¹

Hace cuatro años, Hernán Biasotti nos propuso, a Alejandro Magneres y a mí, Franco Cerana, el desafío de producir un cortometraje en donde *todo fuera ruido*. La idea matriz era trabajar una materialidad plástica de la imagen y el sonido —y más tarde en el montaje—, que, en el campo profesional e industrial, suele asociarse con un error. Se trataba de hacer de aquello que habitualmente se evita, una propuesta estilística. Partimos de las hipótesis de Clément Chéroux (2009) quien propone que no sólo es posible acceder al conocimiento a través del estudio del error, sino que mucho de lo que alguna vez fue considerado tal, más tarde se volvió rasgo de estilo de una época, autor o género. La foto movida, la sombra del camarógrafo en cuadro, las exploraciones fotográficas de la textura, y tantas otras posibilidades plásticas de los materiales, fueron reveladas por errores de los *aficionados* y luego apropiadas por los *profesionales* —si acaso puede hacerse esta distinción—, quienes hicieron de ellas un estilo. Aquí radica la importancia de abordar aquello descartado por ser considerado un error y descubrir nuevas posibilidades de los materiales.

En nuestro caso partimos del estudio de algunas características de los dispositivos y procesos de registro y posproducción, que suelen evitarse por ser consideradas fallas en la definición y, sobre todo, en la representación mimética, cuando lo que se busca es que el mensaje llegue claro y sin interferencias. El cine clásico, con su lenguaje griffithiano, su montaje transparente y su sonido sincrónico intentó hacer lo más translúcido posible el vidrio de la ventana por la que mirábamos la historia. Propusimos entonces construir un relato aristotélico, con un verosímil claro, pero tirando un puñado de polvo en la ventana, *ensuciando* la comunicación y generando cierta violencia sobre aquel deseo de verlo todo que tiene el espectador (Comolli, 2007).

El ruido que identificamos en los *artefactos* y compresiones del sonido, en la textura producida por el uso de altas sensibilidades en las cámaras digitales, y en el trabajo de ruptura de la continuidad en montaje, nos vendrían muy bien para construir una relación espacio-temporal extrañada: la percepción de un espectro. Estas tres áreas del audiovisual fueron abordadas individualmente por cada uno de los directores del cortometraje: Hernán Biasotti fue el director de sonido; Alejandro Magneres, el montajista; y Franco Cerana el director de fotografía [Figura 1]. El presente artículo es la manifestación de las ideas estéticas y técnicas desarrolladas desde esta última disciplina.

UN UNIVERSO PUNTILLISTA

Atardece, un hombre muere en un campo de girasoles. Al llegar la noche, su espectro se materializa para encontrar la causa de su muerte y liberarse. Partiendo de esa sinopsis, nos propusimos dividir el audiovisual en dos grandes momentos. A una introducción clara y nítida, como aparente comprensión de la vida, de la conciencia y la razón [Figura 2], se le opone un segundo momento de oscuridad y ruido: éste fue el punto de partida de nuestro trabajo final de grado, donde abordamos el ruido como elemento simbólico y poético, desde el punto de vista sonoro, visual y estructural.

Desde la dirección de fotografía, se partió de una investigación técnica por un lado y estética por el otro. Claro que esta división no fue tan palpable en la práctica, porque cada experimentación técnica estuvo siempre fundamentada por una búsqueda conceptual precisa. El eje estético y narrativo estuvo

¹ Reseña del programa de Lumière en la Feria de Nizhni-Novgorod, publicada en el periódico *Nizhegorodski listok* el 4 de julio de 1896 y firmada con el seudónimo I. M. Pacatus. (Leyda, 1983).

puesto en construir un lugar fronterizo entre la vida y la muerte, encontrar el modo de representar ese estado en el cual se encuentra el personaje devenido en espectro. La tarea consistió en reflexionar sobre la penumbra, las sombras, la muerte, los límites espacio-temporales, al mismo tiempo que hacer pruebas del ruido resultante al sobre exigir diversas cámaras digitales.

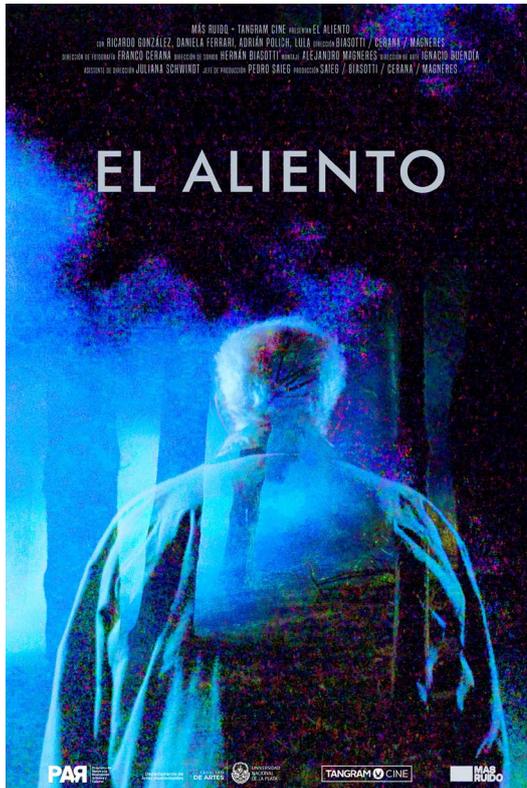


Figura 1. Biasotti, H., Cerana, F. y Magneres, A. (2022). Póster de *El aliento*

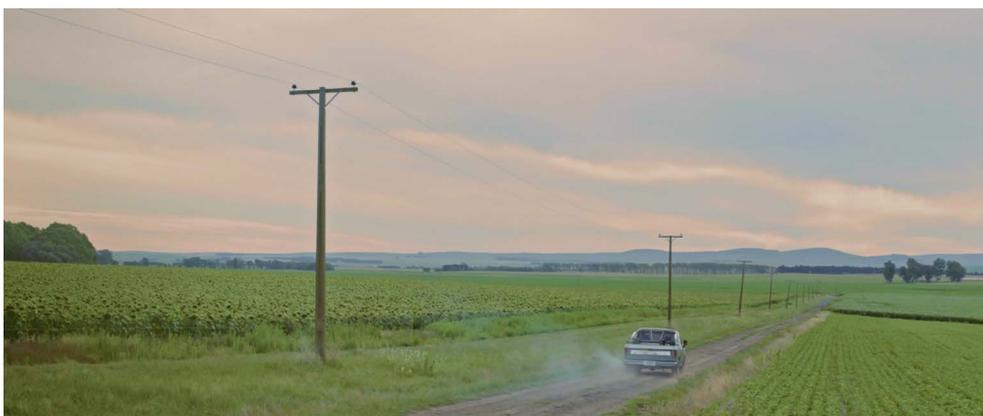


Figura 2. Biasotti, H., Cerana F. y Magneres A. (2022). *El aliento*. Primeros planos con una imagen más clara y sin ruido

Para Marta Zátonyi (2011), el arte es un fenómeno que posibilita acercarnos a los límites de las barreras ontológicas, aquellas vallas que dan forma al ser, que le dan sentido a su vida y lo resguardan de «precipitarse en la nada o hundirse en la organicidad animal» (p. 25). Este filo límite entre la vida y la muerte debía ser expandido para internar al personaje en un particular espacio-tiempo y desarrollar allí la trama del cortometraje. Concebimos el borde de este *acantilado* como una dimensión que va más allá de la dicotomía vida-muerte o luz-oscuridad, donde el personaje ya no está vivo, pero, sin embargo, todavía no puede desprenderse de los fantasmas que lo atormentan y no lo dejan trascender hacia la fase final. Llevándolo al lenguaje fotográfico, diríamos que el objetivo era transformar el límite entre el blanco y el negro en una escala intermedia de grises, con todo un rango de posibilidades en su interior. Hacer estallar al *yin-yang*, hacerlo explotar en un *big bang* creador de mundos.

Buscamos que este *limbo*, entendido como lugar de tránsito, con una lógica temporo-espacial diferente, fuese representado de modo que su lectura se vuelva compleja. En las disciplinas que trabajan la comunicación utilizamos habitualmente dos términos para referirnos a los problemas que obstaculizan la transmisión de mensajes: *oscuridad* —en contraposición a lo claro, lo luminoso, lo explícito— y *ruido* —como interferencia en el medio—. A su vez, la presencia de un fantasma suele estar ligada en el imaginario común a cargas de energía, campos electromagnéticos, elementos que podrían generar esas mismas interferencias. Por todo esto, la exploración de la textura dada por la sobrecarga eléctrica del sensor que captura la imagen digital resultaba muy atinada para representar este universo [Figura 3].

Para diseñar esta dimensión, tomamos como referentes dos obras latinoamericanas icónicas: la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo ([1955] 2009) y el largometraje *Sur* de Pino Solanas (1988). En ambos casos, cierto naturalismo deja paso a una dimensión extrañada, donde el tiempo y el espacio se vuelven elásticos y maleables y los personajes no los transitan como lo hacen los mortales. Sin embargo, esto no es anárquico: en su interior se dejan entrever lógicas propias, existen reglas, quizás algo confusas, pero presentes. Del mismo modo, debimos encontrar en *El Aliento* sus propias reglas en la representación para construir el verosímil.



Figura 3. Biasotti, H., Cerana F. y Magneres A. (2022). El limbo de *El aliento*

Una de las causas por las que el ruido de la imagen comienza a ser perceptible, es la falta de luz en el momento de la captura. Si el sensor de la cámara no es lo suficientemente sensible como para captar una imagen con poca iluminación, deberá subir la señal eléctrica (Carrasco, 2010). Es en este momento

cuando aparece el ruido: intermitentes y hormigueantes puntos de los colores primarios de la luz, pueblan la imagen dándole una particular textura nunca vista hasta la llegada del video. A pesar de que suele relacionárselo con el grano del material fílmico —ambos son, de alguna manera, productos de la poca iluminación—, el ruido es menos orgánico, presenta una trama más rígida, supeditada a los fotodiodos dispuestos de manera ordenada en el sensor. La imagen queda entonces sobreimpresa bajo esta trama, a la manera en que el óleo puede copiar la textura del lienzo.

Los fabricantes de tecnología audiovisual combaten el ruido, intentan hacerlo imperceptible, construyen cámaras más sensibles, software para disminuirlo en postproducción. El ruido es visto como un error, una molestia, es un elemento prohibido. Pero es preciso aclarar que, como afirma André Parente (2011), «el ruido es parte constituyente del proceso de comunicación y no apenas interferencia» (p. 54), y es que, además, «las imágenes basadas en el ordenador normalmente están comprimidas por medio de técnicas de compresión con pérdidas, como la JPEG. Por lo tanto, la presencia de ruido (en el sentido de interferencias indeseables y pérdida de información original) es una cualidad esencial, y no accidental» (Manovich, 2006, p. 363).

En relación con esto, Jacques Aumont (1997) sostiene que la forma se vuelve expresiva, y por lo tanto poética, en el mismo momento en que va más allá de la mera representación realista. Entendiendo al cine ya no como un medio mecánico que puede capturar la realidad de manera objetiva, sino como un dispositivo que a través de la manipulación de sus herramientas técnicas puede producir imágenes expresivas y simbólicas. Pero, además, «en este movimiento de superación, la forma, demasiado nutrida (*trophê*), puede llegar a exhibir aquello de lo que está hecha, el material, el medio» (Aumont, 1997, p. 158). Es que «no basta ya con representar a la pintura y los cineastas mínimamente “al día” saben que, si quieren tener la menor oportunidad de hacer pintura, a lo que se han de dedicar es a la materia de la imagen, al grano de la pantalla» (Aumont, 1997, p. 186), a *los píxeles*, agregaríamos. Y con ellos, al ruido digital.

En el mismo sentido, Arlindo Machado (2015) propone que sólo una acción que repercuta en la propia ingeniería de la cámara puede subvertir el destino figurativo por el que está signada la fotografía. Trabajar con sensibilidades extremas, elevando la señal eléctrica hasta el punto en que el ruido haga difícil distinguir las formas del plano, es una forma de torcer la mimesis: usar la tecnología de un modo alternativo al que fue concebida, escupir el lente en un gesto similar al del primer impresionismo, diría Stan Brakhage (2014).

LA IMAGEN DEL RUIDO

Nuestra propuesta partió desde la *página en negro*. Nos enfrentábamos a grabar en una oscuridad tal que sólo podíamos ver a través de la pantalla de la cámara. El dispositivo se volvió un apéndice del cuerpo, una extensión que nos permite registrar aquello que nuestros ojos no son capaces de ver: tanto las bajas luces como los espectros.

Este uso de una sensibilidad extrema y su ruido intrínseco me remitió en primera instancia al trabajo de los impresionistas: la textura dada por sus pinceladas, el trabajo puntillista, la composición del color a través de la yuxtaposición de colores puros. Pero luego, me llevó hacia el expresionismo, donde los colores de la luz tiñen los objetos y los corren de su *color local*, haciendo que la representación se adecúe a lo que siente el personaje o el autor, más que a la impresión de la realidad sobre el material sensible [Figura 4]. Por otro lado, un referente claro —temático y plástico— fueron los grabados de Gustave Doré para *La divina comedia* publicados en 1861; no sólo por su textura y detalle, sino también por sus cielos con horizontes resplandecientes, los contraluces que dibujan las siluetas, los cuerpos

que parecen emitir luz y los acantilados rocosos. Además, las fotografías de Jon Cazenave en sus series *Numen* (2012) y *Herri ixilean* (2010), donde se retrata un bosque haciendo énfasis en las texturas de la noche y las almas que la habitan; y las de Fosi Vegue en la serie *XY XX* (2014), en la cual el ruido de la fotografía digital se explota al máximo, exigiendo la cámara para poder observar a través de las ventanas lo que pasa en los cuartos vecinos. Por último, las obras de Remedios Varo también funcionaron como disparadoras de ideas por sus seres y texturas oníricas.



Figura 4. Biasotti, H., Cerana F. y Magneres A. (2022). Luces y humo en el campo de *El aliento*

Al tener al ruido de la imagen digital como base de la propuesta, hubo que tomar algunas decisiones para simplificar el resto de las propiedades de la imagen y que la lectura no se torne tan compleja. En primer lugar, teniendo en cuenta que la mayoría de los planos presentan a un personaje caminando en la noche, trabajamos la separación entre figura y fondo haciendo uso de la dinámica de contraste tonal (Dondis, 1985), dejando el fondo más iluminado cuando el personaje tuviese que estar en penumbras y oscureciendo el fondo cuando quisiéramos iluminar mejor sus expresiones.

Aunque la propuesta fue trabajar principalmente luces neutras, nos interesaba incluir acentos de color a través de la luz, reforzando la imagen de género fantástico. Para ello elegimos tres colores, por un lado, un naranja rojizo proveniente del fuego —elemento recurrente en el cortometraje—, y hacia el cual llevamos los colores de las luces prácticas: interior de la casa y luz de la camioneta. Por otra parte, reforzamos con luces magentas una mancha que generaba la cámara que utilizamos al sobre exigir al sensor. Y, por último, el azul *cianoso* que contrastaba con los colores anteriores y permitió construir esta particular noche eléctrica y espectral.

En la mayor parte del trabajo nocturno se usaron diafragmas cerrados que permitieran ampliar la profundidad de campo, porque consideramos que el desenfoque entraba en conflicto con la textura del ruido buscada. La profundidad de campo corta produce una textura *borroneada*, caracterizada por el aumento de tamaño de los círculos de confusión de la imagen, es decir, los puntos que forman la imagen se agrandan y superponen, perdiendo la definición de sus bordes. El ruido utilizado, por su parte, tiene la particularidad de obturar la imagen con una textura opuesta: diminutos puntos luminosos y sumamente definidos.

La relación de aspecto 2,35:1 fue elegida porque de alguna manera ayudaba a una composición horizontal de los paisajes, sobre todo en el inicio del cortometraje. Pero también, porque nos interesaba que se note la diferencia entre el *negro con grano* y el *negro base* del dispositivo de reproducción. Ya sea que se trate de un monitor o de una pantalla de cine, ambos suelen tener relaciones de aspecto menos panorámicas, por lo que las barras negras arriba y abajo de los planos, cumplirían con dicha función.

Por último, y en relación directa con la textura de la imagen, propusimos que haya algunas secuencias con más ruido que otras, haciendo más difícil su comprensión y generando de esta manera una tensión dada por su compleja lectura, pero también por el dinamismo producido por la vibración del ruido en el plano [Figura 5]. Esta textura que lo invade todo, del mismo modo que el universo construido, resulta así inquietante y apabullante.



Figura 5. Biasotti, H., Cerana F. y Magneres A. (2022). Las formas de la noche en *El aliento*

Durante las últimas correcciones de color, resolvimos eliminar progresivamente el verde —llevándolo hacia el cian y bajando su saturación— para dejarle más lugar al magenta. El verde, tan presente en el inicio del cortometraje, está íntimamente relacionado con la vitalidad del personaje que recorre el campo de girasoles. El magenta, por el contrario, no sólo es el color complementario del verde, sino que es un color extra-espectral: no existe en el espectro visible de la luz. El cerebro humano, hábil uniendo los extremos y completando las ausencias, compone un color haciendo una síntesis entre un extremo y el otro del espectro. Este fenómeno de la percepción se vuelve también una metáfora de la construcción del abismo en el cual se mueve nuestro fantasma.

CONSIDERACIONES FINALES

Sabemos que cada dispositivo técnico, cada avance tecnológico, dio lugar a nuevas posibilidades estéticas y formas de experimentación. Sin embargo, tal como afirma Vilém Flusser (2019), las nuevas tecnologías insertas en una opaca caja cerrada que le ocultan al artista los procesos que se dan en su interior —y las cámaras de cine digital quizás sean el mejor ejemplo de esto—, terminan produciendo un limitado campo de posibilidades. En su libro *El error en los aparatos audiovisuales*, Alejandro Schianchi (2014) reinterpreta esta idea:

Lo que plantea Flusser es justamente obligar al aparato a hacer lo que no está previsto en su «programa», para conseguir así, la libertad que el artista necesita con sus herramientas y lograr que sus posibilidades estéticas no estén limitadas por la imaginación de un ingeniero, un programador, un aparato, o mucho menos una empresa. Y al mismo tiempo, trabajar sobre una estética propia de los aparatos y no necesariamente en función de lo «real». (p. 136)

Este fue el gesto que nos propusimos hacer en el cortometraje *El aliento*: corrernos de las instrucciones de uso del aparato, de la concepción tradicional de la imagen *ideal*, del nivel de ruido *acceptable*; atravesar esa barrera y proponer otros límites posibles que sirvan a los fines poéticos de construir cierto universo sensorial. De esta manera, encontramos un modo en que el ruido de la imagen, en

diálogo con un trabajo sonoro y de montaje singulares, puede construir el borde del abismo en el que se encuentra el personaje. Un *limbo* caracterizado por una particular lógica espacio-temporal que puede ser atribuida a la percepción de un espectro, generando sensaciones extrañadas, donde se combinan lo siniestro, lo tensionante y lo apabullante del ruido.

REFERENCIAS

- Aumont, J. (1997). *El ojo interminable*. Paidós.
- Biasotti, H., Cerana, F, y Magneres, A. (Directores) (2022). *El aliento* [Cortometraje].
- Brakhage, S. (2014). *Por un arte de la visión: escritos esenciales de Stan Brakhage*. Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Carrasco, J. (2010). *Cine y Televisión Digital. Manual Técnico*. UBE.
- Cazenave, J. (2010). *Herri ixilean* [Serie Fotográfica]. <http://joncazenave.com/galerna/herri-ixilean>
- Cazenave, J. (2012). *Numen* [Serie Fotográfica]. <http://joncazenave.com/galerna/numen>
- Chéroux, C. (2009). *Breve historia del error fotográfico*. Serieve.
- Comolí, JL (2007). Retrospectiva del espectador. En *Ver y poder*. Aurelia Rivera.
- Dondis, D. A. (1985). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Ed. Gustavo Gili.
- Doré, G. (1861). *La divina comedia* [Serie de Grabados].
- Flusser, V. (2019). *Para una filosofía de la fotografía*. La marca editora.
- Leyda, J. (1983). *Kino: a history of the Russian and Soviet film*. Princeton University Press. (pp. 407-409)
- Machado, A. (2015). *Pre-cine y post-cine: en diálogo con los nuevos medios digitales*. La marca editora.
- Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Paidós.
- Parente, A. (2011). La forma cine: variaciones y rupturas. *Arkadin*, 3 (3), 41-58. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Rulfo, J. [1955] (2009). *Pedro Páramo*. RM Verlag.
- Schianchi, A. (2014). *El error en los aparatos audiovisuales como posibilidad estética*. Elaleph.com
- Solanas, F. (Dir.) (1988). *Sur* [Largometraje]. Canal+, Cinesur, Productions Pacific, 1988.
- Vegue, F. (2014). *XY XX* [Serie Fotográfica]. <https://www.fosivegue.com/xy-xx>
- Zátanyi, M. (2011). *Arte y creación: los caminos de la estética*. Capital Intelectual.