

instrucciones para  
convertirse en pez



**Tesis de grado**  
Licenciatura en Artes Audiovisuales  
con orientación en Realización

**Director de Tesis**  
Gustavo Provitina - DNI 221585660  
gprovitina@gmail.com

**Estudiante**  
Camila Rafaela Muñoz Reyes Plaza  
DNI 95126044 | Leg. 67673/0  
cami\_rafaela@hotmail.com

Secretaría de  
Asuntos Académicos  
DEPARTAMENTO DE  
ARTES AUDIOVISUALES

facultad de  
bellas artes



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

## ÍNDICE

01	FICHA TÉCNICA	Pág. 04
02	ABSTRACT	Pág. 05
03	SINOPSIS	Pág. 06
04	MOTIVACIÓN PERSONAL	Pág. 07
05	FUNDAMENTACIÓN	Pág. 08
	La metáfora	
	La focalización interna	
	La voz reflexiva	
06	PLANIFICACIÓN	Pág. 18
	Narración / Estructura del relato	
	Dirección de actores / Personajes	
	Dirección de arte	
	Sonido	
	Montaje	
	Puesta en escena	
07	CONCLUSIÓN	Pág. 26
08	BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA	Pág. 28
09	BIBLIOGRAFÍA GENERAL	Pág. 29
10	REFERENCIAS LITERARIAS	Pág. 30
11	REFERENCIAS FÍLMICAS	Pág. 31
	ANEXO	Pág. 32

# 01

## FICHA TÉCNICA . /



**Título:** "Instrucciones para convertirse en pez"  
**Año:** 2019  
**Duración:** 8 minutos  
**Guión y Dirección:** Camila Rafaela Muñoz Reyes Plaza  
**Asistencia en guión:** Guillermo Ruiz Plaza y Lautaro Ferrandi  
**Producción:** Lautaro Simoncini  
**Montaje:** Camila Rafaela Muñoz Reyes Plaza  
**Cámara:** Emmanuel Sánchez Acosta  
**Vestuario:** Tatiana Plester  
**Música Original:** Facundo Bilotto  
**Postproducción de sonido:** Nahuel Vogel (Cariño Infinito Producciones)  
**Dirección de arte:** Camila Rafaela Muñoz Reyes Plaza  
**Dirección de fotografía:** Emmanuel Sánchez Acosta,  
Lautaro Simoncini, Camila Rafaela Muñoz Reyes Plaza  
**Corrección de color:** Franco Palazzo  
**Diseño de carpeta:** Lautaro Simoncini  
**Actriz:** Morena Peluso  
**Voz:** Josefina Peluso

# 02

## ABSTRACT . /



El cortometraje de ficción Instrucciones para convertirse en pez articula un armado audiovisual que, a partir de una voz reflexiva, la focalización interna y la metáfora, logra relatar a través de la perspectiva inocente de una niña. El objetivo fue integrar diferentes recursos audiovisuales para desarrollar un relato que fuese particularmente articulado desde la mirada ingenua del personaje, explorando así mecanismos audiovisuales para dejar en visto el fluir de la conciencia de la protagonista. Por lo cuál, se buscó trabajar en torno a la voz reflexiva del personaje, en forma de monólogo interior, que en este caso es una niña en búsqueda de su padre. Asimismo, esta metodología pretende rescatar las cualidades de la focalización y auricularización interna en pos de generar una sensación de cercanía e intimidad con el personaje. Finalmente, trabajar de la mano de la metáfora como un mecanismo narrativo enriquecedor del relato.

# 03

## SINOPSIS . /



Este cortometraje relata la búsqueda reflexiva de una niña que quiere convertirse en pez para encontrar a su padre que ha desaparecido.



# 04

## MOTIVACIÓN PERSONAL. /



Una de las principales motivaciones que encaminó la tesis fue trabajar sobre la percepción. En particular la búsqueda de la perspectiva sonora y visual desde la focalización del personaje principal, buscando así la empatía del espectador con la protagonista, ofreciéndole sumergirse en la interioridad del personaje. A partir de ahí, mi interés fue estudiar los posibles mecanismos audiovisuales para lograr relatar desde los ojos inocentes de una niña. En este sentido me pareció interesante trabajar la voz reflexiva como motor desencadenante del relato, que luego en su posterior montaje y en conjunto con otros recursos narrativos, llegaría al resultado deseado. Del mismo modo, me interesé por la búsqueda del relato audiovisual en conjunto de la metáfora en diferentes

instancias, como un medio de narración poética y enriquecedora. Por último, y no menos importante, una de las búsquedas claves de este cortometraje, fue rendir homenaje a Julio Cortázar, dedicándole desde el título *Instrucciones para convertirse en pez* (haciendo referencia al primer apartado de su libro *Historias de Cronopios y de Famas: Manual de instrucciones*)<sup>(1)</sup>, hasta la búsqueda del realismo fantástico aplicado a este relato audiovisual. Esta inclinación hacia el realismo fantástico, busca ser la entrada secreta al interior de la protagonista, a sus deseos y una salida de escape a sus miedos.



1. Julio Cortázar: *Historias de Cronopios y de Famas*, Buenos Aires, Ed. Alfaguara, 1995.

# 05

## FUNDAMENTACIÓN. /

### LA METÁFORA

*“La metáfora permite romper las fronteras del lenguaje y decir lo indecible.”  
-Michel Le Guern-*

#### ● EL AGUA

El agua es el elemento predominante durante toda la película. A nivel semiótico, da la impresión de paz, tranquilidad y libertad, pero también, puede generar momentos de mayor profundidad narrativa y simbólica, donde juega un rol metafórico y poético. El agua simboliza la esperanza y está intrínsecamente ligada a la vida: nacemos del agua. A su vez, el agua como imagen o sonido puede evocar nuestro mundo emocional, nuestro mundo interno. Su representación en esta tesis, cumple un rol esencial, buscando ser la

metáfora de las emociones del personaje y principalmente como símbolo de vida.

El agua es la metáfora de nosotros mismos, porque es un reflejo de la vida, de un proceso, que actúa como figura de un fluir constante. Es en el agua donde vemos reflejados los sentimientos de la niña, cuyas sensaciones no son fijas, ni permanecen estables, estando en constante evolución.

Es importante hablar de los estados del agua. El agua turbia representa la incertidumbre y lo desconocido.

Esconde una parte no visible, en las profundidades del lago, y es justamente lo no dicho. La vemos por ejemplo cuando se habla del padre, porque no sabemos su paradero, y tampoco existe una figura muy clara de él. Así como también al final del cortometraje donde ronda la incertidumbre y se insinúa lo desconocido al ver una cola de pez pasar en pantalla. El agua cristalina, representa la pureza e

inocencia con la que la niña ve la vida. Es también el agua donde la vemos sumergida, agua que refleja la claridad y la transparencia con la que podemos acceder a su interior, a sus pensamientos y sentimientos. Así como también el agua que va llenando la pecera (epígrafes), la cual nos muestra el fluir de sus emociones, el fluir de su conciencia.

#### ● LA PECERA (epígrafes)

La pecera que se va llenando funciona como epígrafe de cada parte del relato. El agua se desborda, y finalmente queda de cabeza, invirtiendo el reflejo de la ciudad por el del cielo que, a su vez al estar lleno de agua, toma su lugar. El paralelismo de la pecera, es la metáfora del desbordamiento de los sentimientos que la van llevando a tomar la decisión de querer convertirse en pez.

El primer epígrafe empieza con un chorro de agua vertiéndose caudalosamente, presentando el inicio del proceso reflexivo del personaje. El segundo epígrafe viene a desbordar el agua que se estaba conteniendo dentro de la pecera, representa el fin de la reflexión y el comienzo de su accionar. El último epígrafe viene a

reflejar la calma y la tranquilidad interna del personaje, el cual se siente libre y feliz de concebir esa posible metamorfosis <sup>(2)</sup>. Vemos la pecera de cabeza y el mundo terrenal invertido en el reflejo del agua. Este plano presenta al plano siguiente: el pez nadando bajo el agua. Abriendo así una reflexión sobre la vida y la muerte. ¿Qué ha pasado con la niña? ¿Se ha ahogado? La intención de este final es dejar a la interpretación del espectador lo sucedido. Esa ambigüedad es una riqueza del cortometraje, le aporta densidad al relato y genera dudas que quedan latentes, recurso utilizado en el realismo fantástico <sup>(3)</sup>.

## ● LA HISTORIA

En *Instrucciones para convertirse en pez*, se articuló un hilo conductor narrativo-metafórico, en el cuál se habla sobre la vida y la muerte desde otra perspectiva. No se dice en claras palabras lo que sucede realmente, y se utiliza la metáfora para representarlo. Desde el principio del cortometraje la historia traza, desde la voz reflexiva, una división o paralelismo de lo que para el personaje representan ambos mundos. Lo escuchamos al oír “allá arriba todo está podrido”, haciendo referencia al mundo terrenal destruido por la humanidad, seguido de “acá abajo, en cambio, no existe el tiempo [...] no quiero arruinar esto con nada que venga de allá arriba”, demostrando la idealización que tiene ella de un lugar ajeno a la contaminación de la humanidad en la que vive. La idea es generar en el espectador una ambigüedad en cuanto a lo que sucede en el relato, desarrollando un sentido fantástico que irrumpe en el ámbito de lo cotidiano y lo transforma. Este cortometraje se inscribe en la línea del realismo fantástico, del tipo Cortazariano, donde se presenta una historia que puede ser interpretada en un plano realista o en un plano fantástico (sobrenatural). Una lectura realista, podría ser

por ejemplo que una niña pierde a su padre, y ante la tristeza de la pérdida se refugia en sus fantasías, mal interpretando lo que le dijo la madre y llevándola al suicidio involuntario. O interpretarse desde una lectura fantástica, como por ejemplo que el padre sí se convirtió en pez, y la niña también. Lo importante en todo esto es la sensación que genera, las dudas que siembra y las reflexiones a las que invita. No busca ser un cortometraje clásico, lineal, con una estructura de causalidad, no es la finalidad.



## FOCALIZACIÓN INTERNA

*“La subjetividad se concibe como una instancia específica (o nivel de narración) donde lo que se dice es atribuido a un personaje en el relato y recibido por nosotros como si estuviésemos en la posición del personaje”*  
-Edward Branigan-

En cualquier tipo de narración audiovisual los acontecimientos se narran a través de la percepción de quien los cuenta. Por lo que Gérard Genette propone el término focalización<sup>(4)</sup>, para determinar cuál es el foco del relato. Según Genette, la focalización del relato pasa por quien narra, quien ve y quien percibe, y si ese saber es compartido o no. A partir de ahí podemos hablar de distintas focalizaciones, que puede ser interna, externa o cero. Sin embargo, para profundizar un poco más estos conceptos, es adecuado mencionar a François Jost, quien hace una traslación del sistema Genettiano mencionado anteriormente, al medio audiovisual. De este modo, podemos distinguir la focalización, como la plantea Genette, como un aspecto cognitivo, e incluir particularmente para el medio audiovisual, como explica Jost, aspectos perceptivos como la ocularización (aspectos visuales) y la

auricularización (aspectos sonoros)<sup>(5)</sup>. En este cortometraje se empleó principalmente la focalización y auricularización interna, debido a que estos dos recursos permiten a los espectadores conocer los pensamientos o sentimientos del personaje. Los acontecimientos se describen desde el interior de la cabeza del personaje, permitiendo al espectador ingresar en ella. El espectador puede compartir los sentimientos del personaje, o saber lo que siente, mediante la interpretación de la actriz, la puesta en escena y la voz narradora. “Ello supone que este esté presente en todas las secuencias, o que diga como le han llegado las informaciones sobre lo que no ha vivido el mismo.”<sup>(5)</sup>

4,5. André Gaudreault y François Jost: *El Relato Cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Editorial Paidós, 1995.

6. André Gaudreault y François Jost: *El Relato Cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Editorial Paidós, 1995, p.149.



## ● LA FOCALIZACIÓN Y LA OCULARIZACIÓN

Podemos hablar de “focalización interna fija, porque el relato da a conocer los acontecimientos como si estuviesen filtrados por la conciencia de un solo personaje”<sup>(7)</sup>: la niña. La focalización según Jost, en este caso, viene a designar el punto de vista cognitivo adoptado por el relato. Por lo cuál, al ser “interna fija” el espectador va siendo testigo de los acontecimientos a medida que la protagonista los va vivenciando, como también tiene la misma restricción del saber que la niña. Al tener la restricción de ver todo desde la focalización interna del personaje, el espectador puede estar teniendo una focalización distorsionada. Es por esto, que el espectador no sabe lo que ha pasado realmente con el padre. La idea es que, de alguna manera, se ha “disuelto” en la nada: o bien los ha abandonado o bien se ha muerto. Lo importante no es la precisión, sino mas bien, el hecho de que ha desaparecido, ya no está con ella, y se ha “disuelto”. Es así como se mantiene el hilo del relato, con una incertidumbre sobre lo que ha pasado con el padre y con lo que va a pasar con ella. Esta focalización interna fija, es la responsable de terminar el cortometraje con un plano subacuático, donde lo único que ve el



espectador es la cola de un pez pasando frente a cámara. Abriendo así un espacio para la libre interpretación del final, como en el realismo fantástico de Cortázar, donde el espectador no sabe si lo que sucede es la realidad, o si todo es una distorsión de la mente del personaje. En todo caso, lo que

vemos, es lo que ella cree o siente. Es por esto que, a pesar de la interpretación que le pueda dar el espectador, al final lo que se trasmite es la tranquilidad, paz y libertad que siente la niña en ese momento. Uno de los parámetros donde este punto se resalta, es el hecho de ver a la niña siempre sola.

Esto no significa que esté sola deambulando por el mundo, sino mas bien que ella se siente así, sola. Por lo que tenemos ya un fuerte indicio de estar viendo un punto de vista distorsionado. Esto lleva a hablar de un aspecto a tener en cuenta en el medio audiovisual, como menciona Jost, y es el

hecho de poder distinguir entre el saber y el ver. “Esta limitación de los acontecimientos al saber de un personaje no implica, en cambio, que compartamos siempre su mirada, como postulada la teoría literaria. Bien al contrario”<sup>(8)</sup>. Ya que si bien la cámara muestra en la mayor parte del tiempo, planos que no son atribuibles a la visión estricta del personaje (ocularización cero), es sólo una puesta en escena que se otorga al aspecto de la ocularización (el aspecto visual), y no al aspecto cognitivo, que como expliqué anteriormente, desarrolla una focalización interna fija. No obstante, el cortometraje presenta los tres tipos de ocularización: interna primaria, interna secundaria y cero. Por lo que por momentos la cámara nos presenta también planos donde se podría pensar que se está viendo subjetivamente, a través de raccords y de contextualizaciones, como ella lo vé, y otros directamente con la cámara identificada estrictamente con la mirada del personaje, como en el plano inicial, donde ella está bajo el agua mirando hacia el techo. En el cuál, la visión del techo está distorsionada por el agua en el que está sumergida la protagonista.

Es acertado mencionar aquí el uso del recurso de las imágenes mentales<sup>(9)</sup>, puesto que el cine no sólo representa

la mirada, sino también traduce las visiones que pasan por nuestra mente, tales como la imaginación, las alucinaciones, los recuerdos, etc. Estas imágenes son una realidad suplementaria vivida por el personaje, han sido yuxtapuestas por medio del montaje y algunos efectos sonoros (ecos, resonancias, etc) cumpliendo esta función. Es por medio de este recurso, que se hace posible ver por única vez a la niña junto al padre.

### ● LA AURICULARIZACIÓN

Finalmente Jost tiene en cuenta el punto de vista sonoro: la auricularización; que en este cortometraje fue particularmente trabajada a la par del aspecto cognitivo, buscando que “lo escuchado llegue al espectador filtrado claramente por el oído del personaje”<sup>(10)</sup>. A lo que Jost llama: auricularización interna primaria; y es mediante este recurso, que el sonido parece estar distorsionado en ciertos momentos, según lo que está pasando con el personaje.

Construir la perspectiva auditiva de un personaje plantea algunas dificultades, como la decisión de la priorización de sonidos. Contrariamente a la imagen que remite, la dimensión sonora puede hacer referencia a otra cosa, o

puede simplemente hacer un recorte de lo que se escucha según la perspectiva. Por lo tanto, lo que oímos está filtrado por la perspectiva de la protagonista. Por ejemplo, cuando la niña está mirando el televisor, y en medio de eso, empieza a escuchar el sonido del agua, reemplazando al sonido que emite el mismo. Asimismo, se pueden notar a lo largo del cortometraje ciertas deformaciones, como filtro o pérdida de una parte de las frecuencias, con lo que se construye una



## LA VOZ REFLEXIVA COMO MONÓLOGO INTERIOR

*“Los monólogos interiores son muy ricos; proveen abundante material dramático para componer escenas”.*

*-James Ivory-*

Con un punto de vista narrativo que se focaliza en la protagonista, se desarrolló la estructura del relato en torno a la voz reflexiva mediante un monólogo interior. El término de monólogo interior fue utilizado por primera vez por William James, filósofo y psicólogo estadounidense, y posteriormente desarrollado por escritores como James Joyce, Virginia Woolf o William Faulkner.

El propósito fue revelar los pensamientos y emociones más íntimas de la protagonista en el mismo instante en que se producen, retratando procesos internos en una secuencia de pensamientos. Este recurso permite el análisis psicológico del personaje desde su interior. Esta técnica narrativa maneja recursos como la imaginación, los recuerdos y fantasías para revelarlos y buscar ser la representación del





discurso interior del personaje. Lo que se busca también es construir la identidad del mismo, logrando una mayor verosimilitud. Esto es reforzado por el vocabulario propio del personaje, que configura un registro particular y surge esa sinceridad que tienen nuestros pensamientos. Como en la parte donde la niña pronuncia “asificiando”, logrando con ese detalle una mayor verosimilitud a esa narración. De este mismo modo, el hecho de tener a la protagonista como narradora, y de comunicarnos su realidad mediante sus reflexiones, permite nuevamente poner en duda la objetividad de la realidad que se le presenta al

espectador, por lo que todo lo que sucede o se menciona, puede ser de esa manera u otra, estando influenciada por la perspectiva del personaje.

La película invita a la reflexión, a medida que la historia va revelando los pensamientos de la protagonista, se va invadiendo la imaginación del espectador como lo hacen los sueños y los recuerdos. Es un estilo de narración que descansa sobre la ambigüedad. El espectador cae dentro de la ensoñación en la que está sumergido el personaje en busca de algo que no logra encontrar, representado en forma de anhelo.

Se piensa el cine como territorio

poético y reflexivo, por lo que un monólogo interior con reflexiones a cerca de la vida, del mundo y de la felicidad, abre la puerta a la introspección del espectador. Es a partir de ahí, que se articula toda la estructura del relato, desde el montaje hasta lo que se expresa mediante imágenes y sonidos.

“Los relatos estructurados en base al modo narrativo del monólogo interior, constituyen una dificultad particular ¿Como expresar cinematográficamente la multiplicidad de imágenes, símbolos, los vaivenes temporales de este tipo de narración? Se trata de

dar multiplicidad infinita de la experiencia perspectiva y cognitiva.”<sup>(12)</sup>

Lo verbal y lo visual se articulan entre sí. La imagen y la palabra conllevan dos relatos que se entremezclan. Este “doble relato” otorga la posibilidad de contar dos cosas a la vez. El monólogo, por un lado, cuenta una parte del relato, y la imagen con el sonido por otro, se articulan en torno a este, acompañándolo y a su vez narrando la otra parte.

#### ■ [Monólogo anexo]



12. Ezequiel Iván Duarte. (mayo 25, 2014). El zapato de Herzog. Recuperado de <https://elzapatodeherzog.wordpress.com/2014/05/25/>.

# 06

## PLANIFICACIÓN. /

*“El proceso fílmico implica una cierta forma de articular diversas operaciones de significación (la puesta en escena, el encuadre, el montaje)”  
-André Gaudreaut-*



### ● NARRACIÓN / ESTRUCTURA DEL RELATO

Como mencioné anteriormente, el desarrollo narrativo del relato se articula en torno a la voz reflexiva de la protagonista. Estructurando una acumulación y asociación de acontecimientos mediante imágenes y sonidos, que a través del montaje generan un mecanismo progresivo que construye el clima deseado. Sin embargo, no tiene un desarrollo de escenas con una interacción dramática, es decir que no corresponde a un mecanismo de causa y efecto, no es el propósito. Es un

cortometraje sin intriga ni suspenso, pero que desarrolla una ambigüedad que oscila entre una narración poética y metafórica. Buscando así un equilibrio entre relato y poesía, entre la magia visual y tensión narrativa.

### ● DIRECCIÓN DE ACTORES / PERSONAJES

En el desarrollo del personaje, decidí inclinarme por un personaje vulnerable e inocente, que pueda ser caracterizado con una perspectiva diferente a la de un adulto: una niña, con un evidente deseo por reencontrarse a su padre. Este personaje transmite su nostalgia a través de la mirada y de su estado reflexivo en la mayor parte del relato. Un personaje que deambula sólo y sin interacción con otros personajes, pudiendo representar esa soledad en la inmensidad. A partir de ahí, no hay diálogos con otros personajes, y se opta por el diálogo interno con ella misma y con el espectador, en forma de monólogo interior. Busqué representar a la protagonista siempre sólo, seria y muy reflexiva, donde se podría hablar de una especie de contemplación del entorno por parte de la misma, como también por parte del espectador hacia ella. En el único momento donde la vemos cambiar de actitud es en la escena final del recuerdo. Decidí mostrar a la niña feliz nuevamente a través de su mirada, sonriendo con los ojos. Es la única escena donde no está sola, está acompañada de su padre. La figura del padre, pasa a ser más un objeto de ambigüedad, que un

personaje como tal. La decisión de representar al padre sin cabeza, sin identidad, juega un rol de la representación de lo desconocido. La figura del padre es la representación figurativa de la percepción de ella, en cuanto a la ausencia del mismo. En cuanto a la elección del personaje, siempre me interesó trabajar con niños. Me parece que enriquecen las historias y las imágenes, embelleciéndolas. Me interesa mucho el misterio que se transmite en las actuaciones de los niños, pues tienen mucha vitalidad y están libres de prejuicios o estereotipos, haciendo que actúen con mayor naturalidad.

## ● DIRECCIÓN DE ARTE

¿Cómo pensar la espacialidad?

La búsqueda estética que tomé fue la creación de un ambiente atmosférico que fuese simbólico de la percepción del personaje, en el cuál se mantiene una sensación de inmensidad y soledad durante la mayor parte de la trama. El espacio exterior forma parte de su campo reflexivo, y tiene una participación fundamental en la construcción de la caracterización del personaje.

Las imágenes también se elevan a un nivel poético, buscando un equilibrio visualmente armónico. A pesar de la dureza del tema que trata, las imágenes que se muestran son luminosas, limpias y buscan una belleza visual. Si bien trabajé una estética de época, que podría remitirnos al pasado, la idea fue crear una atmósfera con pequeñas sensaciones oníricas que generan ambigüedad entre la realidad y lo fantástico. Busqué trabajar un espacio sin lugar ni tiempo, donde no existe un referente concreto. Esta ambigüedad de referencia espacio/temporal, es lo que genera un ambiente casi podría decirse "suspendido en el tiempo" donde se irrumpe el ámbito de lo cotidiano y lo transforma.

Con respecto a las escenografías, la idea fue encontrar lugares con poca necesidad de intervención plástica, y

que sean eficaces en cuanto a la caracterización de los climas de cada escena. Por ejemplo, filmar en un anfiteatro, donde no se necesita decorar o reorganizar el ambiente, ya que es muy estético visualmente por sí solo.

Un rasgo importante fue la delimitación cromática. La selección del color, fue definida desde la preproducción, eligiendo los colores a integrar durante todo el relato. El Vestuario, los personajes y las locaciones están ligadas entre sí, convirtiéndose en una sola búsqueda estética, como en las películas de Wes Anderson, en las cuales todos los elementos comparten una búsqueda cromática específica.

Finalmente, las relaciones entre el agua y la niña, también forman parte de la estética de la película. Donde el agua juega un rol de textura visual, filtrando y haciendo de espejo. Esta concepción plástica, además de aportar en el plano narrativo, desarrolla una estética particular, en la que se manipulan diversos tipos de sensaciones generadas por la plástica de la imagen.

[Paleta de colores anexada]

## ● SONIDO

*"Algunas veces la imagen sigue al sonido y representa un papel secundario y no viceversa. El sonido es algo más que una simple ilustración de lo que está sucediendo en la pantalla."*

*-Andréi Tarkovski-*

La construcción de la banda sonora, viene a explorar una narración mediante la distorsión de las escuchas. Trabajé la focalización perceptual interna a partir del sonido, que remite el agua que proviene de la mente de la niña. Decidí situar el diseño sonoro desde la sumersión acuática de su interior, convirtiendo la banda sonora del cortometraje en agua, en todas sus variantes (calma, goteo, caudalosa, borbotones, etc.).

La trama sonora fluye en paralelo con la trama visual, que en conjunto se entretajan, generando un sentido atmosférico distorsionado. Por momentos el sonido y la imagen se acompañan, pero en otros momentos el sonido narra solo, desprendido de la imagen, generando así, que el espectador imagine lo que no ve, o viceversa. Michel Chion analiza esta particular suplantación que se puede dar entre lo visual y lo sonoro llamándola "visuales del oído, auditivos de la vista"<sup>(13)</sup> para referirse a aquellas situaciones audiovisuales que permanecen impregnadas en la memoria como sensación de otro sentido del que las generó".

El agua lleva en sí misma una mágica cualidad de producir sonido, tiene su propia e inherente musicalidad y posee un efecto tranquilizante, sanativo, que nos vincula con las dimensiones trascendentes del Ser. La utilización de sonidos de agua y viento crean una atmósfera de sensaciones provenientes de la mente de la protagonista, modificando la percepción visual.

Se acompañó lo anteriormente mencionado con música extradiegética, que si bien no pretende acaparar la totalidad del cortometraje, refuerza y acompaña ciertos momentos sensoriales. La composición musical tiene la intención de transmitir infancia, dulzura y tranquilidad, pero también nostalgia y algo de misterio.

En cuanto a la estrategia técnica sonora utilizada, se decidió armar toda la banda sonora en postproducción, sin registros de sonido directo en el rodaje. Esto se debe a la ausencia de diálogos del cortometraje, y a su vez, a la inutilidad del registro sonoro en los lugares filmados (bulliciosos, inservibles.). La propuesta sonora debía ser construida a partir de la subjetividad

13. Michel Chion: La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona, Editorial Paidós, 1993, p129.



del personaje, por lo que fue necesario armar esos ambientes con otro tipo de sonidos (agua en todas sus variantes). Asimismo, se realizaron extrañamientos sonoros y modificaciones de frecuencias en la postproducción. A su vez, esta decisión facilitó las jornadas de rodaje, puesto que éramos un equipo pequeño y había que concentrarse en aligerar la jornada, por el hecho de trabajar con una niña.



14. Andrei Tarkovsky: *Esculpir en el tiempo*. Reflexiones sobre el cine. Rialp, Madrid, 1991.

## ● MONTAJE

Pensé el montaje en torno la voz reflexiva, buscando provocar emociones y sensaciones en el espectador. El ritmo del montaje es relativamente lento, dejando algunos planos durar largos segundos, suspendiéndolos en el tiempo como hace mención Andrei Tarkovsky en *Esculpir en el tiempo* <sup>(14)</sup>. El tiempo dilatado de los planos busca un peso reflexivo, y pretende dejar el espacio para que el espectador pueda reflexionar a medida que se desenvuelve el relato. Dejamos transcurrir los sentimientos de la protagonista, en planos largos con acciones simples pero profundas, que determinan el rumbo de la historia. Las relaciones con el agua también tienen su propia lógica, y necesitan varias largas escenas para evolucionar, permitiendo también que se puedan apreciar las composiciones visuales y sonoras del ambiente creado.

Se aplicaron distintos códigos de montaje, según el esquema de Francesco Casetti como, por ejemplo: La asociación por identidad (imágenes relacionadas por pertenecer al mismo elemento), la asociación por analogía (imágenes que repiten elementos similares, pero no idénticos), la asociación por proximidad (imágenes distintas de la misma situación), la asociación por acercamiento (imágenes que

no presentan ningún elemento en común, sólo su proximidad en el cortometraje), y más.

En cuanto a la cronología, se planteó desde el guión el orden temporal del relato y sus escenas. Se decidió empezar con el final, con una prolepsis interna, para generar en el espectador una expectativa, y una ambigüedad con un hecho trascendental que, a simple vista no tiene sentido alguno, pero que al concluir el cortometraje, el espectador logra conectarlo y darle sentido a la narración.

15. Francesco Casetti y Federico Di Chio: *Como analizar un film*. Barcelona, Editorial Paidós Iberica, 2007.

## ● PUESTA EN ESCENA

El cortometraje comienza con una pantalla en negro con la reflexión de la protagonista, recurso que tomé como referente de la película *El ladrón de orquídeas* <sup>(16)</sup>, acompañado por el sonido del agua como única fuente de información perceptual. A continuación, el primer plano (subjetiva de la niña bajo el agua) ya es un indicio de la subjetividad que va a atravesar el relato. Ambas decisiones fueron importantes, porque representan una cercanía con ella, además de una ambigüedad en cuanto a lo que se ve en pantalla. El hecho de ocultar información con el inicio en negro y de tener la visión obstaculizada por el agua como filtro previo a lo que se encuadra, genera desde una primera instancia una desorientación en el espectador, preparándolo para un relato que le traerá otros interrogantes. Si bien en el resto del relato se buscó continuar con la propuesta de atravesar la trama desde la mirada subjetiva de la protagonista, los planos fueron encarados mediante una "ocularización interna secundaria" como lo mencioné anteriormente. Donde la subjetividad de la imagen está construida por raccords o por una contextualización. En otros momentos mediante una "ocularización cero", buscando hacer

participe la figura de la niña en escena, puesto que la focalización interna fue tratada a partir otras herramientas audiovisuales.

Quise construir la vulnerabilidad del personaje a través de la soledad en la que se la muestra deambulando. La idea fue indagar la construcción del espacio en función de la imagen y el sonido, para reforzar así ese punto de vista. Mediante planos cerrados, se buscó crear la sensación de intimidad entre el personaje y el espectador, asimismo, por medio del ocultamiento donde nunca se muestra claramente la identidad del padre, se crea una ausencia tangible del mismo. Esta decisión genera intimidad y cercanía con el personaje, a su vez nos limita de información espacio-temporal.

En cuanto a lo visual, se trabajó con lentes angulares o normales; planos fijos, alternando con desplazamientos de cámara (traveling) generando movimientos estabilizados, ritmos y un flujo dentro del plano. Se trabajó también con planos bajo el agua, para poder cambiar por momentos a una perspectiva subacuática. Este recurso fue utilizado contadas veces, para representar tres momentos importantes del relato: el inicio, con la perspectiva de la niña sumergida en el agua, donde la cámara está abajo del agua, pero mirando hacia afuera. En la mitad del relato, para la

supuesta sumersión del padre en el lago, una cámara que pasa del aire al agua, convirtiéndose en un intermedio. Y para el plano final, poniendo al espectador de lleno bajo el agua, donde lo único que se puede ver, además del agua, es la cola de pez pasar delante de la pantalla.

Por último, desde el punto de vista estético me resultó interesante poder plantear una imagen prolija y cuidada. Se buscó filmar la inmensidad del contexto como la intimidad mas tierna dentro de la mente de la niña. Es por esto que la iluminación pretende eliminar las sombras y quitar los contrastes,

otorgando una luz suave que, conjunto de los colores del cortometraje, y la simetría y equilibrio visual que se buscó en los encuadres, se genera esta atmósfera deseada pudiendo así alcanzar una armonía en la imagen.





# 07

## CONCLUSIÓN. /



El desarrollo de un monólogo interior que resulte verosímil, la elección de los recursos para construir la focalización interna de una niña, y la incursión en un relato metafórico, fueron los principales desafíos con los que decidí lidiar a la hora de trabajar con esta propuesta audiovisual. La convivencia entre los tres elementos mencionados anteriormente, fue fluida y logró estructurar el relato de manera efectiva, funcionando como vehículo hacia ese universo planteado, invitando al espectador a sumergirse en él.

La planificación y representación de un relato audiovisual con el foco puesto en la percepción particular de una niña, requirió un desarrollo extensivo en la preproducción. ¿Cómo narrar

“El incontenible fluir del agua se asemeja al enigma de la vida y del tiempo”.  
-Jesús Sánchez Melado-

desde la perspectiva de una niña? ¿Cómo armar un relato audiovisual a través de la metáfora?. Estas fueron algunas de las dudas que surgieron a la hora de iniciar este proyecto. Para ello, me serví de un componente esencial que atravesase todo el relato en varios niveles de significación: el agua. A partir de ahí, planifiqué la propuesta estética, sonora y visual desde la elaboración del guión, y una vez conforme, el resto del proceso realizativo fue fluido y alentador.

Considero que tanto en la literatura, en el cine o en cualquier expresión artística, la ambigüedad es una riqueza más que se le aporta a la obra. Lo que se plantea no es inequívoco, puede ser interpretado, entendido o explicado de varias

maneras, en varios sentidos y con posibilidad de duda. Es por esto que decidí dejar ciertas incógnitas sin resolver, para que el espectador pueda reflexionar e interpretar el cortometraje a su manera, tal y como se implementa en el realismo fantástico. En palabras de Guillermo Ruiz Plaza “Lo fantástico crea zonas de indecisión, arenas movedizas, entre los términos antagónicos.” (real/irreal, subjetivo/objetivo, cordura/locura, sueño/vigilia) “No afirma nada; solo pregunta. Y lo hace desde el interior mismo de un espacio estratégico por sus implicaciones en el plano cognoscitivo. [...] ■

Además de poner en crisis los sentidos, borra otra frontera que conforta la razón del hombre: la trazada entre la vida y la muerte.”

# 08

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA. /

- 
- Guillermo Ruiz Plaza: *Prólogo de Vértigos. Antología del cuento fantástico boliviano*, La Paz, Editorial El Cuervo, 2013.
  - Andrei Tarkovsky: *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine*. Rialp, Madrid, 1991.
  - Francesco Casetti y Federico Di Chio: *Como analizar un film*. Barcelona, Editorial Paidós Iberica, 2007.
  - Michel Chion: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Editorial Paidós, 1993, p129.
  - André Gaudreault y François Jost: *El Relato Cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Editorial Paidós, 1995.
  - Michel Le Guern: *Las motivaciones de la metáfora, en La metáfora y la metonimia*. Madrid, Cátedra, 1976, pp. 82-83.

# 09

## BIBLIOGRAFIA GENERAL. /

- 
- Vincent Amiel: *Estética del montaje: Introducción. Capítulo 1, 2 y 3*. Madrid, Abada. 2007.
  - Alejandro Amenábar: *Como hacer cine: Tesis de Alejandro Amenábar*. Madrid, Editorial Fundamentos. 1997.
  - Pascal Bonitzer: *Desencuadres: cine y pintura*. Buenos Aires, Santiago Arcos.2007.
  - Edgar De Santo: *¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico-en-sayística del arte*. Tesis Doctoral. 2014.
  - Gilles Deleuze: *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 1*. Paidós Comunicación. Primera edición. Barcelona; trad: Irene Agoff. 1983.
  - Gilles Deleuze: *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 2*. Paidós Comunicación; Primera edición. Barcelona; trad: Irene Agoff. 1987.
  - Tzvetan Todorov: *Introducción a la literatura fantástica*. México DF: Premia editora de libros s.a. 1981.

# 10

## REFERENCIAS LITERARIAS. /



- Julio Cortázar: *Axolotl en Final del Juego*. Buenos Aires, Editorial Planeta, 1986.
- Julio Cortázar: *Cuentos completos/1 y 2*. Buenos Aires, Alfaguara, 2010.
- Guillermo Ruiz Plaza: *Sombras de Verano*. La Paz, Editorial 3600, 2015.
- Guillermo Ruiz Plaza: *Antología del cuento fantástico boliviano*. La Paz, Editorial El Cuervo, 2013.

# 11

## REFERENCIAS FÍLMICAS. /



- Spike Jonze. *Adaptation*. Estados Unidos, 2002.
- Juan Carlos Valdivia. *Zona Sur*. Bolivia, 2009.
- Lucrecia Martel. *La ciénaga 2001*, *Muta* 2011. Argentina.
- Guillermo Del Toro. *El laberinto del fauno*. España-México, 2006.
- Volker Schlöndorff. *The Enlightenment, Ten Minutes Older*. Alemania, 2002.
- Pablo Rabe. *Tejen*. Argentina, 2013.
- Jean Pierre Janett, *Amélie*. Francia, 2001.
- Lee Chang-Dong, *Burning*. Corea del Sur, 2018.

## ANEXO

### ● MONÓLOGO

#### NARRADORA

Como pez en el agua... Dicen eso y muchas otras cosas,  
Como "felicidad", esa palabra...  
Pero en realidad yo creo que nadie sabe lo que significa.

Allá arriba todo está podrido.  
Por eso papá volvió al lago.  
(Otra pausa)

Acá abajo, en cambio,  
No existe el tiempo.  
Uhhh... ¿cómo lo puedo decir...?  
(inhala - pausa)

No...mejor no digo nada.  
No quiero arruinar esto con nada que venga de allá arriba.

Mamá me dijo que papá se convirtió en pez.  
Por eso nunca volvió a casa.  
Ahora vive en el lago.

Pero en realidad mamá se equivoca,  
Yo descubrí la verdad,  
Papá ya era un pez.  
Por eso siempre le decía a mamá  
que se estaba... "Asificciando" o algo así.  
Eso es lo que te pasa  
cuando no podés respirar.  
Lo mismo que les pasa a los peces cuando  
están fuera del agua.

Yo también fui un pez.  
(pausa)  
Antes, yo vivía en una pecera  
que había en la panza de mi mamá.  
Pero crecí, y me olvidé.

Por suerte encontré unas instrucciones  
para convertirme en pez. Creo que las escribió papá.

Caminar hacia el agua,  
No dudar.

Cuando el agua te tape completamente, déjate llevar.  
Tenés que esperar hasta que empecés a  
sentir el agua correr por tu cuerpo.

Justo antes, dejarás de sentir tus pies y tus manos,  
Porque se irán convirtiendo en aletas.  
Duración media del proceso,  
5 minutos.  
Luego de eso, ya sos un pez.

Como pez en el agua, dicen.  
Pero yo no escucho.

● PALETA DE COLORES



**VERDE:** Suele tener en la psique humana una serie de connotaciones muy positivas. Está asociado a la naturaleza, a la sanación y curación. Es el color de la esperanza y símbolo de inocencia. Ligado a la idea de equilibrio, serenidad y calma, así como a lo espiritual.

**AZUL:** Concretamente, el color azul suele vincularse al agua en casi todas sus formas, también destaca su asociación con el color del cielo. El azul claro suele tener una simbología más inocente y pura, mientras que el azul oscuro se relaciona más a la madurez y a la dureza. Muy relacionado con la tranquilidad y el control de la situación, así como con la paz, y la protección. También se vincula a la confianza y credibilidad.

**ROSA:** El rosa mezclado con el blanco puede representar inocencia; suele evocar sentimientos positivos relacionados con la niñez y la ensoñación.

**BLANCO:** Color de la pureza e ingenuidad. Por un motivo similar, en los países occidentales el blanco significa inocencia, dado que esta se relaciona con la infancia, lo que no ha tenido tiempo a ser corrompido. Además, el blanco representa lo limpio, lo esterilizado, también relacionado con la pureza para tranquilizar a las personas y transmitirles una sensación de calma. El blanco también representa la ausencia de materia, el vacío. Curiosamente, en el Oriente el blanco ha simbolizado tradicionalmente la muerte.



TESIS DE GRADO LICENCIATURA EN ARTES AUDIOVISUALES  
ORIENTACIÓN REALIZACIÓN  
AÑO 2019

TESISTA **Camila Rafaela Muñoz Reyes Plaza**  
DIRECTOR DE TESIS **Gustavo Provitina**

Secretaría de  
Asuntos Académicos  
**DEPARTAMENTO DE  
ARTES AUDIOVISUALES**

**facultad de  
bellas artes**



**UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA**