



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Artes Audiovisuales

Tesis de grado
Licenciatura en Artes Audiovisuales
Orientación en Realización

Título: “La Idolatría de la Técnica”
Tema: Control de la naturaleza por el ser humano.

Tesista: **Maximiliano Nery**

DNI 36.381.532 Legajo 61363/0 Teléfono (0221) 15 6611716
E-mail maximilianonery@gmail.com

Director: **Lic. Carlos Daniel Merdek**

Índice

1_ Resumen narrativo del largometraje.....

2_ Fundamentos temáticos

3_ Fundamentos Formales.....

3. a_ Guión.....

3. b_ Cámara.....

3.c_ Actuación.....

3.d_ Sonido.....

3.e_ Montaje.....

4_ Conclusion.....

5_ Referencias y bibliografía.....

1_ Resumen narrativo del largometraje

En un mundo donde el control de la naturaleza se convirtió en la base ideológica de la sociedad, Lucía, Santiago, Juana y Leo viven en Argentina, la cual se ha convertido simplemente en un territorio para extraer recursos naturales para los países del norte. En éste universo ficticio es que se desarrolla la diégesis de la película.

Santiago es un técnico electricista que es contratado para hacer un relevo de torres de electricidad en una zona inundada. La zona está cercana a un pueblo el cual debió ser evacuado en su totalidad por dicha inundación, a excepción de algunas familias que viven campo adentro, la cuales nadie tiene conocimiento de dónde están. Para éste relevo, Santiago es acompañado por Lucía, la cual le hace de guía en la zona que debe recorrer. A su vez, Juana se queda cuidando a Leo (hermano de Lucía) en la ciudad, y éste se ve obligado a seguir sus días sin los aparatos electrónicos, de los cuales era habituado a consecuencia de un corte de electricidad de varios días en la casa.

La principal causante de la inundación es una represa que se encuentra hacia el norte del río Paraná. Lucía y Santiago comienzan el recorrido de la zona en un auto. Luego de dos días deciden frenar en una de las casas del pueblo deshabitado ya que Lucía predice que va a llover esa noche.

Al otro día, después de la tormenta, descubren que el auto que habían dejado afuera se llenó de agua y ya no funciona más, por lo que deciden ir en el colectivo de los guardias de la represa hasta la última torre, y luego caminar hacia la Central Eléctrica.

Santiago quiere llegar a la central lo antes posible porque piensa que ahí tendrá señal de celular, y lo desea con tanta fuerza que elige caminar de noche por el campo, a oscuras, iluminado sólo con la linterna de su celular, el cual se le va quedando sin batería al avanzar la noche.

Al llegar la noche y luego de ver la última torre, Lucía y Santiago van caminando en la completa oscuridad. Santiago, al distraerse por un momento, pierde por completo el rastro de Lucía, desorientándose a pesar de iluminar con la luz de su celular, el cual le empieza a funcionar mal. En un momento, al desviarse del camino, se choca con una pequeña casa de chapa, de esas que quedaron perdidas en el medio del monte, y aparece una niña en el techo, diciéndole que se vaya de ahí.

2_Fundamentos temáticos

Para comenzar con la descripción y los distintos fundamentos me parece necesario contextualizar un poco la inquietud que me surgió para tener que hacer la película. Principalmente elegí el tema de las inundaciones y el extractivismo que generan los países más poderosos en el nuestro, al observar principalmente las inundaciones en la zona del río Paraná al sur de la provincia de Entre Ríos, las cuales veía cada vez que viajaba para esta Provincia, de la cual provengo. Esto sumado a la sensibilidad que me quedó con lo sucedido en la ciudad de La Plata (donde vivo actualmente) luego de la inundación del 2 de Abril de 2013, la cual dejó una marca a cada una de las personas que viven en esta ciudad. Estas inquietudes fueron tomando fuerza y forma a partir de lecturas como *Heidegger*, *Nietzsche*, *Sabato*, *Goethe*, entre otros, los cuales me ayudaron a unificar distintos pensamientos que tenía sobre el tema y los distintos *porqués* que me surgían constantemente, ya que mi finalidad no era simplemente contar una historia sino hacer un film de denuncia basado en una idea determinada.

Al entrevistar a distintos biólogos y biólogas me informaron que los campos se inundan por distintas razones, entre ellas la siembra constante de soja sin rotación de cultivo, lo que produce un desgaste en el suelo y una cercanía a la capa freática¹, también la deforestación de grandes cantidades de montes nativos (las cuales impiden a la absorción del agua), así como el desvío de los ríos por parte del ser humano son algunas de las causas de dichas inundaciones.

A esto se le sumaban las torres de electricidad imponentes rompiendo el horizonte, marcando una especie de figura humana de pie, por lo que empecé a cuestionarme estas torres como creaciones metálicas monstruosas y desprovistas totalmente de humanidad, a lo que me hizo pensar sinceramente qué era la 'humanidad' que tanto me preocupaba. Y me di cuenta que no conocía casi nada de esto que llamaba 'humanidad' o 'lo humano', y todo lo que era yo, era solo una construcción externa a mí, era solo una construcción cultural, era un espectador, un objeto más.

En este sentido Ernesto Sabato relata en una entrevista: *"La ciencia positiva y la técnica permitió al hombre esta aventura prometeica, la conquista del mundo y la conquista de las cosas, el mundo natural, el mundo externo. Pero a un precio paradójico y trágico. El hombre conquistó el mundo de las cosas pero con un gran riesgo para su alma, ha terminado por cosificarse, él mismo se transformó en cosa. (...) contra el mundo tecnológico y tecnolátrico, la idolatría de la técnica, contra eso tenemos que reaccionar."*²

De aquí fue que nació el título de la película, *La idolatría de la técnica*, ya que la principal

fundamentación que encontré para hacer ésta película fue el denunciar ésta forma de sociedad basada en la ciencia positivista y el control de la naturaleza.

Para esto me enfoqué en la descripción de dos extremos ideológicos, dotando a cada una de las caracterizaciones de lxs personajes de una ideología y acciones bien concretas.

Sergei Eisenstein relata en su libro *Teoría y técnica cinematográfica*: “el fundamento de la filosofía es un concepto dinámico de las cosas. Que es como una constante evolución de la acción recíproca de dos antagonistas opuestos.-surgiendo una síntesis de la oposición de la tesis y la antítesis”.³

En el caso de Santiago, el cual representa la técnica y la cultura mediática occidental, se le dotó de ciertas características como por ejemplo la limitación de su pensamiento al dictado de los aparatos tecnológicos: Trabaja de lo que la televisión le dice, su mirada siempre está mediada por pantallas/vidrios, toma consejos de lo que dice el celular, utiliza el automóvil como principal forma de movimiento, y cuando no lo tiene se pierde y se lastima. En cuanto a la caracterización de Lucía, busca representar cierta conexión humana con la naturaleza, la cual le permite sentir las tormentas que se avecinan y ver las causas de las inundaciones.

Atravesando todas estas ideas fue que empecé a escribir la película, que al comienzo se titulaba, como título provisorio, *‘Lo eléctrico del andar’* basándome solo en un juego de palabras que apuntaban únicamente al argumento narrativo, por lo que decidí cambiarlo a *‘La idolatría de la técnica’* apuntando así directamente al discurso, al tema de la película, y no tanto a la trama-historia, para así volcar la atención del espectador en la palabra y el discurso de la película así como también en el discurso de cada unx de lxs personajes, intentando generar así empatía o rechazo para con estos personajes, pero siempre con la idea de que el espectador mismo termine cerrando una idea del discurso en su pensamiento al observar dos posturas opuestas casi en su totalidad.

3_Fundamentos formales

La tesis principal en que basé la realización de la película fue la utilización del *tempo* en las acciones de los personajes, y a partir de ahí al sumar los movimientos de cámara, el montaje y el sonido, y así poder generar el *ritmo* de la película. Este trabajo de *tempo* comenzó desde el guión, definiendo las acciones, los diálogos y el contexto en base a esto, utilizando acciones variadas a lo largo de la escena que funcionen como *cortes en el montaje*. Entonces, por ejemplo, en la *Escena 8* donde Juana y Leo están sentados en el sillón del living y que sucede en un mismo plano secuencia, encontramos distintas variaciones, como el ataque de los diálogos, los gritos del videojuego, los movimientos de mano del personaje de Leo, los movimientos de las cabezas y de las miradas de ambos personajes en distintos momentos, el sonido de la batería agotándose de la tablet que sostiene Leo, la pausa cuando ésta se apaga, etc. Todo esto sucediendo en un *tempo* particular ensayado, donde la premisa fue mantener la distancia entre un diálogo y el siguiente, entre un diálogo y un movimiento, o entre dos movimientos continuados. Lo que intenté hacer en esta secuencia, así como en el resto de la película, fue mantener estas distancias constantes, para generar una unidad rítmica a lo largo de todo el film.

En la *Escena 10* que caminan por debajo de las torres de electricidad, además de las actuaciones, el ritmo es buscado a través del montaje. En esta escena vemos planos detalles de los pies, plano pecho desde atrás de los personajes, planos desde el mismo celular, y plano pecho de frente de Lucía. Hay una mayor variedad de planos que en el resto de las escenas, pero el *tempo* de las actuaciones que ayuda a dar unidad a toda la obra sigue manteniéndose, ya que los personajes caminan y hablan con 'el mismo ritmo' que el resto de la película, y los gestos son igual de concretos que el resto de las escenas de la película. Por lo tanto, el ritmo al interior del plano sigue siendo constante, pero lo que varía es el ritmo externo, o sea el montaje, el cual le da un dinamismo que rompe con la monotonía que se pueda generar en la película a través de dos o más escenas seguidas de planos largos y sostenidos.

En este análisis buscaré dividir por partes la realización del largometraje, como si fuese cierta idea industrial de engranajes uniéndose que dan una unidad maquinística en el final. Esto no es sólo un capricho sino que es la forma concreta en la que fui trabajando en el proyecto, por eso la importancia que le doy al *tempo*, ya que éste hace que se mantenga un ritmo particular durante todo el film, con el que fue sentido y filmado.

3. a. Guión

El guión lo comencé a trabajar desde un tema en particular el cual me interesaba, que era en un comienzo *el control de la naturaleza vs el no-control de la naturaleza*. Parece ser una premisa bastante sencilla pero estaba consciente que no iba a ser la definitiva, ya que en el montaje seguramente iba a haber una reescritura o profundización de ésta idea. Por lo tanto, en el proceso del guión, lxs personajes fueron pensados a partir de la polarización, utilizando los dos extremos de esta idea y caracterizando a cada personaje con uno de esos dos extremos. Con esto el objetivo fue generar en el espectador una opinión propia del tema tratado. A partir de un simple hecho narrativo que es una apertura de compuertas en una represa, se intenta poner en evidencia éstos dos polos opuestos simbólicos: Santiago como la represa, quien controla el curso de los ríos y la naturaleza, y Lucía como el río, queriendo ser libre.

3. b. Cámara

La cámara fue trabajada desde el estatismo cuando los personajes están estáticos, y, en unas pocas escenas, del movimiento sutil de travelling acompañando cuando lxs personajes caminan. Éste es un punto clave en la película, ya que es uno de los pilares fundamentales de lo que quise trabajar: que el ritmo pase por otro lado que no sea la cámara.

Esta decisión de que la altura de cámara sea baja contrapicada fue orgánica, partiendo de la base de distintas películas y cortometrajes hechos anteriormente las cuales siempre trabajé y me sentí cómodo con esta altura de cámara. Esto se debe, creo, a cierta visión de la infancia de los campos y los paisajes de Entre Ríos los cuales el horizonte abarca en la visión cotidiana un tercio del espacio visto, siendo los otros dos tercios abarcados por el cielo. También influencias de distintos directores como por ejemplo Yasujiro Ozu en *Sanma no aji* (1962) o *Banshun* (1949) o como la escena de *Geltrud* (1964) de Carl T. Dreyer⁴ donde también trabaja una cámara fija en plano secuencia.

Ésta búsqueda formal fue mantenida a lo largo de la película, exceptuando la *introducción*, la cual por decisión propia, el camarógrafo fue otra persona, para que la secuencia pueda tener una visión más clásica de los encuadres, y así darle una estética de comienzo de película de los años '70 en Argentina donde se presentaban los créditos

al comienzo, utilizando música alegre (a pesar del contexto en el que fueron producidas), y con personajes paseando y riendo, en películas como *La sonrisa de mamá* de Enrique Carreras(1972), *No hay que aflojarle a la vida* de Enrique Carreras(1975), *Vivir con alegría* de Palito Ortega (1979) o *Los Hijos de López* de Enrique Dawi (1980).

3. c. Actuación

Teniendo en cuenta que lxs actores y actrices tienen mayor conciencia de su cuerpo y se plantean muchos detalles a la hora de actuar, para los personajes de Santiago y Leo busqué actores con recorrido actoral y entrenamiento previo. Con esta decisión intenté poner el foco en la especulación y la técnica del cuerpo. En este sentido la búsqueda de actores fue por lógica narrativa, ya que ambos personajes varones representarían narrativamente la especulación, lo medido de antemano.

En cambio, para lxs personajes de Lucía y Juana, las actrices fueron elegidas por su presencia y su forma de ser, ya que ninguna de las dos eran actrices sino que la elección se dio de una forma orgánica, para con sus personajes. Con esta decisión pretendí trabajar mayormente la relajación y la suavidad de movimiento de sus cuerpos, los cuales ya lo tenían previamente naturalizados.

El trabajo corporal fue en base al *tempo* principalmente, pero también en base a la forma de la figura. En cuanto a la forma de lxs cuerpos busqué tener cuerpos dóciles, que demuestren rigidez pero no tensión, sino que la rigidez se dé a partir de la postura manteniendo la relajación de los músculos tanto de la espalda así como también del rostro.

El *tempo* en la actuación fue buscado desde un conjunto de acciones funcionales al relato y al discurso de cada personaje, desde miradas y diálogos hasta movimientos corporales y fondos. En todos los casos el *tempo* fue trabajado, por ejemplo, desde la premisa *movimiento de cabeza - diálogo - movimiento de cabeza - sonido fuera de campo - diálogo - movimiento del cuerpo - movimiento de cabeza - diálogo* – etc. Esta lógica puntillista de acciones, cual si fuese un continuo de impulsos, uno por vez, crea así una estructura ya mencionada de lo mecánico, del engranaje por engranaje, el cual comienza a llevar un ritmo determinado durante toda la película y así comienza a generar, de escena a escena, un clima particular que es la percepción propia del ritmo vital. Con esta idea como base, las indicaciones hacia lxs actores y actrices fueron la de

aprender el guión de memoria, atendiendo a cada uno de los movimientos detallados y a la literalidad de los textos. La premisa para el trabajo con las voces fue el diálogo en voz baja, ya que al hacerlo así el rostro y el cuello se relajan y se concentra mucho más la mirada, se mantienen en tono las actuaciones y evita el distanciamiento que da la voz cotidiana y/o forzada.

En este sentido podemos observar en una de las escenas de *A femme est a femme de Jean-Luc Godard(1961)*⁵, donde el director trabaja el *tempo* en las actuaciones a partir de las intervenciones de cada personaje, una a la vez, ya sea mediante el diálogo o mediante el movimiento corporal. Esto ayudado con el montaje y la música le da el ritmo a la escena, siendo generado tanto por los ataques de la voz, así como las acciones, los movimientos de cámara y la música.

3. d. Sonido

El sonido de la película desde un comienzo fue planteado para comenzar y finalizarse enteramente en la etapa de post producción para poder manejarlo independiente de la imagen. El sonido directo fue captado únicamente como referencia para el montaje.

En el texto de Sanchez Biosca "*el montaje cinematográfico*" el autor escribe "*Uno de los aspectos más enmarañados que puede presentar el montaje es, sin lugar a dudas la complejidad sonora. Ello se debe a que, en cuanto materia significativa, el sonido añade a todos los demás posibles conflictos entre los planos, en el interior de los encuadres o entre las secuencias o segmentos, aquello que afecta al cruce entre imagen y sonido, multiplicando las posibilidades expresivas (es decir, el conflicto potencial)*".⁶

Siguiendo esta base, el sonido fue pensado simbólicamente a partir de los contrapuntos ideológicos de lxs personajes. Éstos simbolismos fueron utilizados, por ejemplo, en la similitud entre los truenos que oímos, y la iluminación que vemos en el velador parpadeante del plano, así, se relaciona directamente la tormenta en el sonido con la electricidad fallando que genera pequeños *relámpagos*, exponiendo un contrapunto de *lo natural vs lo artificial*.

Las voces en "*La Idolatría de la Técnica*" fueron completamente hechas en doblaje principalmente para encontrar la textura en la voz la cual no se encuentra en el audio directo: que sea una voz baja, casi susurrada, para así generar una inquietud en el espectador, pero también para generar la sensación de confidencialidad y la atención que ésta forma de hablar genera en las personas.

Sanchez Biosca en el mismo texto relata también: “*El susurro es, a fin de cuentas, la mejor plasmación de una confidencia tan cercana como secreta, que oscila entre la voz de la conciencia y la amenaza de posesión.*”⁷ Como si fuese una conciencia externa a cada personaje la que habla, como si la voz fuese un objeto terciario ajeno a lo que sucede en la pantalla, como si el lenguaje fuese la voz de la conciencia, así se trabajó la voz en la película.

Partiendo de la base que las palabras que utilizamos cotidianamente están marcadas de ideología y con cada palabra se expresa un pensamiento o idea concreta, pero entendiendo que estas palabras no las elegimos nosotrxs mismxs, sino que nos son impuestas, así utilizamos la voz, como conciencia externa (y ajena, ante todo) imponiendo su decir con una ideología concreta, y mediante el susurro, que es muy cercano a lo fantasmal.

Ésta etapa de creación del sonido en su totalidad en post-producción buscó, además de profundizar en el discurso y caracterización de cada personaje, la idea de acompañamiento sonoro al *tempo* de las actuaciones. Esta libertad e independencia total del sonido nos sirvió para utilizar el fuera de campo (vientos, pájaros, ambientes, etc.) y la música incidental en momentos particulares para crear pulsiones sonoras, las cuales generan junto a las actuaciones y el montaje, el *ritmo* a lo largo de la película.

3. e. Montaje

La propuesta principal fue trabajar el montaje a partir del *ritmo interno*⁸ de la toma, ya que al ser una película minimalista, cuya cámara está fija en la mayoría de las escenas, los elementos en plano son esenciales. Tomamos de base las actuaciones, con el *tempo* de éstas, para luego comenzar a coordinar los diálogos y los sonidos tanto fuera como dentro de campo y así generar el *ritmo*. Entonces, el montaje no lo basamos únicamente en el empalme de las tomas, sino que también en las pulsiones sonoras sutiles, como se puede observar en la película *Sacrificio* de *Andrei Tarkovsky*⁹, donde en la escena del comienzo oímos en primer plano el *foley* de las acciones realizadas cuando ponen piedras en la base del árbol, mientras se escucha la voz del personaje principal con un tono de voz relajado, sumando pequeños sonidos fuera de campo en los silencios: Ya sean pájaros que se oyen a lo lejos, una pequeña bocina de bicicleta, o un trueno a lo lejos avecinando una tormenta.

Con el montaje se trabajaron distintas cuestiones, como en la búsqueda del ritmo, los momentos específicos del comienzo y del final del plano, así como también las transiciones, buscando que éstas sean en algunos casos orgánicas y en otros de *choque*. Podemos ver, en el cambio de escena, de la *Escena 5* a la *Escena 6* que el movimiento del pequeño espejo se transforma en la llegada de Leo a la cocina. También en la mano relajada de Leo en la *Escena 12* se transforma en la mano relajada de Santiago en la *Escena 13 (Esc. 14 en el guión)*. Al ser una película muy fragmentada estos cambios de escena son claves, ya que al conectarse entre sí generan un nuevo sentido en la narración, y por lo tanto, en el espectador.

4. Conclusión

Para concluir, me parece importante resaltar un fragmento del libro *Esculpir en el tiempo* de Andrei Tarkovsky, quien define en palabras muy precisas su relación con el sentimiento del tiempo diciendo “*O bien el espectador 'cae' en tu propio ritmo (en tu mundo) y se convierte en tu aliado o bien no lo hace, lo que significa que no se llega a comunicación alguna. Por eso hay espectadores afines y otros absolutamente extraños, lo que para mí no sólo es absolutamente natural, sino también -desgraciadamente- inevitable. Por eso considero que forma parte de mi trabajo, como profesional, el crear un flujo de tiempo propio, individual, reproducir en las tomas mi propio sentimiento del tiempo, que puede ir desde un ritmo de movimientos perezosos y de ensueño, hasta otro de rebeldía, desafortadamente rápido.*

El modo de estructurar el montaje perturba el flujo del tiempo, lo interrumpe y le concede una nueva cualidad. La transformación del tiempo es una forma de su expresión rítmica.”¹⁰

Me resulta pertinente este fragmento de texto ya que tanto el *tempo* de las actuaciones así como también el *ritmo* creado a partir de éste, fueron pensados y sentidos a partir del sentimiento propio del tiempo, que se debe, posiblemente, al contexto donde nací y crecí, donde los días pasan con cadencia, y donde la presencia del viento o la lluvia se sienten e interfieren en la monotonía. Y pienso también que, tal vez, al ver inundado los campos en Entre Ríos, o al ver la inundación en la ciudad de La Plata, no puedo evitar crear una analogía con esta sensación del tiempo, la cual también sentí (y siento) cada vez más desbordada en la vorágine de la forma de vida digital actual, la cual exige rapidez basada en los relojes, que con engranajes marcan cada segundo que pasa y que se *pierde*, cuando antes nunca había pensado que el vivir se perdía. Por eso (pienso ahora mientras escribo) que quise hacer esta película, como una forma de lucha contra este tiempo impuesto de la velocidad, de los relojes y lo mecánico, que como máquina que son, siempre serán ajenos.

5. Referencias:

- 1- *Para un análisis sencillo y detallado del tema consultar*
<https://www.pagina12.com.ar/32250-el-suelo-no-absorbe-el-agua?fbclid=IwAR15GtD60QA4EDEm--IkNwVYvI9nauTOclsZhbPFikyidu4PrMtO9srRb3U> - ANEXO
- 2- *Entrevista realizada por el periodista Joaquín Soler Serrano al escritor y ensayista argentino Ernesto Sábato (1911-2011) el 3 de abril de 1977 para Televisión Española en el programa "A fondo".*
- 3- *Sergei Eisenstein – Teoría y técnica cinematográfica (Métodos de Montaje, p. 127) – Ediciones RIALP, S. A., Madrid.*
- 4- *Ejemplo 1A – Carl Dreyer – ANEXO*
- 5- *Ejemplo 1 B - J. L. Gordard - ANEXO*
- 6- *Sanchez Biosca - "el montaje cinematográfico" – (cap. 12 'el montaje sonoro', p. 223) – Paidós*
- 7- *Sanchez Biosca - "el montaje cinematográfico" – (cap. 12 'el montaje sonoro', p. 229) – Paidós*
- 8- *Rafael Sanchez - "El montaje cinematográfico arte de movimiento" - (Segunda Parte - Materia Cuarta y Quinta) – Ediciones Nueva Universidad - Universidad Católica de Chile / POMAIRES*
- 9- *Ejemplo 1C – Andrei Tarkovsky – ANEXO*
- 10- *Andrei tarkovsky - Esculpir en el tiempo - (pag 147-148) – EDICIONES RIALP S.A.*