

CARRERA: LICENCIATURA EN ARTES AUDIOVISUALES

ORIENTACIÓN: DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA

Enzo Francisco Beducci

Lic. En Artes Audiovisuales, Dirección de fotografía.

Legajo: 77883/3

DNI:

40551756

Tel: +54 9 221 641 9960

Contacto: ebeducci.eb@gmail.com

Título de la obra: Lo que no existe lo invento.

Tema: El retrato autorreflexivo a partir de archivos audiovisuales.

Palabras clave: - Home movies - Documental - Identidad - Collage - Archivo.

Resumen.

Rosselle es unx joven que indaga en los registros de archivo de sus padres para tratar de re interpretar y cuestionar su presente. En este proceso debe enfrentarse reflexiones de lo aprehendido dentro del seno familiar: el matrimonio, el amor, los valores cristianos y las contradicciones que estos reflejan en su persona.

En el presente trabajo, abordaremos algunos conceptos teóricos que nos resultan fundamentales para dar sostén a la obra. Revisaremos la definición de las *home-movies*, los conceptos del relato clásico audiovisual que plantea Vanoye y algunas nociones del montaje siguiendo a Vincent Amiel. Asimismo, en el apartado donde se desarrolla el recorte en el área de trabajo revisaremos conceptos técnicos en relación a la fotografía, teorías del color y también el sonido.

Con los fines de organizar la producción escrita, proponemos la división del siguiente texto a partir de subtítulos pertinentes a los diferentes temas.

Primer acercamiento al proyecto: el plan y la estructura.

“Lo que no existe lo invento” es un trabajo que utiliza el material de archivo, es decir registros fílmicos, como objeto narrativo y que articula una relación entre padres e hijxs a partir de esto. La idea del proyecto surge de querer revisar y manipular las *home movies*¹ - que han sido grabadas por el padre de Rosselle como colección de recuerdos – para poder comprender y de alguna manera enmendar lo que el personaje cuestiona sobre los vínculos familiares. Un concepto clave es lo que plantea Michelle Citrón en su escrito “¿Qué está mal en la imagen?”, aquí se cuestiona el hecho de haberse convertido en cineasta como una forma de dar un paso fuera de la escena (imitando a su padre), donde aquello que encuadra con la cámara sea de su control.

¹ Se denomina “home-movies” o películas hogareñas a aquellos films realizados de manera amateur, generalmente con el fin de registrar y conservar imágenes del cotidiano de una familia.

Las cenas familiares, asados, reuniones, fiestas de fin de año, todos son momentos dignos de ser grabados pero no por el hecho de sentirse presente sino más bien como forma de congelar el recuerdo para volver sobre él cuando quisiéramos. Para poder contemplar, en algún futuro, los cuerpos jóvenes y ya no deteriorados, los familiares que ya no están y sobre todo el paso del tiempo. Bajo estas premisas consideramos que fueron concebidas las imágenes de los registros con los que tuvimos que trabajar y por eso no debemos pensar por fuera de ello. Según Vanoye, esto se convierte en objeto de denegación o de operaciones de transposición y transformación sistemática. El autor afirma que *“analizar un filme narrativo en el vocabulario del punto de vista o miradas es centrarse en el análisis de la mostración(...) Quien ve puede ser diferente de quien cuenta la historia.”* (Marcela Patricia Restom Pérez, 2003, p. 20). Cuando tomamos las *home movies*, hacemos un recorte en el material junto a la intervención tanto técnica como estética del mismo. Este proceso transpositivo implica inevitablemente un cambio importante sobre la significación de la imagen.

Como guía narrativa o navegante de estos recuerdos formamos al personaje de Rosselle, quien, si bien forma parte del centro familiar, lo consideramos como un sujeto bivalente. En primer lugar, porque es el contacto directo con sus padres, pero por otro lado tiene la tarea de cuestionar desde su mirada como cineasta y poner un tono sobre el material.

La obra tiene una estructura dividida en tres partes, la primera está ligada al origen: conocemos los personajes, la figura paterna, materna y nuestro protagonista desde el cual se cuenta la historia, Rosselle. La articulación entre las imágenes a lo largo de este segmento no está dada por la continuidad de acciones en el sentido clásico¹ del montaje, sino que parten de lo que Vincent Amiel plantea como elecciones cinematográficas indisociables de la imagen resultante. La voz en off, la puesta de cámara, los cruces entre soportes y dispositivos distintos, entre otros, son los que determinan la escritura filmica y guían al espectador por la obra. En este sentido, la yuxtaposición de imágenes y sonidos toman un papel fundamental, si bien aparecen

¹ Vanoye plantea que el modelo clásico está regido por una estructura temporal lineal, una narración objetiva, la existencia de un personaje central y la intriga principal.

para reforzar y cargar de una identidad estética propia a la obra, también articulan la relación entre imágenes en pos de darle un sentido interno. Esta estética asociada al collage aparece para no solo ayudarnos a contar la historia sino también a establecer relaciones de sentido y a provocar emociones puntuales.

En la segunda parte, veremos reflexiones sobre lo aprehendido dentro del seno familiar y las ideas que las contienen. Es importante destacar en este punto que no vamos a situar el relato desde una posición acusadora que atente contra sus creencias, sino por el contrario, intentaremos profundizar en estas ideas y darnos cuenta del contexto que luego explicará el conflicto de la narración. Nos es clave entender a estos personajes para entendernos a nosotros. Por último, intentaremos asumir el conflicto inevitable de estas fuerzas opuestas pero no entendido como cierre o final sino por el contrario, como efecto generador de nuevos interrogantes. Nos interesa pensar al final de la obra como una instancia conciliadora entre las partes: Rosselle transforma su catarsis en una carta de agradecimiento desde el lugar de la reflexión.

Recorte en el área de trabajo.

Si bien la incorporación al grupo de Rosselle surgió desde el lugar como director de fotografía y montajista, en la práctica estos roles se fueron amalgamando por la propia naturaleza de la obra. Al tratarse de un trabajo que socava en lo personal, con registros que no nos son propios, tuve la necesidad de intervenir en otras decisiones. El trabajo con una extensa cantidad de material de archivo trajo algunas dificultades a la hora de hacer un recorte conciso. Es por eso que decidimos en conjunto dividirnos gran parte de las secuencias montadas en torno a tópicos que nos interesen. Así fue que en un primer conformado cada uno armó una serie de imágenes basadas en un tema o determinado lugar (tratando de seguir con las consignas brindadas durante el Taller de Tesis). Una vez que tuvimos varias secuencias montadas armamos un gran boceto de lo que sería luego el esqueleto de la obra dividido en tres partes, dejando la última para el reencuentro de Rosselle con sus padres en Misiones. Es en esta instancia donde tuvimos muy en cuenta a Comedi, quien juega con los diversos dispositivos que se le presentan: Los VHS, las

digitalizaciones de la Super 8, las fotografías instantáneas y el registro digital, lo que ha sido un gran articulador para el montaje y en el “cruce” entre el material realizativo.

Dirección de fotografía y color.

Como hemos planteado anteriormente, si bien el material se encontraba previamente grabado y las decisiones de encuadre e iluminación fueron en gran medida tomadas por el padre de Rosselle, la incorporación de estos fragmentos a la obra no es al azar. Tuvimos que seguir un criterio que tal vez escapaba a los fines del propio video casero grabado por Marcelo. De hecho, si vamos a un concepto muy estudiado durante la carrera que plantea una diferencia entre “el tiempo de la película” y “el tiempo de la acción” (revisado por Amiel) veremos que nos encontramos con este conflicto. Debemos pensar estas *home movies* como escenas particulares dentro de una temporalidad narrativa en lugar de secuencias aisladas que conforman un recuerdo.

En este sentido, la selección de encuadres - que competen al área de fotografía - no se quedan atrás. “Todo film parece componerse y descomponerse en una serie de planos, y el plano, que es algo diferente de la imagen, aparece de esta manera como eso que otorga a cada imagen su unidad diferencial...”(Bonitzer Pascal, 2007, p.2). Durante la obra hicimos varios reencuadres ya sea para destacar algún elemento que nos interese o con la intención de “corregir” cuestiones técnicas como la composición² misma de la imagen.

Por otro lado, como no es posible pensar a la composición y al encuadre por fuera del color, este elemento se volvió clave tanto para la propia estética como la construcción de sentido dentro de la narración. Es por esto que para el trabajo tomamos la iniciativa de destacar colores particulares dentro de cada plano y así

² Componer es situar los elementos de una imagen de tal forma que la atención del espectador recaiga en el punto que nos interesa, en el centro de interés. (Fundamentos de la teoría y técnicas audiovisuales, Vanesa Fernández Guerra, 7ª edición 2015, p. 5. Consultado el 22 de febrero de 2022. https://ocw.ehu.eus/pluginfile.php/44122/mod_resource/content/1/TEMA7.-Composicion.pdf)

definir una paleta global. Los colores primarios RGB son, en gran parte, aquellos que más puntualizamos. El azul y el verde los encontramos en la primera parte del mediometraje: el parto y la presentación de los personajes. A medida que progresa la narración y sobre todo al final veremos más la preponderancia de los cálidos. Esto tiene que ver con tratar de generar un ambiente de reconciliación y unión familiar, cuestión que no está tan marcada al inicio de la historia. Sin dudas algo que resultó problemático en esta instancia fue el trabajo con máscaras y el aislamiento por color³. Al tratarse de VHS, la imagen naturalmente está más degradada y tiene menos detalle en sus sombras y zonas más oscuras. Por esta razón, primero se hizo una corrección de la imagen a nivel general: valores de exposición, sombras, blancos, contraste...Y una vez que teníamos una imagen más limpia continuamos por el color propiamente dicho.

La saturación fue otro elemento que tuvimos mucho en cuenta, sobre todo en los planos de exterior bien iluminados que nos daban la posibilidad de explotarlo al máximo. De esta forma, resaltamos los tonos piel y el ropaje de los personajes que siempre contaban con algún tono particular para así diferenciarlos bien del fondo. En este aspecto nos fue muy importante *Madame* (2019, Stéphane Reithauser) un documental que nos impulsó desde la narración sobre cómo plantear los diálogos íntimos sobre temas como el género, la sexualidad y transmisión de la identidad. Pero además pone el ojo sobre un elemento particular y lo resalta por sobre toda la imagen, como una rosa dentro de un buquet de flores o la bufanda azul marina de la abuela. Esto lo llevamos a nuestro trabajo, por ejemplo, levantando los tonos piel rosáceos de los bebés - intentando remarcar ese particular ambiente neonatal e íntimo entre los padres.

En la parte tres del trabajo, que se aboca exclusivamente a la actualidad, decidimos ir por una estética más bien naturalista - como representación de lo fidedigno y lo real - pero puntualizando a lo cálido (tonos rojizos, anaranjados y amarillos) porque consideramos que vuelve al ambiente más familiar y cercano tanto al espectador

³ El trabajo de aislamiento por color es una herramienta disponible en varios softwares de edición (como el Da Vinci) que permite seleccionar un color particular y así modificar sus variables principales como la luminosidad, saturación y tono entre otros.

como Rosselle a sus padres.

Sonido.

El diseño sonoro pasó por una suerte de proceso curatorial, donde el mayor desafío fue tratar de recomponer aquellos sonidos perdidos o degradados. Así es como incorporamos efectos propios del VHS, la proyección de las fotos, melodías particulares... En algunas situaciones, los sonidos de varios planos tuvieron que ser reemplazados por grabaciones propias. Así como también, tuvimos que optar por el subtítulo en una escena para que no se preste a confusiones. Esto enaltece de alguna manera la degradación del material presentado no como algo necesariamente negativo sino como parte del proceso que tuvimos que superar y adaptar. Pero el aspecto que quizás más nos interesa es el de la voz.

“La presencia de un cuerpo estructura el espacio que lo contiene”.

Sacco Christine en *Plaidoyer au Roi de Prusse on la premiere anamorphose*, Paris,
Buchet-Chastel, 1891, p.12.

En este caso la presencia de la voz de Rosselle estructura el espacio sonoro que la contiene. Actúa como protagonista haciendo que se aísle y acomode en torno a ella la percepción del todo. Sabíamos que esta decisión iba a poner un acento en determinadas cuestiones - como la forma de ver a sus padres, su mundo interno y la manera que se piensa con los demás - por eso no quisimos dejar de lado a las otras voces que dan cuerpo también a la obra. Así aparecen sus padres y otros familiares, dando a entender que el universo, además de ser personal, es compartido y que la construcción de esa identidad no se hace aislada.

Desde el aspecto técnico las grabaciones de estas voces no fueron grabadas con un guión y equipo adecuado sino que vienen de preguntas y conversaciones aisladas en torno a algunos temas que surgían entre Rosselle y sus padres. Trabajamos así porque consideramos que de esta manera las charlas libres de la presión de un guión son más descontracturadas o “genuinas”, algo que

buscábamos. Por supuesto que esto repercutió en su calidad, cuestión que pudimos mejorar desde la post producción, aunque desde lo particular considero que el cruce entre la imagen del VHS y el sonido desgastado apuntan a una estética particular de la *memoria*.

Consideraciones finales:

A lo largo del 2020 y 2021 hemos atravesado un contexto particular que nos llevó al aislamiento y al desencuentro con nuestros seres queridos. Esto también dio lugar a la reflexión personal y a los cuestionamientos sobre los vínculos. Revisitar el material de archivo con el que nos encontramos en este contexto quizás aportó una forma distinta de acercarnos al mismo.

Si bien el proyecto de graduación lo hicimos en base a material inédito, la intervención nuestra como realizadores es crucial en este punto. Porque somos quienes hacemos el recorte en los aspectos que nos interesan y así intentamos decodificar el registro de nuestros padres.

Mirar las home-movies en familia es revivir de alguna manera nuestras infancias como algo único y total. Donde añoramos esa memoria como algo del pasado que inevitablemente cae en la comparación con el presente. El hecho de tomar estos delicados fragmentos y volverlos recursos para nuestra tesis conlleva un proceso de reapropiación importante e irremediable: llevar lo privado a lo público. Donde, naturalmente, nos separamos como protagonistas y empezamos a pensarnos como cineastas y todo lo que esto involucra. Pensamos en términos de planos, escenas, aquello que “tiene que estar en la obra” y aquello que puede no estarlo... Nos preguntamos si alguna vez volveremos a estas home movies de la misma forma que lo hacíamos antes de intervenirlas. Me atrevo a responder que la respuesta es siempre que sí, porque la vuelta sobre la memoria cargada de nostalgia es, inevitablemente, una ficción necesaria. Una ficción que nos ayuda a convivir con nosotros mismos.

Bibliografía

- Amiel, Vincent (2007) *Estética del montaje*. En *Introducción*, capítulos 1 a 3. Madrid, Abada.
- Bonitzer, P. "¿Qué es un plano?" en *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Bs. As, Santiago Arcos, 2007.
- Vanoye, Francis (1991), *Diálogos, El guión como propuesta de dispositivos. Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*, Paidós, Barcelona.
- Vanoye, Francis (1991), *La adaptación en Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*, Paidós, Barcelona.
- Restom Pérez, Marcela Patricia (2003), *Hacia una teoría de la adaptación: Cinco modelos narrativos latinoamericanos*, Universidad autónoma de Barcelona, Bellaterra.
- Gaudreault, André y Jost, François (1995), *El punto de vista, Temporalidad narrativa y cine, La palabra y la imagen en El relato cinematográfico, cine y narratología*. Paidós, Barcelona.
- Bordwell, David (1989), *La elaboración del significado cinematográfico en El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Ed. Paidós.
- Marchán Fiz, Simón (2007), *La estética en la cultura moderna, La estética en el proceso de emancipación del hombre*, Alianza, Madrid.
- Citron, M. (1998) *What's wrong with this picture? (¿Qué está mal en esta imagen?)*. En *Home movies and other necessary fictions*, Visible Evidence, vol. 4, ed. Minnesota.
- Vanesa F.(2015) *Fundamentos de la teoría y técnicas audiovisuales*. Aintzane Pagadigorria Ruiz, Estibaliz Alonso Ruiz de Erentzun, Beatriz Narbaiza Amillategi. Consultado el 22 de febrero de 2022. Disponible en: https://ocw.ehu.eus/pluginfile.php/44122/mod_resource/content/1/TEMA7.-Composicion.pdf
- Sacco C. (1891) *Plaidoyer au Roi de Prusse on la premiere anamorphose*. Paris, Buchet-Chastel, p.12.

Filmografía

- Comedi, Agustina (Directora). (2017). El silencio es un cuerpo que cae [Documental]. Argentina: El calefón.
- Riethauser, Stéphane (Director). (2019). Madame [Documental]. Suiza: Lambda Prod.
- Berliner, Alan (Director). (1996). Nobody's Business [Documental]. Estados Unidos: Cine-Matrix, Independent Television Service.