

Licenciatura en Artes Audiovisuales con orientación en Guión

TRABAJO DE GRADUACIÓN

MORADA

Tesista: Vázquez, María Ailén

DNI: 41071012

Legajo: 75286/8

Teléfono celular: 2920498988

Correo electrónico: ailenvazquez98@gmail.com

Integrantes del grupo:

Gelman, María Celeste

DNI: 35664397

Legajo: 75270/0

Teléfono celular: 2216268094

Correo electrónico: celestegelman@hotmail.com

Navarro, Aldana Florencia

DNI: 39681245

Legajo: 72825/1

Teléfono celular: 2214551023

Correo electrónico: flalnavarro8@gmail.com

Ocampo, Mariela Inés

DNI: 40065968

Legajo: 75203/7

Teléfono celular: 2916485829

Correo electrónico: m.ocampo@outlook.es

Gonzalez, Andrés Felipe

DNI:95209948

Legajo: 67297/5

Teléfono celular: 221156264891

Correo electrónico: andrezza_9219@hotmail.com

Docente: Magdalena Arau

Tema: El abarque de las identidades femeninas.

Título: Morada

Resumen de la propuesta:

Nuestro proyecto audiovisual es un medimetraje de 27 minutos. Desde un primer momento se instaura el concepto de invasión. Dos mundos diferentes convergen, a la vez que uno irrumpe en el otro. Desde dos personajes desiguales, alejados en edad y en personalidad, nos embarcamos en “lo que pudo haber sido”, haciendo uso de la forma del relato y los diálogos.

Palabras clave: alusión, irrupción, idealización, dualidad, nostalgia.

Posible fecha de entrega definitiva: 14 de febrero de 2022.

El proyecto desde su idea inicial intentó focalizarse en el abordaje del cuerpo femenino dentro de las identidades culturales en las que el mismo se ve inmerso, es decir, sus reglas, sus límites y sus ambigüedades. Entendiendo al guion como un principio de puesta en escena; desde su inicio y hasta el montaje como instancia narrativa final, intentamos desarticular estos cuerpos, desarmarlos para hacerlos visibles a través de una imagen fragmentada en los reflejos de los múltiples espejos, que utilizamos como propuesta de composición del encuadre y de planos cerrados que permitan por asociación dejar entrever los márgenes de significación inmersos en el universo simbólico de tensiones eróticas que no se resuelven.

Los cuerpos en tensión ceden y se reprimen generando un movimiento constante del deseo erótico en paralelo a una negación constante de este que fluctúa en los espacios sin resolverse modulando los niveles de tensión dramática y el ritmo del relato. Hay una doble tensión marcada por el espesor psicológico de los personajes que permite develar y ocultar las intenciones de los mismos. Los vértices que asoman e indician lo que se esconde en el subtexto están manifestados en las acciones concretas de los personajes que surgen como explosiones del carácter de los mismos. Muna es el reflejo negativo de lo que es Angela y es desde este contraste que se ponen en juego los núcleos fuertes del relato que se revelan en el choque de estos dos personajes que se encuentran en puntos opuestos en la línea de vida de una mujer y las fluctuaciones en el deseo que surge de las imposiciones de lo etario.

Es desde lo expuesto anteriormente que se articula enteramente el proyecto, como una estructura en la que cada arista, en términos de su producción, genera una instancia de avance del mismo. Mis motivaciones como guionista y sonidista surgen de la necesidad de cristalizar el trabajo de mis compañeros en una versión final de guion que dé cuenta del trabajo realizado en cada avance de la idea.

Respecto al diseño sonoro, está especialmente vinculado a lo que colectivamente como grupo pretendemos que el relato aborde en términos del tema.

El desafío en lo que concierne al plano sonoro está en cómo articular la banda sonora en pos de profundizar y realzar estas dualidades que transitan los personajes y en cómo apoyar o soportar los ritmos de tensión marcados constantemente por la tensión entre Muna y Angela. Es por eso que el diseño de

sonido está pensado al servicio de lo mencionado anteriormente; sobre todo en el uso de efectos especiales para recrear sonidos graves y reverberantes, que causen no solo extrañamiento, sino también que acentúen estas tensiones sin saturarlas o agotarlas. A su vez, nos valimos de la utilización de Foleys que recrean sonidos puntuales, detallados y remarcados, que en la vida real no tendrían ese efecto ni esa impronta.

En lo que respecta a mi trabajo como guionista, el principal problema a resolver fue pensar estrategias narrativas que soporten lo que los personajes dejan entrever del subtexto sin pasar al plano de una transparencia de sentido exagerada o viceversa, es decir, que se asomen acciones de los personajes que no terminen de entenderse y las líneas de tensión en las que fluctúa el relato se disipen, generando incongruencias y digresiones de sentido.

De esta manera, me planteo un desafío a la hora de elegir qué plasmar y cómo plasmarlo en el guión. Primeramente escogí la estructura de la corriente submarina como eje central de mis tareas; en base a ella tomé ciertas decisiones y las llevé a cabo. Ahora bien, la elección de cómo relatar un cuento puede variar según las preferencias y los objetivos. Esto lo podemos ver claramente en el texto de Ricardo Piglia, "Tesis sobre el cuento". Allí entendemos cómo una misma historia puede hacer hincapié en diferentes situaciones y contarlas de diversas maneras. Elaboramos nuestro guión entonces, relatando desde lo no dicho y las historias "ocultas".

Siguiendo con su tesis, el autor formula:

La versión moderna del cuento que viene de Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, y del Joyce de Dublineses-, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. (...) La teoría del iceberg de Hemingway es la primera síntesis de ese proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión. (Piglia, 1986. Pág 1)

Es así como sabemos concretamente qué elementos utilizar para hacer uso de dicha estructura.

Ahora bien, para mostrarlo con mayor claridad, hay una obra de la que me gustaría hablar. Vista y analizada en el transcurso de guión 4 en el año 2020; es la obra audiovisual *La Ciénaga* (2001) - Lucrecia Martel.

Esta historia transcurre principalmente en una finca donde vive una familia numerosa. Una característica del cine de Martel es la abundancia de objetos y personajes dentro de plano, lo cual crea una atmósfera asfixiante que podemos entender como un reflejo del encierro y malestar de los personajes.

En cuanto a la disposición de los espacios, tomamos la habitación de Mecha como núcleo, en donde muchas situaciones transcurren. Por ejemplo, cuando se ve a José tendido en la cama junto a su madre, se puede entender como un estado de dependencia y nos hace sentir que la finca representa un refugio acogedor donde se vuelve a la niñez. Llamémosle a este primer elemento, el encierro de los personajes. Por otro lado, podemos ver directamente problemas de comunicación cuando Tali habla por teléfono y les hijos gritan y no paran de interrumpirla, de modo que no puede hablar con nadie tranquilamente.

Un recurso muy utilizado por la directora es la utilización del diálogo de forma inversa: se puede creer que hay una sobreinformación mediante los diálogos, pero en realidad están vacíos y enmascaran otras cosas. Esto se puede ver en Tali, que siendo uno de los personajes que más habla, es uno de los que menos dice.

Dicha incomunicación es tal y como explica Martel en una entrevista sobre esta película: “Me parecía atractiva la forma en que el sentido aparece a través de lo que no se dice (...) eso que está allí, pero de lo que no se habla y que permanece, por lo tanto, como fuera del tiempo”¹(Martel). Veamos entonces, estas situaciones como reflejo del segundo elemento: la incomunicación.

En síntesis, hay una tendencia de Martel a confundir al espectador mediante acciones, planos y construcciones que reflejan la confusión propia de los personajes. Lo que más le importa a la directora es crear esta atmósfera, lograda mediante la ruptura con los códigos de la narración clásica y que provocan con éxito la desorientación del espectador. Pero sobre todo y lo que más se destaca, es la falta de comunicación directa: desde los diálogos vacíos hasta las charlas telefónicas fallidas, se nota la tendencia a comunicar por otro lado; un intento de

decir “si no lo podemos expresar de esta forma, hagámoslo de esta otra” y buscar diferentes alternativas para comunicar, para relatar, para estructurar una narración, dando lugar a la corriente submarina.

Ahora bien, si pasamos en limpio los elementos mencionados y la manera de encararlos, podemos notar cómo lo plasmamos en nuestra historia.

Nuestro primer elemento central gira alrededor de los espacios y el encierro de los personajes. La casa de Angela toma protagonismo desde un comienzo, al ser invadida por este personaje extraño llamado Muna. Sin embargo, mediante la excusa del tobillo lastimado, Muna será una especie de prisionera de ese lugar, donde está casi condenada a quedarse hasta sentirse mejor.

La relación que surge entre ambas comienza como algo incómodo y forzado, pero a lo largo del tiempo se van amoldando a la situación y acostumbrándose a ese encierro. De esta manera, notamos que los personajes se conforman con lo que tienen, de la misma manera que sucede con Mecha y José en la obra de Martel.

A su vez, nos encontramos con los problemas de comunicación como segundo elemento central. Aquí me detendré a detallar un poco más. Consideramos varias aristas importantes en nuestro relato:

En primer lugar, la incomunicación en sí, que comienza en las primeras escenas, cuando nuestros personajes se presentan pero no dan mucha información propia. Asimismo vemos cómo Angela se muestra bastante reservada a lo largo de la historia, ocultando sus trabajos pasados y evadiendo las preguntas de Muna. De la misma manera se comporta con su clienta Sonia, al no responder a sus malos tratos y al mentirle con excusas. El personaje de Ángela es alguien que oculta y que calla.

En segundo lugar, la sobreinformación. Protagonizada por Muna, quien desde la primera noche quiso saber todo acerca de la vida laboral Angela, no deja escapar un momento en el que pueda saber más de lo que debe: cuando asume cosas sobre el pasado de Ángela al mismo tiempo que hurga en él, cuando quiere saber más sobre Sonia y se mete en las conversaciones telefónicas, invadiendo otro espacio de Ángela.

Por último, los diálogos vacíos y superficiales. Desde la escena con Sonia, donde vemos cómo habla interminablemente, sin darle un respiro a Ángela, hasta los diálogos que tiene Muna con ella misma y con sus obras; todo es un despliegue de prolongados enunciados y expresiones vacías. Nosotres como espectadores nos

ubicamos en el lugar de Ángela, que escucha todo de forma inacabable y hasta algo hartante, pero rápidamente evade para seguir con sus pensamientos.

Todas estas aristas que analizamos como problemas de comunicación recaen en la cita anterior a Martel, con la intención de generar situaciones a través de lo que no es dicho. Con esto, no nos referimos a, literalmente, no decir, sino que, como mencionamos, es el resultado de diálogos vacíos y extensos, respuestas que evaden preguntas, repeticiones de diálogo, silencios y subidas de tono.

De ésta manera, con los personajes encerrados y condenados a compartir tiempo y espacio y con la manera de (no) comunicarse que tienen, enmarcamos nuestro relato en la estructura de la corriente submarina.

En mis dos roles para este cortometraje he intentado elaborar con minuciosidad estrategias narrativas que logren modular las tensiones anteriormente mencionadas al servicio del tema del relato y las motivaciones de los demás jefxs de departamentos. Entiendo que el trabajo de nuestro grupo gira en torno a las siguientes cuestiones desde los comienzos del proyecto: la mujer, su deseo y su cuerpo como eje central puesto en la diégesis dentro de un juego de contrastes, tensiones y oposiciones que permitan revelar las problemáticas en las que social y culturalmente se encuentran inmersos. La mirada está puesta al servicio del tema y es en el recorte de la puesta en escena (incluso en la escritura del guion y sus diálogos) y en la particular selección de los planos que este contraste y las líneas de tensión revelan lo que como grupo queremos contar. Es por eso que hago hincapié en que gran parte de mi proceso de tesis tuvo como eje trabajar en torno a lo expuesto hasta ahora, sin deteriorar el trabajo de cada departamento al servicio del tema, tanto en términos estéticos como motivacionales.

Bibliografía:

Libro:

- Ricardo Piglia (1986). *Tesis sobre el cuento*. Anagrama, Buenos Aires.

Artículo:

- François Cécile (2009), Francia. "El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad."

Notas

1. Daniel Link, *Lucrecia Martel en "Tres mujeres"*. Mar del Plata.

<https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-03/01-03-18/nota1.htm#111>