



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Proyecto de Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Artes Audiovisuales en orientación en Realización

Título tentativo:

“MORADA”

Tema:

Construcción y deconstrucción de la(s) identidad(es) femenina(s) en el audiovisual.

Trabajo Colectivo de Graduación

2021

Estudiante:

- Gelman, María Celeste

Licenciatura en Artes Audiovisuales Or. Realización

35664397

75270/0

Cel: 2216268094

celestegelman@hotmail.com

Co-graduados:

- Navarro, Florencia Aldana - Realizadora (Or. Realización - 72825/1-39681245 - Cel: 221 4551023 - flalnavarro8@gmail.com)
- Ocampo, Mariela - Dir. de Arte (Or. Realización - 75203/7 - 40065968 - Cel: 2916485829 - m.ocampo@outlook.es)
- González Pántano, Andrés Felipe - DF - (Or. Dirección de Fotografía - 67297/5 - 95209948 - Cel: 221 626 4891 - andrezza_9219@hotmail.com)
- Vazquez, Ailén - Guión y Dir. de Sonido (Or. Guión - 75286/8 - 41071012 - Cel: 2920498988 - ailenvazquez98@gmail.com)

Síntesis

El proyecto de tesis de grado consiste en una obra audiovisual de ficción de 25-30 minutos que examina cómo obran los procesos de construcción de identidades de género. A través de una atmósfera de extrañamiento y ambigüedad que envuelve a los personajes y su entorno, lo insinuado queda escondido en el subtexto. En la superficie solo se reflejan suposiciones, ambigüedades del mundo interior de nuestros personajes, sugeridas a través de juegos de espejos y sobreencuadres. A través de la dirección actoral se hace hincapié en gestualidades que denotan el artificio de la construcción de la feminidad.

Palabras claves (5): identidad - feminidad - extrañamiento - espejos - gestualidad.

Fecha posible de entrega definitiva: Lunes 14 de Febrero del 2022

El cine refleja el funcionamiento y los discursos de la sociedad en la que surge, pero al mismo tiempo, tiene la capacidad de proyectar e influir en los comportamientos sociales, ya sea reproduciendo lógicas preexistentes o transformándolas. En relación con esto, el modo en que la sociedad reflexiona acerca de cuestiones de género está absolutamente mediatizado por los modelos de comportamiento y las actitudes que transmiten las películas. Éstas pueden reproducir y consolidar desigualdades presentes en la sociedad. No obstante, también pueden generar discursos críticos y transformadores con respecto a dichas relaciones de género. Es a partir de este punto, que me interesó ahondar en la psicología de los personajes, para reflexionar sobre la construcción y deconstrucción de la(s) identidad(es) femenina(s) y la proyección del deseo reprimido. A la vez, el audiovisual representa una crítica a los vínculos de codependencia y cargados de neurosis que asumen muchas personas, donde alguien renuncia a quien es para suplir la necesidad del otro.

El relato trata sobre ÁNGELA (45), una diseñadora y vestuarista, la cual se encuentra sumida en trabajos que no la emocionan. Hasta que una noche encuentra en su casa a MUNA (25), ebria, una aparente joven sin rumbo. A cambio de un techo y comida, MUNA se ofrece a ayudarla como modelo e irá perdiendo su identidad para convertirse casi en un maniquí, y en el objeto del deseo erótico y proyección de deseos reprimidos de ÁNGELA. Ambas se ven envueltas en un juego de espejos y roles que finalizará con el desasosiego y desaparición de MUNA. Es el abismo de reflejos dentro de escena lo que funciona como argumento central, e interpela al espectador. Es por ello que circulan por la superficie del relato suposiciones, extrañezas del mundo interior de los personajes, que son sugeridas pero no se explicitan. Esta inquietante extrañeza es reforzada por la atemporalidad de la historia, a través del uso de un vestuario que corresponde a diferentes épocas, la construcción de diálogos que ponen en escena, aquellos fantasmas que inquietan dentro y fuera del campo visual: los fantasmas de la mirada y la voz, y un aspecto visual de colores pasteles que denotan que todo podría parecer un sueño, pero no del todo, ya que las pesadillas aparecen de manera intermitente en el relato. Es de esta manera, el espectador quien al adentrarse en el relato, termina de construir el significado. De esta forma, se reivindica la posición activa y crítica del espectador/a en el proceso de construcción de significado y la pluralidad de sus

interpretaciones posibles, para que mantenga una atención constante al texto fílmico, pero que a la vez le genere interrogantes, ya que no importa cuántas veces aparezca en el relato, lo importante es que lo interprete de forma distinta. Es decir, en una ambigüedad más que algo definitivo, como en un sueño raro en el que todo pueda ser posible. De esta forma, se concibe al público como última pieza de la obra artística y eslabón fundamental para que la obra audiovisual se vea completada, generando un proceso de comunicación artística que alimente así una mirada crítica sobre la igualdad y las identidades dentro del audiovisual.

Por otra parte, se indaga en rupturas de espacio y tiempo, a través de elementos como: juego de miradas, erotismo “suave” y el desarrollo de la relación que tienen las protagonistas, para construir el deseo que las envuelve y el juego de poder entre ambas. Estos elementos son reforzados a través de la profusión de reflejos y de espejos que pueblan el espacio escénico. A veces sin darnos cuenta, en un frenesí de entradas y salidas de campo, otras veces cuando la cámara se desplaza deliberadamente para que contemplemos el reflejo invertido de los personajes. El referente en el que hice hincapié para pensar en este juego de espejos fue *3 Women* (1977), de Robert Altman. La ironía del dispositivo es que la imagen reflejada es más verdadera que la imagen que el film nos ofrece en cada fotograma. Ángela denota una seguridad que no posee y solo cuando se enfrenta a su propia imagen es cuando observamos su fragilidad. Se mira y no se halla, como una metáfora sobre el anhelo de borrar su reflejo más desagradable. Por otro lado, en el baño, Ángela se observa al espejo y aparece en tres versiones: “lo verdadero”, donde se mira y evoca reflexión, y en otras dos su imagen, donde no se mira pero parece que la observan, denotando los matices de su personalidad.

A la vez, el espacio escénico funciona como medio para describir la relación entre las mismas, un atelier habitado por maniqués, aquellos objetos simbólicos que evidencian el deseo oculto e imposible de expresar de Ángela, de poseer un cuerpo, que no le es propio. El baño como lugar íntimo donde se revela el cuerpo de Muna, expuesto al análisis y exploración de Ángela, como aquel indicio acerca de acontecimientos futuros.

Cabe ahora que me refiera a la dirección actoral. En la misma se busca establecer las características de representación que se le asigna a la mujer, es decir, aquellos

significados y estereotipos tradicionales de feminidad en el discurso fílmico —la mujer como objeto de deseo, adoración o violencia, sujeto pasivo o secundario carente de ambición, castigado cuando es activo, reducido a figuras complementarias y yuxtapuestas — (Colaizzi, 1995, 2007). Estas representaciones dan lugar a contrastes entre los personajes.

Muna siente admiración por Ángela, la concibe en cierta forma como un referente materno y de protección. De esta forma, su gestualidad expresa la disociación existente entre su conducta corporal infantil y su edad adulta. Muna es una adulta que se comporta como una niña. La extrañeza del personaje es dada por sus bruscas transformaciones gestuales, las cuales evidencian esta confusión de su edad.

No obstante, Ángela no es consciente de estar suponiendo un referente materno, sino que asume un poder sobre el cuerpo de la otra, en su afán de control, como aquella necesidad problemática que impregna el núcleo de su ser. Este desentrañamiento de la codependencia encuentra su influencia en films como *El duque de Borgoña* (2014) y *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* (1972), en el sentido de que el espectador asume que es un escenario de juego de roles.

El semblante serio de Ángela está dado por frases cortas y secas, pronunciadas con una voz grave, transmitiendo una angustia que las palabras no pueden expresar. Este lenguaje corporal es dilucidado a través del uso de primeros planos que hacen foco en miradas inciertas y en las manos, como puente al inconsciente de la protagonista.

Muna, aparece como aquella figura que engloba el deseo de Ángela, que esconde el anhelo de poseer un cuerpo-objeto para ser contemplado, aquel lugar de la sexualidad, que se encuentra omnipresente en nuestra cultura. Precisamente la sexualización de las mujeres y los roles que deben interpretar dependiendo de su sexo, como bien defienden Simone de Beauvoir (2005) y Monique Wittig (1977), suponen un rechazo a su libertad y autonomía (Butler, 2001: 63). En el relato, esto es evidenciado a través de la mirada de Ángela, la cual se sostiene principalmente en el cuerpo ajeno y no en el rostro. No es casualidad que la protagonista se adentre en el universo de la moda. Este sistema, como refiere Baudrillard (1992:89), “simula la inocencia del devenir”, es decir, que liquida todo cuerpo (visto como objeto), en virtud del funcionamiento de su sistema. Es decir, desencanta el cuerpo de tal manera que lo convierte en un maniquí castrado, y es por la falta de esa

diferencia, donde es sexualizado. “Bajo el signo de la moda es la relación de objeto la que desaparece, hecha pedazos por una sexualidad fría y sin restricciones”. (Baudrillard, 1993: 88).

Por otra parte, Sonia trasluce una artificialidad en sus gestos, como personaje avasallante que intenta encajar en la sociedad y que Muna al escucharla queda asombrada, por ello cuando encuentra una fotografía y se mira al espejo, repite gestos canónicos femeninos, como una búsqueda de causar buena impresión. El semblante de Sonia y su verborragia incomodan a Angela. Su sonrisa es forzada, su mirada busca complicidad sin atender a la omisión de la otra. Cuando Ángela no le contesta y se distancia, no para de hablar para lograr ser escuchada. De esta forma, persiste en cada una de ellas, ese afán de encajar y ser alguien, aunque aquello asuma que se alejen de sí mismas.

A modo de conclusión:

El cine, el audiovisual, como cualquier artefacto cultural, es resultado de un espacio-tiempo determinado, realizado con una mentalidad y bajo unas condiciones también ideológicas, nunca neutrales, que construye un discurso del que se pueden desprender, y se desprenden de facto, modos de entender a las personas y su sociedad, su identidad y su ser.

Ahora bien, más allá de la necesidad del cuestionamiento del dispositivo, no se puede perder de vista el papel activo del espectador en la creación de significados, que se identifica, cuestiona, se resiste contra determinadas representaciones, en un ejercicio de negociación con el texto como lector competente.

Esto me conduce a la necesidad de desarrollar una puesta en escena y tratamiento de cámara para poder caracterizar a los personajes, aquello indescifrable e ambiguo de su relación, traducido de forma visual. En la mayor parte del relato se busca duplicar el encuadre en el interior del plano con la intención de aprisionar a los personajes y evocar imágenes que se presten a encarcelar su goce. También, la búsqueda de encuadres que oculten lo que sucede, crea un misterio que el espectador debe por sí solo descubrir y esto es logrado a partir de dejarlo dentro o fuera de la imagen cuando sea necesario. Propongo, por lo tanto, en escenas de mayor intimidad, que la cámara tome distancia con la emoción en cuestión y el rostro, para ir detrás de una ventana u observar a través de un espejo.

En cualquiera de los casos, sí es importante apuntar en la línea de lo concluido, que el trabajo actoral para este audiovisual es esencial dada la complejidad en la construcción psicológica de los personajes. El proceso incluye enfocarse en las intenciones y sentimientos que corresponden a cada escena, y las expresiones gestuales emitidas y ofrecidas por el actor. Sin embargo, supone el riesgo de caer en actuaciones demasiado teatrales o barrocas, que frente a cámara pierdan su funcionalidad. Su éxito está determinado por la cantidad de ensayos que se realicen previamente al rodaje.

Referencias bibliográficas y audiovisuales:

- Altman R (Director). (1977). *3 Women*. Película. 20th Century Fox, Lion's Gate Films.
- Baudrillard, Jean (1990). *Seducción*. Basingstoke: Educación Macmillan.
- Baudrillard, Jean (1993). *Intercambio simbólico y muerte*. Londres: Publicaciones Sage.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante*. Teoría de género y cultura visual. Madrid: Biblioteca Nueva.
- De Beauvoir, S. (2005). *El segundo sexo*. Editorial: Debolsillo.
- Witting, M. (1977). *El cuerpo lesbiano*. Valencia: Pre-textos.
- Fassbinder W. Rainer (Director). (1972). *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*. Película. Filmverlag der Autoren, Tango-Film.
- Strickland, Peter (Director). (2014). *The Duke of Burgundy*. Película. Rook Films, Pioneer Pictures.