



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

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

El Flujo

Tema: *La construcción de lo abstracto y la poética en el ensayo audiovisual.*

2021

https://www.youtube.com/watch?v=JDDkMYJTEhg&ab_channel=MartinDosSantosCoelho

Martín Jorge Dos Santos Coelho
399280050
7295717
2914040897
dscoelhomartin@gmail.com

RESUMEN -

El Flujo es un cortometraje de tipo ensayo cuya búsqueda se centra en reflexionar sobre el modo en que vemos fluir la vida. Si bien esta premisa es amplia, el audiovisual parte desde una analogía entre la naturaleza, principalmente el río y el agua, y las vivencias humanas, o bien los recuerdos y la memoria que se desprenden de las mismas. De esta forma, pensar que el agua del río nunca es la misma, es también pensar que la vida está en un constante avance, lleno de sucesos y experiencias nuevas día a día. Pareciera que existiese una fuerza que impulsara todo hacia adelante. Pero, ¿y qué tal si no fuese del todo así? ¿Qué tal si, al igual que el agua, el flujo cambiara constantemente? Tal vez nuestra forma de ver el mundo está demasiado ligada a un tiempo cronológico, y no podemos pensar en la simultaneidad de estos procesos, que se están dando sin que los percibamos. Sucesos que se están viviendo en otra versión de nuestro mundo, tal vez más antiguo, tal vez aún inexistente.

Es así que surge la idea de ver el flujo. Como si pudiera ver a través del agua del río, y no solo el agua misma. Ver su movimiento y sus cambios. Del mismo modo, puedo ver a través de la vida. Ver a los recuerdos y la memoria como ventanas a mundos paralelos donde se están dando acciones que alguna vez viví, de cuya existencia no fui consciente.



El Flujo es la fase final de un gran número de borradores e ideas iniciales. Todas rondaban en torno a temáticas sobre la visión del mundo que nos rodea, la nostalgia, la naturaleza, la memoria, etc. La idea final toma forma al vincular todas estas temáticas a mi experiencia personal y familiar. Es entonces que surge una reflexión sobre el paso del tiempo y la vida, y cómo percibimos ese flujo, haciendo una analogía con los cambios y movimientos en la naturaleza, puntualmente el agua del río.

El Flujo indaga en la idea de poder observar el paso del tiempo, los momentos, los recuerdos y la vida de una forma no tan lineal.

Esta idea se materializa en forma de un video-ensayo, en el que juegan la naturaleza y la memoria, guiadas por una voz que invita al espectador a recorrer un camino auto reflexivo sobre la forma de ver el mundo.

En este sentido, la narrativa de la obra no busca contar una historia de forma clásica, donde los hechos se relacionen de forma causal, sino más bien por acumulación y asociación. La intención final es la reflexión. ¿Puede existir otra forma de percibir el paso del tiempo? El ensayo se centra en construir una atmósfera poética, un marco en el que la percepción vaya más allá de lo literal, donde entren en juego el sonido y la imagen como narradores sensoriales. Un espacio donde el espectador pueda abstraerse por unos minutos de las leyes que rigen nuestro mundo, y pueda ver a través del flujo del agua; ver otros mundos simultáneos, tal vez aún inexistentes, su historia y su pasado.

Ante esta cuestión metafísica y subjetiva, la obra hace uso de la abstracción y la poética para interpelar al espectador en su capacidad intuitiva y reflexiva. *Abstracción* en cuanto separación de elementos de su contexto para la resignificación de los mismos, y la concepción de una realidad por fuera de las leyes naturales. *Poética* en términos de reflexión estética y formal del uso del lenguaje audiovisual.

El objetivo de este análisis será desarrollar el modo en que estos aspectos entran en juego en la obra, y principalmente las decisiones formales, narrativas y estéticas que contribuyen al desarrollo de estas cualidades. Se observará la toma de decisiones en tres áreas de la obra audiovisual: la imagen, el sonido y el montaje.

IMAGEN -

El mundo diegético aparece como si lo representado continuase de igual modo, incluso si la cámara estuviese apagada, y la vida siguiese con su flujo y reflujo más allá de los límites del cuadro.

Thomas Elsaesser y Malte Hagener (2010)

En un inicio, la búsqueda detrás de la imagen se centró en la captura del paisaje. Los planos variaban en tamaño y no había un acercamiento del todo consciente a las tomas ni una intención más allá de la demostrativa. Por un capricho estético, decidí trabajar en formato cuadrado, lo cual comenzó a dar forma a una nueva búsqueda e intención. El recorte cuadrado sobre la imagen simulaba una ventana por la que se veía el paisaje capturado. Este artilugio me permitía posicionarme desde otro punto de vista más pictórico y a su vez, condicionaba la captura de las imágenes a estar delimitadas por otras dimensiones. La cuestión subyacía en definir qué imágenes quería mostrar. El visionado de *Étude cinégraphique sur une arabesque* (Germaine Dulac, 1929) fue una inspiración crucial. El juego de formas, brillo, textura y movimiento hacen de esta obra casi un caleidoscopio, y este era el lineamiento que buscaba para mis imágenes.



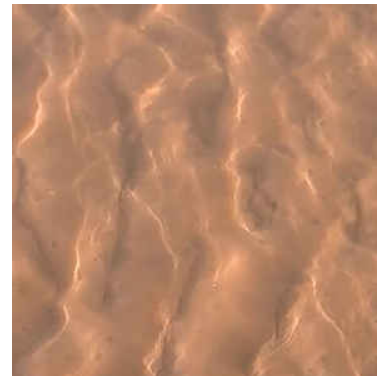
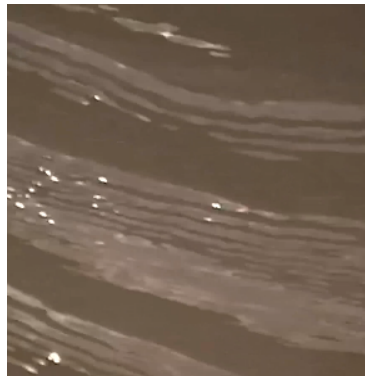
Comencé a centrarme en capturar las texturas de la naturaleza, en especial del agua: el flujo y reflujo en movimiento, los remolinos, los brillo, destellos y distorsión, el ruido, etc. El formato cuadrado pasó de ser un marco o ventana, a ser casi un microscopio. El plano comenzó a reducirse al detalle.

El plano detalle es para Eisentein una entidad, un signo “estático”, que hace surgir el cuerpo de sí mismo, el espíritu de sí mismo [...] El plano detalle introduce una diferencia absoluta: “cambios absolutos de las dimensiones de los cuerpos y de los objetos sobre la pantalla” (Bonitzer, P. 2007, p. 6).

El plano detalle me dio la posibilidad de mirar a través del agua, de ver la impresión de nuestras vidas en el tiempo, y ver al brillo, la distorsión, la interferencia como texturas que visibilizan una erosión. Captar diferentes texturas del agua y la naturaleza, es una búsqueda por materializar la memoria y los recuerdos. Lograr una visión háptica de cómo se vería nuestra memoria, su fluidez y volatilidad (espuma, destellos, nubes) . Recortando pedazos de realidad mediante el lente (Sergej M. Eisenstein, 1929), fui haciendo énfasis en la cualidad fluida y cambiante que tiene el agua, al igual que nuestra memoria, e ir moldeando de alguna forma ésta visión de **el flujo**, como “la interfaz” de la memoria, el vaivén constante de hechos, recuerdos y vivencias en simultaneidad temporal. Esto dotó de cierta apertura, en términos de Elsaesser y Hagener (2010), a la obra con respecto al rol del espectador frente a esta *ventana* o *microscopio*. Lxs autorxs proponen que los filmes abiertos ofrecen un segmento, un instante o un fragmento de una realidad continua y en constante evolución; y que a diferencia de la forma cerrada (que se remite al mundo limitado que se crea dentro de sí misma), la forma abierta, es centrífuga y orientada hacia afuera. En ésta, el marco (como una ventana móvil) representa una porción siempre cambiante de un mundo potencialmente ilimitado. En cierto modo, las imágenes de texturas en plano detalle sumadas al juego de opacidad y fundido, van abriendo este mundo construido ante los ojos del espectador. Un ojo que no solo ve, sino que hasta puede palpar las diferentes formas del agua.

Y para ello es fundamental la luz. Según Val del Omar (1955), “[...] la Visión Táctil es un lenguaje pulsatorio elevador de la sensación palpitante de todo lo que vive y vibra. Naturalmente, se apoya en la reflexión parcial y variable de la luz en las superficies, pero esa luz es empleada como energía enviada a resonar de acuerdo con la sustancia y temperatura vital de los objetos”(p. 2).

Mi obsesión por la captura de las texturas y los brillos del agua comenzó a tener más sentido. Percibir el tiempo, la vida y la memoria en constante flujo es como ver el agua de un río, meter la mano y sentir la corriente; ver rebotar la luz sobre la superficie y destellar en nuestros ojos, dejando miles de marcas como recuerdos; pensar en los momentos y vivencias como estructuras volátiles cual espuma y efímeros como las nubes. Todas estas sensaciones buscan reafirmar la idea de una visión del mundo en constante flujo y transformación, haciendo un paralelismo con la naturaleza del agua y sus formas, y buscando percibir las no solo desde lo visual, sino también desde lo táctil.



MONTAJE -

Estoy convencido de que el cine, basado en el método del montaje a distancia, es capaz de revelar y explicar las conexiones entre fenómenos conocidos y desconocidos del mundo que nos rodea [...]

Artavazd Peleshyan (2011)

Algo que siempre me costó definir en la obra, fue la estructura. Me ataban conceptos de la narratividad clásica, de cómo se debe contar una historia, su arco dramático. Entre ideas e ideas se fue formando un caos, y allí encontré una primera respuesta: tal vez no tengo que seguir una estructura narrativa clásica. Podría basarme en un formato de estructura musical, con variaciones, ritmos y temáticas internas; o bien la estructura en la que se desarrolla un pensamiento, una idea, que parte de lo general a lo particular (o viceversa) y se amplía y expande en el tiempo. La segunda respuesta fue dada por el concepto que moviliza a la obra: el flujo. Quería que el montaje hiciera énfasis en el vaivén de las imágenes, en la dinámica de la memoria, en la simultaneidad de los acontecimientos y la disolución de los límites del espacio.

Se dice que el montaje comienza en la puesta en escena, pero debo admitir que mi aplicación de la puesta en escena fue enfocada a la plasticidad de la imagen, a una búsqueda estética y no tanto narrativa. En palabras de Peleshyan (2011), lo principal no era el contenido efectivo de las mismas, sino su resonancia metafórica. Las imágenes eran un medio para expresar una reflexión filosófica sobre el paso del tiempo y la memoria. La cuestión estaba en cómo unir esas imágenes para que el mensaje logre transmitirse. En este sentido, es crucial pensar en los conceptos de *forma* y *contenido*, y en cómo la forma (es decir las decisiones plásticas, estéticas y expresivas sobre la dimensión formal de la obra) condiciona el sentido final de la obra, el contenido, el mensaje. Sin embargo, el contenido de la obra no solo es una meta, sino que también trasciende en todas las etapas de su desarrollo. Es decir, el contenido está siempre presente y también afecta a la forma. Por lo tanto, hablar de forma y contenido, es hablar de dos aspectos en constante diálogo, indisociables. Entonces, si el contenido es una reflexión, por qué no brindar a la obra una estructura, una forma, de este tipo.

El montaje a distancia le comunica a la estructura del Film no la forma de una cadena de montaje habitual, ni la forma de un conjunto de diferentes cadenas, sino que crea en resumen

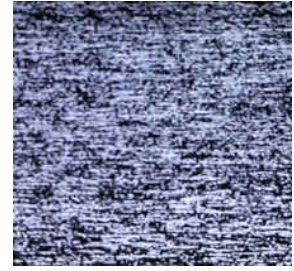
una configuración circular, o más exactamente, una configuración esférica rotatoria. (Artavazad Peleshyán, 2011, p. 44)

Este tipo de montaje me permite conectar con el espectador desde mi subjetividad, abriéndole la puerta a mi mente y a la maquinaria reflexiva que existe detrás de esas imágenes entrelazadas con fundidos. Imágenes que son recuerdos y vivencias, que se mueven en un todo que es la memoria, el río.

Me siento identificado con la obra de Peleshyán, y su teoría del montaje a distancia ya que, de manera intuitiva, fui realizando un proceso de interrelación de las imágenes apartado de una lógica causal. Es decir, la unión de las imágenes no está dada por el choque *espacial* de una con su contigua, sino que la unión se da por la superposición, el fundido de una en la otra. Esto hace que la obra conste, además de una estructura visual espacial, una estructura que se desarrolla en el tiempo, al igual que sucede en la música y la literatura, para la cual es indispensable la memoria como medio de contacto y percepción de esta estructura¹. Es decir que la estructura de la obra fluctúa y fluye a medida que se desarrolla. Y las imágenes se funden y encadenan a medida que se distancian.

Podemos tomar como ejemplo el primer y último plano: en primer lugar vemos una toma de imagen de archivo familiar, una niña jugando en la playa. La cámara hace un paneo y se fija en el agua de la laguna. En el plano final, vemos también una toma de imagen de archivo familiar, una niña parada frente a cámara, luego corre hacia adelante justo antes que se corte la imagen y aparezca la señal de interferencia de la tv. Qué une a estos dos planos: la distancia. El recorrido temporal que hay entre ellas, el flujo de las imágenes que se funden unas con otras, se acercan, se alejan y a veces chocan. Ese recorrido que existe en el medio, es la reflexión que busco transmitir, la intención poética. Es poder ver el paso del tiempo en constante devenir, y concebir a la memoria como una herramienta para revivir esos momentos sin límites espacio-temporales.

¹ Como es sabido, la obra de cualquier tipo de arte tiene su forma. Pero las leyes de la construcción de esta forma, y por lo mismo las leyes de su percepción, son distintas para las diferentes artes. Así, las obras de las artes espaciales (Las artes gráficas, la pintura, la escultura, la arquitectura) son percibidas por medio de la vista, y su forma en cualquier instante puede ser percibida íntegramente. (...) Las obras de otras artes, por el contrario, se desarrollan en el tiempo (la literatura, la música). Por esta razón su conjunto surge paulatinamente en nuestra conciencia a partir de los detalles, que continúan uno tras otro y se fusionan con la participación obligatoria de la memoria. (...). En cuánto al cine, hace uso al mismo tiempo de los recursos de las artes espaciales y las temporales.



Entonces el método de montaje distancia, al apoyarse en las formas complejas de interrelación a distancia de diversos procesos, pasa del límite en que no son aplicables nuestras nociones y nuestras leyes el espacio del tiempo; límite en el que algunos al nacer no saben a quién matan, y otros, al morir, no saben a quien engendra (Artavazd Peleshyán, 2011)

SONIDO -

Incluso en los ruidos elementales hay que encontrar una máxima expresividad, ya para eso, si fuera necesario, transformar su resonancia.

Artavazd Peleshyán (2011)

¿Cómo suena un recuerdo? Bajo esta premisa me propuse enfocar mi trabajo en el área sonora de la obra. Debo decir que mi primer acercamiento fue bastante naturalista. En una primera instancia, todos los momentos contaban con una construcción ambiente muy fiel al espacio donde se había realizado la captura. Esta postura partía del poder que tiene nuestra memoria para reconstruir escenarios en los que vivimos, con máxima fidelidad. Ahora bien, cuando entran en juego imágenes de momentos, de los que ni siquiera tenía noción de su existencia, el desafío es comprender o expresar cómo mantener esta fidelidad.

Al hablar de recuerdos o anécdotas familiares suelo cuestionarme, esto fue así o me lo estoy inventando. Fue esa misma cuestión la que me llevó a profundizar en la construcción y no la reconstrucción del sonido de un recuerdo (énfasis en construcción desde cero y no con un punto de referencia tal como la realidad). Si bien mi postura siguió alineada a lo realista-naturalista, encontré que podía mover

ese parámetro un poco a mi favor. “El espacio visual fantasmático que construye el film es complementado con técnicas diseñadas para espacializar la voz, localizarla, darle profundidad, y de este modo prestarle a los personajes las consistencias de lo real/” (Mary Anne Doane, 1980, p. 3).

La reverberación fue un punto crucial en mi búsqueda. Con este efecto, podría encontrar la distancia justa entre acercamiento y alejamiento con la imagen. Acercamiento en sentido de que es un recuerdo, algo vivido, algo real; y alejamiento en sentido que es algo recreado, algo editado por nuestra mente y que puede, o no, ser fiel a lo real. Al aplicar la reverberación deseada al sonido, podía darle a la imagen o momento una espacialidad diferente, la dimensión que buscaba. Ahora bien, en la construcción ambiente de la obra, también entran en juego otros sonidos más allá de los diegéticos de la imagen. Aquí el criterio de cómo suena un recuerdo comenzó a ampliarse. Así como en la estructura narrativa del montaje, buscaba cierta musicalidad en la construcción sonora de la obra, pero que tuviera una cualidad orgánica. De este modo, existen sonidos que son más evidentemente significativos a la imagen en un nivel simbólico o narrativo, por ejemplo las voces en eco, los pájaros, el viento, la música de la radio, el xilofón de juguete, etc. Pero hay otros sonidos que fueron sumados al ambiente, simplemente por su cualidad musical: las campanillas, los sonidos de frecuencias oscilantes, los sonidos de agua en diferentes estados.

Esto fue logrando una construcción sonora musical de lo que es un recuerdo. En este aspecto de la obra, quería hacer énfasis en la memoria más allá de lo visual. En cómo manifestaciones sonoras también pueden ser memorables: la música, las voces, los sonidos de la naturaleza. El “sonido de un pájaro que se extinguió” me pareció la excusa perfecta para argumentar este punto. La posibilidad que exista registro, tanto visual como sonoro, de ese hecho es una demostración de que nuestra percepción del mundo y la vida puede fluir en el tiempo. Mientras existan *cápsulas* en las que se pueda ver y oír un mundo que existió, nuestra percepción nunca se moverá en un único sentido.

La voz despliega lo que es inaccesible para la imagen, lo que excede a lo visible: la "vida interna" del personaje. La voz aquí es la marca privilegiada de la interioridad, volviendo al cuerpo "de adentro hacia afuera". (Mary Anne Doane, 1980)

En cuanto a la voz en off, durante gran parte del proceso de la obra me mantuve reacio a su utilización. Temía caer en la literalidad, y de hecho lo hice en alguna instancia. Sin embargo, la idea del flujo surgió como un relato oral. Fue en una de las pruebas que descubrí que podía compartir mi proceso reflexivo dentro de la obra. Esto hizo que se tornara mucho más personal y humana, y en ese sentido creí que podía llegar a funcionar. La voz ya no redundaba en lo que la imagen contaba por sí sola, sino que ampliaba su sentido mucho más allá, y se conectaba con la misma en una función metafórica. *El Flujo* puede contarse sólo con imágenes, pero creo que es la voz la que acerca al espectador hacia mi mundo interno. Este uso de la voz fue inspirado por el cortometraje *Outtakes from the life of a happy man* (2012) de Jonas Mekas. En el mismo, el autor reflexiona sobre las imágenes que ha capturado durante toda su vida, al tiempo que las mismas pueden ser vistas en una secuencia constante. La unión entre imagen y sonido no está dada por una medida física, una por encima de la otra, sino que se da casi por una combinación química. Son inseparables porque en su conjunto conforman la reflexión del autor, y creo que es este hecho (la reflexión) una manifestación de la mente, tanto visual como sonora. Utilizar mi voz en off es entonces invitar al espectador al interior de mi mente.



Intentar transmitir una idea tan filosófica como la de *El Flujo* no es una tarea fácil. Proyectar las ideas que vagan en nuestra mente implica conocerlas a fondo y saber cómo contarlas. En mi experiencia, nunca fue sencillo poder terminar de definir de qué trataba la obra, ya que al hacerlo, ésta se desdoblaba y mostraba un lado nuevo. Pero creo que es esta cualidad dinámica la que la hace especial.

Mi objetivo era poder acercar al espectador a una visión distinta del mundo. Nostálgica, reflexiva. Para ello, tenía que hacerme con todas las herramientas que permite el arte audiovisual. Poder plasmar mis ideas en imagen y sonido, y que juntas transmitieran un pensamiento, una reflexión en mi cabeza. El punto de partida fueron las imágenes, la relación con el espacio del río, el agua y el paisaje; y el material de archivo, la nostalgia, el pasado y la memoria. Por otro lado vino el sonido, la musicalidad, la textura y el relato.


Fue en la conjunción de estos dos aspectos donde encontré más de lo que veía en mi mente, y creo que allí reside la magia del cine: las obras que creamos pueden no ser fieles a lo que imaginamos, pero eso no las hace inferiores. Por el contrario, es en el hacer, en la relación de imagen y sonido donde surgen nuevos sentidos, nuevas relaciones, incluso nuevas ideas. Todo proceso creativo tiene un punto de partida y uno de llegada, y puede que el resultado no se acerque del todo a la meta pensada. Es en el trayecto en el que la obra se va definiendo a sí sola, y va encontrando una lógica propia.

El Flujo surge en un contexto de encierro e incertidumbre. Haber tenido la oportunidad de poder salir a grabar en la naturaleza fue un privilegio, y creo que fue esta circunstancia la que dotó a la obra con cierta visión escapista, o evasiva, con respecto a la realidad. Salir a ver el mundo, la naturaleza, el río me llevó a pensar que tal vez estábamos demasiado enfocados en el futuro, en lo que había por delante. Poder ver el flujo, es ver más allá de lo que tenemos enfrente. Ver a través. Entender que no todo se mueve en una única dirección y que la memoria es nuestra herramienta esencial para navegar en el tiempo.

Bibliografía:

- Bonitzer, P. (2007) "¿Qué es un plano?" en *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Bs. As, Santiago Arcos
- Doane, M. (1980) "La voz en el cine: La articulación de cuerpo y espacio". Traducción de David Bressan. Texto de circulación exclusiva para la cátedra de Teorías del Lenguaje Audiovisual. Eduardo A. Russo. Facultad de Bellas Artes UNLP. Curso 2002
- Eisenstein, S.(1929) "Beyond the shot" en: *Select works*, Vol. 1: *Writings 1922-1934* (ed. y trad. Richard Taylor). London: British Film Institute
- Elsaesser, T. y Hagener. M., (2010) *Film Theory. An Introduction through the Senses*, New York, Routledge. Traducción: Lucas Disalvo y Melissa Mutchinick
- Niney, F. "Artavazd Pelechian; la realidad desmontada" Traducción de Malena Di Bastiano. Texto exclusivo para circulación interna de la cátedra de Teoría del Lenguaje Audiovisual, FBA, UNLP, junio 2006.
- Pelechyan, A. (2011) "Teoría del montaje a distancia". Traducción de María Milena, Miguel Bustos García, Mario Alberto Gímenez. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Val del Omar, J. (1955) "Teoría de la visión táctil". Fuente: Gonzalo Sáenz de Buruaga / María José Val del Omar (ed.), *Val del Omar sin fin* (Granada: Diputación de Granada, 1992), p. 118-121

Filmografía:

- "Outtakes from the Life of a Happy Man" (Excerpt) by Jonas Mekas. (22 de Enero de 2013) Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=xGUt_4F2SRM&t=53s&ab_channel=NOWNESS
- "Étude cinégraphique sur une arabesque" (1929, Germaine Dulac) (23 de Junio de 2013) Disponible en:  Étude cinégraphique sur une arabesque (1929, Germaine Dulac)

