

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Artes

Departamento Artes Audiovisuales

Licenciatura en Artes Audiovisuales Orientación Realización

Tema: Indagar sobre la construcción de sentido a través de la *voz over* y la *puesta en escena*.

Director/a – Codirector/a: PRAE/DAA - Constantino, Marianela/ Palazzo, Franco

<https://www.youtube.com/watch?v=FEalwVStThU>

DÉJÀ VU

Castilla, Belén - Legajo: 74936/6 - E-mail: bellcastilla@hotmail.com

DNI N°: 40255725 - TEL: 2395401446

ÍNDICE

Abstract.....	Pág. 2
Introducción.....	Pág. 3
Desarrollo y Fundamentación.....	Pág. 6
Conclusión.....	Pág. 10
Anexo / Referentes estéticos.....	Pág. 12
Bibliografía.....	Pág. 14
Filmografía.....	Pág. 15

ABSTRACT

El presente Trabajo de Graduación, para obtener el título de Licenciada en Artes Audiovisuales con Orientación en Realización, tiene como objetivo indagar sobre la construcción de sentido a través de la voz over y la puesta en escena mediante el montaje, obteniendo como resultado un relato audiovisual.

La producción es una ficción, articulada por el relato de un libro a partir de una voz over. El mismo marca el recorrido del personaje por determinados espacios que son mencionados a lo largo de la historia, en donde se desarrollan situaciones que producen los altibajos emocionales del personaje. Se recorren estadios como la angustia, el enojo, la confusión y la ira, que aparecen a medida que se van descubriendo cosas en el libro.

A lo largo de este escrito se hace hincapié en la experiencia de haber realizado dicha obra en la localidad de Carlos Casares, transitada dentro del período pandémico, lo cual llevó a tomar decisiones inesperadas pero que a su vez permitieron redescubrir y encontrar algo más de la ciudad.

De esta manera, el análisis se estructura a través de conceptos que conforman el audiovisual como totalidad. En primera instancia, la construcción del monólogo de la voz over, que se define por el tipo de focalización, y que es el punto de partida para ubicar quién narra la historia de ese libro. Al mismo tiempo, se cuenta otra historia a través de la puesta en escena, evidenciado por el juego de tonalidades frías y cálidas en la imagen, teniendo en cuenta el espacio físico y geográfico de cada escena. Otro concepto o recurso que entra en juego es la construcción de sonido de los espacios, teniendo como fin una conexión entre el personaje y el espectador. Por último, se presenta el recurso de la música, en función de un montaje definido tanto por acción como conceptualmente, estructurando el relato para jugar con la mente del espectador.

Palabras claves: voz over – puesta en escena – montaje – narrador.

INTRODUCCIÓN

Déjà Vu es un cortometraje de ficción que tiene como objetivo un relato audiovisual. Se puede decir que este proyecto surge del juego de la voz del narrador, que narra la historia del libro, y la puesta en escena, que por su lado cuenta otra parte de la historia. Es decir: el presente, lo que vive el personaje, con el fin de construir y darle sentido al audiovisual a partir de estos recursos compuestos por el *montaje*, que termina de darle forma al argumento, permitiendo la articulación de los dos conceptos mencionados para narrar la historia completa.

Para sostener esta propuesta, busqué la motivación por las afueras de mi ciudad, lo cual me ayudó a construir el relato en el que se iba a basar la historia. Esto me llevó a definir la estrecha relación entre la voz over (Michel Chion, 1996) y la puesta en escena. A la hora de elegir los espacios físicos en un pueblo viejo (Algarrobos) que es parte de la ciudad, me detuve en su contexto socio-cultural, y es por ello que el relato toca determinados temas tabúes, como ser homosexual (que en lugares como estos quedan totalmente excluidos e incluso se consideran no aceptados), generando un contraste entre lo que nos cuenta el relato y lo que vemos en la imagen.

En un comienzo, me propuse trabajar con los recursos que conlleva el género *suspense*, teniendo como referente al maestro del suspenso Alfred Hitchcock, quien señala que la verdadera trama se cuenta en imágenes más que a través de diálogos. El manejo de la cámara y la precisión en el montaje de planos y secuencias son siempre cuidadosamente estudiados, y por sobre todo la introducción del psicoanálisis en la construcción de personajes, como podemos advertir en *Rebecca* (1940) o *Psycho* (1960). Desde entonces, esto definió en el corto la construcción del suspenso mediante el uso de la *focalización cero* (Gerard Genette, 1972).

Este tipo de focalización aparece en varios momentos a lo largo del cortometraje, ya que solo el espectador ve y sabe sobre este segundo personaje que aparece, lo que hace que el protagonista se sienta perseguido y observado. Sin

embargo, éste último no sabe por qué siente eso, y tampoco sabe de su existencia hasta el encuentro al final del relato. Por otro lado, se presenta la *focalización interna fija* (Genette, 1972) debido a que el relato demanda la necesidad de generar intriga hasta el final, incluso luego de éste. El espectador es testigo de los acontecimientos a medida que el protagonista los va vivenciando: comparten la misma restricción del saber.

Ahora bien... “(...) así como un personaje, de igual modo que un narrador, es capaz de ofrecernos un conocimiento de la condición humana, el narrador puede ayudarnos a entender la psicología del protagonista y comprender todo tipo de personajes desde adentro” (Linda Seger, 1993. p.49).

Podríamos decir que la voz que lee el relato se asemeja un poco a lo que plantea Scorsese en su film *Taxi Driver* (1976), donde la voz de Brickle (Robert De Niro) no habla directo a la audiencia, sino que se trata de pensamientos dirigidos hacia él mismo a modo de diario o de bitácora. El personaje se muestra y se ve como alguien relativamente coherente al inicio de la historia, para ir cayendo en la locura conforme avanza la película. De esta manera, sostenido por esta referencia, en el audiovisual se desarrolla la estructura del relato en torno a la voz over mediante un monólogo interior.

Por otra parte, el *relato audiovisual* se arma de recursos que intervienen en las actitudes del espectador, pero además proponen operaciones cognitivas como, en este caso, la deducción y la interpretación. Uno de los principales recursos utilizados, para que este tipo de operaciones sucedan, es el de la voz over: a través de la misma se induce al enigma, el misterio, la anticipación e incluso el indicio dramático. Es decir: sugiere e indica, pero también se complementa con otro recurso que es la música y el sonido del propio espacio.

A su vez, notamos cómo la imagen sigue esa narración que orienta a la deducción e interpretación. Esto se produce, principalmente, cuando se presenta el uso de los flashbacks; se pone en práctica en las relaciones que establece el

espectador, que tiende a unir lo que ve con lo que escucha, con el fin de ordenar los hechos y llegar a una conclusión y/o deducción determinada.

Cuando a una propuesta sonora se le añade una imagen, o viceversa, la simbiosis de ambas configura un sentido nuevo, distinto al que transmiten cada una de ellas por separado. Por lo general, cualquier realizador suele empezar por una propuesta visual, pero luego, consciente del poder narrativo del audio, recurre al sonido para conseguir los efectos perceptivos que no se lograron desencadenar sólo con la imagen. De esta manera, con la simbiosis imagen-sonido, se reorienta la propuesta narrativa inicial conduciendo al espectador hacia la interpretación correcta (Rodríguez Bravo, 1998).

Para finalizar esta introducción, establecer la idea de llegar a un relato audiovisual es un modo particular de representar y organizar los sucesos que constituyen una historia realizada en este formato, con la necesidad de trabajar sobre dichos recursos que producen una interacción tanto emocional como psicológica con el espectador. Podemos decir, entonces, que los recursos seleccionados cumplen la función de mediadores entre el espectador y la historia que se pretende contar.

DESARROLLO Y FUNDAMENTACIÓN

Afirmamos que hubo una gran intención de reforzar la voz con la puesta en escena, siendo esta, uno de los niveles de representación que Casetti y Di Chio mencionan sobre los que se articula la imagen. La vinculación que hay entre la voz y lo que se cuenta en la imagen brinda cierta información al espectador, que hace que pueda seguir el relato audiovisual y no que deban ser interpretadas por separado, o incluso que sea una distracción una para la otra.

Por un lado, es importante que los escenarios tengan su espacio para que puedan ser procesados, en tanto la información que nos da la voz over (es decir: los hechos narrados), tienden a producirse en lugares concretos. Que la mayoría de ellos sucedieran en exteriores fue una decisión ligada a la necesidad y la idea de atrapar al espectador visualmente y, por sobre todo, por el hecho de exponer una identidad regional.

Si bien esto último implica referirse a elementos culturales, sociales, tradiciones y creencias que diferencian a una región de otra, en este caso se propone enseñar la parte geográfica de la región en imágenes, principalmente porque la mayoría de las zonas que se ven no tienen lugar en el centro de la ciudad, sino que son pueblitos de las afueras (parte del Partido de Carlos Casares). Esto justifica el uso de exteriores, idea que surge por el hecho de evitar la contextualización del corto en espacios comunes y/o habituales, puesto que uno de los objetivos es generar intriga en el espectador, despertar el afán de saber dónde es, e incluso querer estar ahí.

Por otro lado, la luz natural que se usa a lo largo del proyecto influyó en el uso de balance de blancos en cada escena. Con esto me refiero a que hay un juego de tonos fríos y cálidos, como sucede en *Vértigo* (Hitchcock, 1958), donde los tonos fríos determinan el vértigo de la escena, y los cálidos le dan a la escena una sensación de sosiego, donde los protagonistas disfrutaban el momento.

De esta manera, en *Déjà Vu*, la tonalidad fría tiene el fin de generar un clima de tensión, pero a su vez envolver al espectador en determinadas sensaciones y

emociones del personaje. Esto podemos advertirlo, por ejemplo, en el momento en que el protagonista se encuentra en su lugar de trabajo por la noche. Notamos que al principio se siente perseguido; acto seguido, se encuentra en el piso con el libro y sabemos que leyó algo que lo hizo poner nervioso e incluso angustiado. De todas maneras, a medida que el corto avanza se tiñe de un tinte verdoso afirmando la intriga; es decir, envuelve al personaje, dando la sensación de amenaza y preocupación: sabemos que algo va a pasar y simboliza la presencia del personaje negro.

En cuanto a los cálidos, se apunta principalmente a explotar la luz de los atardeceres, ya que era lo que más realizaba el espacio en campo, pero también hay una intención de generar calma en relación a los planos opuestos. Un claro ejemplo es la escena del atardecer en la laguna: en un principio genera una sensación de tranquilidad, incluso con la acción de él al ponerse a escribir, pero segundos más tarde esa misma escena cambia cuando el personaje siente que alguien lo mira, lo que a su vez genera intriga a partir de la música.

Para esto, tomé como referencia, además del film mencionado de Hitchcock, la serie *The Haunting of Hill House* (Mike Flanagan, 2018). Este director utiliza los tonos fríos y el tinte verdoso en las escenas del tiempo actual, que se interponen con los flashbacks en tonos cálidos. De esta manera notamos que hay una estrecha relación entre ambos tiempos, donde el *ahora* señala algo malo del pasado.

Este último recurso mencionado, utilizado por Flanagan en la totalidad de la serie, es uno de los rasgos más importantes en el cortometraje ya que suele cumplir una función explicativa. En otros términos, corresponde a una explicación causal, introducida en el plano narrativo mediante la voz over y/o un efecto visual o sonoro, y que refiere al presente para volver a él, o al menos como final. Tanto el flashback, como este tipo de voz/narrador, pueden construir un recurso narrativo o estructurar un modelo narrativo específico. Esta idea se afirma, por ejemplo, cuando escuchamos a la voz over introducir a este recurso con un «...un tanto confundido, recuerda», y automáticamente vemos los lugares transitados por el

protagonista, pero vistos desde otro punto de vista, con el fin de mostrar al otro personaje, y finalizando en el bar donde se encuentra en ese momento.

En cuanto a lo sonoro, podemos ver cómo la música aparece cuando encuentra el libro por primera vez. Esta idea, marca desde el principio del cortometraje que hay cierta importancia en ese libro, dándole el indicio al espectador que debe prestar total atención a ello. A lo largo del audiovisual vemos como estas melodías descienden y continúa sólo la voz del narrador. La decisión de que la música sea al comienzo tranquila, y que luego aumente a algo más *suspense*, es para darle pulso y peso a la acción y a lo que dice la voz, pero también se da una impresión de aceleramiento del ritmo, en tanto a lo inminente del descubrimiento del final. A su vez se dan pausas y silencios que se producen para meter al espectador en un clima de tensión, y así producir la carga dramática de la escena. Además hay una construcción de sonido ambiente, dando una sensación de tranquilidad, pero que también envuelve en la realidad que está viviendo el personaje.

Para finalizar, se puede decir que estos elementos se configuran a través de, según Thompson (2001), un *montaje conceptual*, pero también se da un *montaje por acción*. En cuanto al primero, se trabajó un tipo de montaje que puede ser en ocasiones dinámico o de ideas, en otras palabras, crea una historia en la mente del espectador. Puede abarcar cambios de escenario, de tiempo, de personas e incluso de la propia historia. Puede hacerlo sin ningún cambio visual¹. Lo más interesante es que puede provocar humores, enfatizar los tonos dramáticos e incluso crear ideas abstractas. Este tipo de montaje ordena los planos sin tener en cuenta la cronología determinada como recurso cinematográfico. Esta propuesta surge, principalmente, en el cementerio cuando vemos al personaje de negro sólo por unos segundos, pero luego cuando el protagonista se incorpora ya no está; pero en la escena siguiente, cuando él se asusta y se da vuelta, el espectador no sabe si volvió a aparecer, por lo tanto, si bien da un indicio, produce incertidumbre.

¹ Roy Thompson. Manual de Montaje. Gramática del montaje cinematográfico. Plot Ediciones, S.A. Madrid, España. p.66.

En tanto al segundo, también se lo llama montaje por movimiento o por continuidad, es casi siempre un corte, como bien dice su nombre, puede realizarse por un simple gesto o movimiento. Por otro lado, si nos apoyamos en lo que afirma Eisenstein, hay realización de *montaje rítmico*, donde se crea continuidad con el ritmo que surge del patrón visual contenido en los planos. Esta idea, se da más que nada ya en el final del cortometraje, a partir del momento en que el protagonista descubre al personaje de negro en el bar.

CONCLUSIÓN

El desarrollo de un monólogo interior que resulte verosímil y la elección de los recursos para construir la focalización interna fija fueron los principales desafíos con los que decidí lidiar a la hora de trabajar con esta propuesta audiovisual. El libro, como objeto físico, fue de gran ayuda ante estas decisiones ya que me permitió justificar de dónde venía ese monólogo que se escucha mediante la voz over, explicando las emociones del personaje en el audiovisual. La convivencia entre los elementos mencionados anteriormente fue fluida y logró estructurar el relato de manera efectiva, invitando al espectador a sumergirse en él. La planificación y representación de un relato audiovisual con el foco puesto en la percepción de un joven que se siente culpable por la muerte de su amigo, requirió un desarrollo en la preproducción, ya que uno de los temas que se tocan, además de la muerte, es la homosexualidad. A partir de ahí, planifiqué la propuesta estética, sonora y visual desde la elaboración del guión, de ese monólogo interior. Una vez conforme, el resto del proceso realizativo fue fluido y alentador por el simple hecho de querer explotar tanto lo visual como lo sonoro. Esto me motivó a explorar varios lugares, es decir, distintos espacios geográficos que generan sentido a la historia.

Lo que se plantea en este audiovisual no es inequívoco, puede ser interpretado, entendido o explicado de varias maneras, en varios sentidos y con posibilidad de duda. Es por esto que decidí dejar ciertas incógnitas sin resolver, para que el espectador pueda reflexionar e interpretar el cortometraje a su manera, ya que con las decisiones que se tomaron en el montaje hace que se produzca un juego en la mente del espectador creando ideas abstractas. Con esto me refiero, por ejemplo, a que a lo largo del cortometraje, el personaje de negro no aparece constantemente ni en todas las escenas, pero el protagonista tiene ciertas actitudes y muestra determinadas emociones que hace que el espectador recorra sus propias ideas para llegar a una deducción ante esa ausencia que persigue al protagonista, pero también lo hace desde la información que le da la voz over ante eso, por lo tanto sabe que hay algo pero no lo ve a lo largo del audiovisual, lo que

le puede provocar hasta cambios de humores; además, por tratar de establecer una coherencia y ordenar y unir planos que no están presentados cronológicamente.

De esta manera, el título *Déjà Vu* habla por sí solo, esa sensación de haber vivido determinada situación anteriormente y querer reconstruirla para darle un sentido. Es ese libro que le da esta sensación al sujeto, es el audiovisual que se completa con cada espectador. En el resultado está plasmada la búsqueda de construir un relato desde lo sugerido pero también desde lo que se muestra para que el espectador pueda rearmar una interpretación sobre la historia.

ANEXO - Referentes estéticos

- *Vértigo* - Alfred Hitchcock, 1958.



Hitchcock utiliza para transmitir la emoción del protagonista hacia el espectador el uso del color como lenguaje. El rojo y el verde juegan un papel importante. De alguna manera, los colores cobran un valor psicológico, de esta manera, el espectador puede entender el sentimiento de Scottie. Como bien marca Hitchcock, los colores fríos determinan el vértigo de la escena, y a su vez, el tinte verdoso provoca una ilusión fantasmagórica y onírica. Es por ello que fue uno de mis primeros referentes a la hora de realizar



- *The Haunting of Hill House* - Mike Flanagan, 2018.

Flashbacks



Actual



Flanagan nos remite al pasado a lo largo de la serie utilizando los tonos cálidos para contraponer al momento actual. De esta manera nos da información importante, algo malo o sospechoso, en los flashbacks que automáticamente repercute en el tiempo actual de la escena, y es así que vemos la imagen fría y verdosa.



BIBLIOGRAFÍA

- BORDWELL David y THOMPSON, Kristin. El arte cinematográfico. Capítulo 3 “La narración como sistema formal”. Barcelona. Editorial PAIDÓS, 1995.
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. “Cómo analizar un film”. Barcelona. Editorial PAIDÓS, 2007.
- CHION, Michel. La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Capítulo “La escena audiovisual”, apartados III, IV y V. Barcelona. Editorial PAIDÓS, 1996.
- GAUDREAUULT, André y JOST, Francois El relato cinematográfico. Cine y narratología. Barcelona. Editorial PALACIOS, 1995.
- GENETTE, Gérard. Figuras III, Barcelona, Lumen, 1989.
- RODRÍGUEZ BRAVO, Ángel. La Dimensión sonora del lenguaje audiovisual. Capítulo 7 “El sonido en la narración audiovisual”. Barcelona. Editorial PAIDÓS, 1998.
- SEGER, Linda. El Arte de la Adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas. Capítulo 1 “¿Por qué la literatura se resiste al cine? Madrid. Editorial RIALP, S.A.
- THOMPSON, Roy. Manual de Montaje. Gramática del montaje cinematográfico. Madrid, España. PLOT Ediciones, S.A., 2001.
- VANOYE, Francis. Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos del cine. Capítulo 2 “El guión como propuesta del dispositivo”. Barcelona. Editorial PAIDÓS, 1996.

FILMOGRAFÍA CITADA

- Martin Scorsese (Director). (1976). *Taxi Driver* [Taxista]. Columbia Pictures Corporation; Bill/Phillips, Italo/Judeo Productions.
- Meredith Averill., Darryl Frank., Justin Falvey., Trevor Macy. y Mike Flanagan (Productores ejecutivos). (2018). *The Haunting of Hill House* [La Maldición de Hill House]. Amblin Television; Paramount Television.
- Marc Foster (Director). (2006). *Stranger than Fiction* [Más extraño que la ficción]. Mandate Picture.
- Alfred Hitchcock (Director). (1958). *Vértigo*. Alfred J. Hitchcock Productions.