



BREVE ENSAYO SOBRE LOS RECUERDOS

**facultad de
bellas artes**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**

DEPARTAMENTO DE ARTES AUDIOVISUALES

TESIS DE GRADO:

BREVE ENSAYO SOBRE LOS RECUERDOS

LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
ORIENTACIÓN REALIZACIÓN DE CINE, TV Y VIDEO

ALUMNO: FERRAND, IGNACIO | ignacioferrand@gmail.com

LEG. 54267/9 | DNI 34266000 | TEL. 2215951793

DIRECTOR: RABE, PABLO | plablorange@gmail.com

Co-Director: DAMENO, LEOPOLDO | leodameno@gmail.com

La Plata, 26 septiembre de 2018

Decano de la Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Dr. Daniel Belinche

Mediante la presente, quien suscribe, Pablo Rabe, deja constancia que la tesis de grado "Breve ensayo sobre los recuerdos" presentada por Ignacio Ferrand, Leg. 54267/9, para optar al título de Licenciado en Comunicación Audiovisual, orientación en Realización de Cine, Video y TV correspondiente al plan de estudios 2003, está en condiciones de ser entregada para su correspondiente evaluación.
Saludo a usted muy atentamente.

Lic. Pablo Rabe
DNI 30.139.979

La Plata, 26 septiembre de 2018

Decano de la Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Dr. Daniel Belinche

Mediante la presente, quien suscribe, Leopoldo Dameno, deja constancia que la tesis de grado "Breve ensayo sobre los recuerdos" presentada por Ignacio Ferrand, Leg. 54267/9, para optar al título de Licenciado en Comunicación Audiovisual, orientación en Realización de Cine, Video y TV correspondiente al plan de estudios 2003, está en condiciones de ser entregada para su correspondiente evaluación.

Saludo a usted muy atentamente.

Sin otro particular me despido.

Prof. Leopoldo Dameno

DNI 27.854.137

ABSTRACT:

La tesis se apoya en el discurso de no-ficción como un ejercicio experimental teórico-práctico para cuestionar el acceso al recuerdo personal, pre-narrativo y cotidiano; el cual, al configurarse en una forma narrativa, resignifica el presente convirtiendo a la identidad en algo fluido e inestable.

Índice

| | |
|---|----|
| 1. Breve introducción | 6 |
| 2. La memoria, la identidad, la narración | 8 |
| 2.1 Los recuerdos que conforman | 8 |
| 2.2 La construcción fragmentaria | 9 |
| 3. Esto no es una representación, esto es un discurso | 10 |
| 4. Experimento audiovisual | 12 |
| 4.1 Los testimonios | 13 |
| 4.1.1 Victor | 13 |
| 4.2 La obra | 14 |
| 4.2.1 El relato | 14 |
| 4.2.2 La cámara | 16 |
| 4.2.3 El montaje | 17 |
| 4.2.4 El sonido | 19 |
| 5. El recuerdo que nos forma-mos. Sobre la experiencia audiovisual | 20 |
| 6. Referencias bibliográficas | 21 |
| 7. Referencia producciones artísticas | 22 |

1. Breve introducción.

“Breve ensayo sobre los recuerdos” es un cortometraje de no-ficción que indaga en la recuperación de los recuerdos como acto de construcción identitaria. El audiovisual introduce un fragmento del presente de Víctor, una situación de su vida cotidiana, al tiempo que él relata y es interrogado sobre un hecho del pasado. Una narración en dos actos construida a partir de un movimiento pendular de espacio-tiempo entre fragmentos de una totalidad que se oculta en la(s) memoria(s)¹ –o lo no-dicho.² El audiovisual se posa sobre un aspecto situado de Víctor, haciendo hincapié en la recuperación verbal y física del recuerdo como acto reflexivo; y en el recuerdo, que si bien es del pasado, se recupera y se construye en el presente, resignificando así la identidad.³

El trabajo sobre los recuerdos parte de la necesidad de interrogar algo tan cotidiano, tan presente en la vida de cualquier persona, sin embargo, poco cuestionado. Algo que de hecho está presente, peligrando convertirse en sentido común, instaurado y sin reflexión. Esta etapa de tesis trae consigo un sinfín de preguntas e inquietudes que remueven la base desde donde uno actúa. La memoria –tan estrecha al aprendizaje, a la formación, a la identidad– en su forma/amorfa de recuerdo, es la primera en caer bajo esta nebulosa de interrogantes. ¿Cómo se presenta un recuerdo? ¿cómo se materializa? ¿tiene alguna forma pre-establecida con un sentido intrínseco o es sólo materia sensible,⁴ instancia pre-narrativa, que es necesario activar, formatear, configurar, para que tenga sentido? ¿cómo intervienen los recuerdos en la construcción del presente en el que tienen lugar?

Durante el transcurso de este proyecto, se tomó al audiovisual como un modo de conocimiento y/o aproximación a *la realidad*.⁵ Este acercamiento no parte de

¹ Ya el recuerdo personal de Víctor forma parte de un recuerdo colectivo, intersubjetivo, constituido por todos los que formaron parte de ese registro. Las tres cámaras utilizadas podrían significar, en parte, esta construcción colectiva.

² Siguiendo a Umberto Eco, lo no-dicho es lo no manifiesto en la superficie del texto que, a partir de movimientos cooperativos, activos y conscientes, el lector debe actualizar. (Eco, 1987).

³ Identidad como “sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio”, la cual se utiliza para pensar y actuar. (Jelin, 2001, p. 24).

⁴ La materia sensible hace referencia a todo aquello que nos rodea y que es posible de ser investida de sentido; la materia significativa, es la materia sensible investida de sentido (Verón, 1993).

⁵ Realidad entendida como realidad *afilmica* «la realidad que existe en el mundo cotidiano, independientemente de toda relación con el arte de la filmación”(Gaudreault y Jost, 1995, p. 42).

certezas, al contrario, parte desde y hacia la incertidumbre. Es decir, desde interrogantes personales y dinámicos, no afianzados exclusivamente a la materia audiovisual, sino a un conjunto de disciplinas y experiencias,⁶ tomando al audiovisual como *un modo de proceder*. Interrogantes dinámicos porque en cada avance, en cada grabación, lectura y relectura, en cada párrafo escrito o durante el proceso de montaje, se hacía indispensable volver sobre éstos. Cada avance en el proceso implica el descubrimiento de nuevas inquietudes o nuevos intereses. Por esto se eligió al audiovisual como forma de experimentación, usando un doble sentido de la palabra, tanto relativo al experimento —proceso que, siguiendo una metodología o plan de acción, conduce a la obra— como a la experiencia —proceso que lleva a un conocimiento o reflexión.

Para el recorrido teórico-práctico, se eligió mantener un orden de los capítulos similar a como fueron desarrollándose a lo largo del proceso. Primero se expone la relación entre la memoria, la identidad y la narración; luego una sección dedicada al cine de no-ficción y la libertad de acción que permite este universo audiovisual; a continuación se exponen las diferentes etapas de construcción del cortometraje, la grabación de varios testimonios donde seis actores trabajan en base a un recuerdo personal, y un análisis formal de la obra haciendo hincapié en el trabajo sobre la cámara, el montaje y el sonido. Para finalizar con una reflexión acerca de lo trabajado a lo largo del proceso.

* * *

⁶ En el desarrollo de esta tesis se utilizaron aportes de otras disciplinas para realizar el trabajo, entre los que destacan la filosofía/fenomenología, la sociología, la psicología, el teatro, la semiótica.

2. La memoria, la identidad, la narración.

«El relato no tiene por función representar la realidad sino darle sentido a esa realidad» Irene Klein (2015).

2.1 LOS RECUERDOS QUE CONFORMAN.

Una de las motivaciones iniciales de este proyecto de tesis fue el modo de representar la memoria a través del audiovisual; precisamente, la inquietud de atrapar ese instante pre-narrativo⁷ donde el recuerdo se hace presente en la mente de cada sujeto. Esa experimentación de los recuerdos como un fluir que se encadena dentro de uno, como un pensamiento fragmentado con hechos y sujetos incompletos, repeticiones, revisiones o correcciones. Pero el análisis teórico realizado sobre el tema y la grabación de los testimonios, lleva a un cambio en el punto de vista: el interés se enfocaba sólo sobre el recuerdo, privándolo de todo contexto y dejando de lado al sujeto que poseía ese recuerdo.

«Cada persona tiene «sus propios recuerdos», que no pueden ser transferidos a otros. Es esta singularidad de los recuerdos, y la posibilidad de activar el pasado en el presente -la memoria como presente del pasado, en palabras de Ricoeur (1999: 16)- lo que define la identidad personal y la continuidad del sí mismo en el tiempo» (Jelin, 2001, p. 19).

Como plantea Elizabeth Jelin, la persona y el recuerdo son, en cierta medida, indivisibles; privar al recuerdo de ese contexto sería quitar una porción de identidad. La construcción de la identidad se afianza en la recuperación de los recuerdos en el presente y, al mismo tiempo, es esta identidad la que favorece y determina qué tipos de recuerdos se fijan más o menos en el sujeto.

⁷ Tomando a Paul Ricoeur, la instancia pre-narrativa, denominada por el autor como mimesis I, es una pre-configuración, anterior a la configuración consciente y causal del espacio-tiempo y de los acontecimientos (mimesis II), la cual es necesaria para convertir en narración la materia significativa de la realidad. (Ricoeur, 1995).

«Esta relación de mutua constitución implica un vaivén: para fijar ciertos parámetros de identidad el sujeto selecciona ciertos hitos, ciertas memorias que lo ponen en relación con los ‘otros’. Estos parámetros [...] se convierten en marcos sociales para encuadrar memorias» (Jelin, 2001, p. 25).

Es decir, a la vez que el recuerdo se construye como un péndulo entre dos tiempos, generando un lazo presente-pasado, la identidad y la memoria mantienen una relación similar donde se retroalimentan: recordamos lo que nos define, y nos define lo que recordamos. De esta relación identidad/recuerdo surge la necesidad de repensar el enfoque exclusivo que se hacía sobre el recuerdo para ponerlo en relación con el presente de la persona: el aquí y ahora desde donde se activa el recuerdo es parte constitutiva del mismo.

2.2 LA CONSTRUCCIÓN FRAGMENTARIA.

Los recuerdos se presentan de forma pre-narrativa. Es la persona en el presente quien le otorga un significado a partir de una configuración⁸ discursiva. Siguiendo a Jelin, «el acontecimiento rememorado o memorable será expresado en una forma narrativa convirtiéndose en la manera en que el sujeto construye un sentido del pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia» (Jelin, 2001, p. 27). Esta narración implica una selección y un orden de los hechos en relación a la versión de la historia que se quiera construir (Klein, 2007). El relato total es imposible, del mismo modo que la memoria total lo es. Esto supone un tipo de *olvido necesario* en toda memoria —uno de los tantos tipos— (Jelin, 2001), lo que lleva a fragmentar y desgastar los hechos, borrando, en parte, sus conexiones lógico-causales.

Al pensar la identidad de una persona, sea uno mismo u otro, ésta no se devela como un todo pre-definido y estático. Sino, todo lo que contempla el concepto de identidad se desarma en la relación con los otros, para construirse en una nueva

⁸ «[...] la configuración de la trama es más una operación que una estructura: es una operación de síntesis. El término configuración alude al carácter dinámico de la elaboración de la trama como puesta en intriga [...]» (Klein, 2007, p. 94).

totalidad en un espacio y tiempo determinado. El acceso se da mediante la interacción, desde un diálogo cotidiano, una parte de un diario personal, un gesto o un modo de vestir, por ejemplo. Todas esas formas, no necesariamente coherentes entre sí, son parte de esa identidad que se compone de fragmentos, los cuales se ponen en relación en una situación determinada y configuran el acceso incompleto a la persona.

Entonces, es por esto que en “Breve ensayo sobre los recuerdos” se trabaja partiendo desde una recuperación fragmentaria de la experiencia y no en una totalidad o coherencia última. En el cortometraje, esto se traducirá, principalmente, en el trabajo sobre la estructura del relato y sobre el montaje, pero también en la propuesta de cámara.

* * *

3. Esto no es una representación, esto es un discurso.

El concepto de cine de no-ficción plantea una reacción⁹ frente al tratamiento hegemónico de la realidad por parte de cierto cine documental, el cual «se define, en primer lugar, por oposición a la ficción, y en segundo lugar como una representación de la realidad» (Weinrichter, 2004, p. 15), o como un «tratamiento creativo de la actualidad» (Grierson, AÑO, p. X). La no-ficción es alejarse de un cine documental que se plantea objetivo y sin manipulación, donde la creatividad podría quedar relegada como una estrategia realizativa de hacer más real lo que se ve. Una reacción no tanto frente a las obras documentales sino más bien frente a la institución documental, la cual relegó al cine que trabaja por fuera de los parámetros establecidos.

Pensándolo como un concepto superador o como un avance del cine que trabaja con lo real, Carl Plantinga propone ver a la no-ficción como género de retórica y no

⁹ El cine de no-ficción no surge como una *reacción* sino que desde los inicios del cine tuvo lugar en paralelo con la ficción y el documental. Con el tiempo, los estudios teóricos, le confieren esa posición de reacción.

de imitación; de este modo, «el hecho de que sus representaciones estén enmarcadas en un discurso 'objetivo' y estilísticamente austero, o bien en un discurso expresivo y 'subjetivo', será algo irrelevante para su status como película de no-ficción» (Weinrichter, 2004, p. 21). Es importante resaltar esta diferencia que hace Plantinga al definir el cine de no-ficción como discurso¹⁰ en vez de representación de la realidad, dejando de lado la discusión subjetividad/objetividad o la problemática de la referencialidad del objeto representado, sobre la que tanto se habían posado los estudios. Para pensar en un cine-discurso que se diferencia de la ficción por su relación con el *mundo proyectado*, como un modelo del mundo construido para hacer afirmaciones —sean verdaderas, erróneas o inciertas— sobre la realidad, en vez de reproducirla.

De este modo, el cine de no-ficción contiene su potencial justamente en su indeterminación. «En su negatividad está su mayor riqueza: no ficción = no definición. Libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión» (Weinrichter, 2004, p. 11). Su indeterminación no significa negación, sino que alude a un universo abierto y en construcción. Es un cine frankenstein, que se vale de los recursos y estrategias de la ficción y del documental, pero también de lo experimental, de la televisión, del video, y de otros géneros y disciplinas, para armar y desarmar discursos, siendo cada obra una nueva manifestación con reglas propias.

Es la ausencia de una determinación la que le otorga la libertad necesaria para trabajar con lo real y explorarlo. Es un cine para decir, ensayar, experimentar, narrar, cuestionar. Un cine al servicio de un autor, un instrumento que se vuelve obra en sí mismo.

* * *

¹⁰ Para Plantinga el discurso es «el medio formal por el cual el mundo proyectado o eventos de la historia son comunicados [...]. El discurso selecciona elementos, ordena su presentación, enfatiza ciertas representaciones a expensas de otras, y manifiesta una voz» (Plantinga, 2014, p. 122).

4. Experimento audiovisual.

Luego de construir una base teórica con la cual trabajar, la segunda parte del proyecto se inició con la grabación de testimonios en donde se trabajó sobre un recuerdo personal de varios entrevistados. Interesaba conocer cómo se construía el relato, no sólo en su forma verbal sino también física (acciones y gestos). Por otro lado, también interesaba poder adueñarse de al menos uno de los recuerdos narrados por los entrevistados para seguir trabajando con él.

Durante la búsqueda de entrevistados hubo que decidir si trabajar con actores o con personas sin experiencia en la actuación. Se eligió la primera opción teniendo en cuenta que la formación actoral permitía trabajar con menor tiempo de preparación, así como desenvolverse frente a cámara y a otras personas con mayor desinhibición. Esto era fundamental, ya que la grabación de los testimonios incluía diferentes ejercicios e improvisaciones con la finalidad de desestructurar los relatos y construirlos más allá de la oralidad y de los hechos.¹¹ Luego de la búsqueda hubo reuniones con seis actores donde se explicaron los ejes del proyecto y se realizaron dos ejercicios, narrar el día pasado y hacer una presentación personal. Esto sirvió para conocer la forma en que cada actor construye el relato: algunos, con un relato bien estructurado y definido, narraban el día entero en orden cronológico; otros, improvisando un poco más y salteando hechos, se dejaban llevar por detalles o explicaciones; y en algunos casos, se alejaban de un orden cronológico, y construían un relato con idas y vueltas en el tiempo. También, este encuentro se tuvo en cuenta para organizar el rodaje de los testimonios, como por ejemplo organizar turnos de una hora por actor, y, fundamentalmente, para armar una guía para el rodaje.

¹¹ En al menos uno de los testimonios, la dificultad de lograr desestructurar a la actriz y su relato fue evidente. Se piensa que no se llegó a lograr el grado de confianza necesario como para trabajar el recuerdo, como sí sucedió en los otros casos. Tal vez se deba al cansancio acumulado del equipo, ya que se trata de uno de los últimos testimonios grabados..

4.1 LOS TESTIMONIOS.

La grabación de los testimonios siempre comenzaba con 1) el relato del recuerdo. La persona entraba al set y relataba el recuerdo sin intervenciones o indicaciones. Luego, 2) se intercalaban las siguientes consignas que funcionaban a modo de guía y no necesariamente tenían que cumplirse:

- el recuerdo en el aquí y ahora, trabajar el recuerdo a partir de preguntas profundizando hechos y detalles;
- el recuerdo desde la percepción, haciendo hincapié en los sentidos que intervienen en ese recuerdo, ya sean olores, sonidos, sabores, imágenes, pensamientos, texturas, etc;
- el recuerdo re-interpretado, a partir de ejercicios y consignas se propone habitar o narrar el recuerdo desde otras formas.

El ejercicio finalizaba con 3) una nueva narración del recuerdo. Este último relato estaba influenciado de toda la carga informativa y afectiva que se creaba en el set. Es decir, más allá que se pedía que relaten nuevamente el recuerdo, sin otra indicación, las personas lo cambiaban dependiendo del camino tomado por las preguntas, por los sentidos trabajados y por las re-interpretaciones. Se modificaban el orden de los hechos, los lugares de interés, daban mayor o menor importancia a detalles, o incluso sumaban o eliminaban situaciones. Por último, se pedía 4) una introducción personal del actor.

Finalizado el rodaje, se realizó una selección con la idea de reducir el tiempo de cada entrevista a la mitad y definir posibles estructuras, para luego probar distintos estilos de montaje de los testimonios.

4.1.1 Víctor.

El testimonio de Víctor estaba configurado de forma clásica, INTRODUCCIÓN (con todas las caracterizaciones y detalles necesarios para comprender en su totalidad el desarrollo), NUDO (con intereses o modos de ver opuestos entre los actantes involucrados) y DESENLACE (con un clímax de gran contenido emocional, la frase que genera el golpe en la historia, y un cierre con las acciones inmediatas y reflexiones posteriores a lo largo del tiempo). Configuración que, si bien se pidió no

hacer, se suponía posible o pre-existente al momento de grabación: tal vez un relato ensayado los días anteriores con el fin de efectivizar el discurso; o, al ser un recuerdo tan presente en él, tantas veces recurrente en sus pensamientos, toda esa reflexión en el tiempo fue llevando a generar una configuración implícita, un orden a modo de catarsis.

Frente a esto, y posicionado como receptor de ese relato, surgió la necesidad de cuestionar lo experimentado. Re-ordenar y fragmentar la estructura para indagar en ese recuerdo y a partir de esto generar un nuevo texto, un nuevo acceso. Ante este recuerdo lineal, completo, coherente, resultado de la reflexión personal de Víctor, se propuso reubicar la experiencia llevándola a un momento cotidiano donde ese recuerdo busque hacerse presente en ese aquí-ahora que se vuelve constituyente del propio recuerdo.

El segundo rodaje consistió en capturar esa experiencia cotidiana de Víctor. Para esto se eligió grabar momentos del día de la función de una obra de teatro en la que personificaba los últimos días de un boxeador retirado. Se realizó una nueva reunión con Víctor, para conocer cómo se desarrollaría el día y, a partir de esto, se definieron qué situaciones grabar. Como no se trataba de un rodaje controlado, sino de acompañar a Víctor durante el transcurso del día, se delinearon algunas premisas para el trabajo de la cámara teniendo en cuenta su futura puesta en relación con el testimonio.

4.2 LA OBRA.

“Breve ensayo sobre los recuerdos” se construye utilizando los resultados de esta investigación como campo de acción. Pensando las estrategias del relato, cámara, montaje y sonido como diferentes modos de conjugar el acceso a Víctor, a su pasado y a su presente.

4.2.1 El relato.

La narración del cortometraje se trabaja desde dos premisas: tensión presente/pasado - totalidad/fragmento.

- La narración en cuanto construcción de lo real. Como forma de dar sentido desde el presente al pasado, la narración es un nexo entre el recuerdo y la identidad.

- La narración fragmentada como forma de acceso a las personas. Un acceso que no se da en la totalidad, sino en los diferentes discursos del y sobre el sujeto.

El cortometraje está organizado en dos actos o bloques donde Víctor es quien lleva adelante el relato/las acciones. Utilizando una focalización externa (Gaudreault y Jost, 1995, p.150-151), la cual plantea una restricción del saber del espectador en relación al protagonista, el audiovisual se inserta en una historia ya en marcha, donde los interrogantes son más que las certezas. Víctor, en su camino a una obra de teatro, recuerda un momento de su pasado con su padre. Lo recuerda física y oralmente. El comienzo del cortometraje se utiliza no sólo para presentar a Víctor sino también a la discontinuidad temporal que está presente a lo largo del relato y que busca marcar el quiebre en el interior del sujeto. Ese otro tiempo que de a poco aparece en el presente que a partir de pequeños fragmentos de información rompe su continuidad, dando lugar a la aparición de un nuevo bloque: el recuerdo. Víctor en un set, salta, cuenta y es interpelado. El recuerdo, que irrumpe primero con la voz de Víctor, deja ver una configuración del cortometraje en dos actos, un intercambio de tiempos entre el presente y el testimonio: el vaivén temporal que supone el recuerdo, que es del pasado, en el presente. La voz de Víctor contando su recuerdo funciona como guía del cortometraje; proveniente de un tiempo pasado y con la capacidad de traspasar las fronteras de los bloques, favorece a la construcción de lazos entre estos. Francis Vanoye (1996) plantea que este tipo de configuración en dos actos subrayan las simetrías y las oposiciones.¹² Sin duda, los vínculos que se generan a partir del montaje de estos dos bloques y la experiencia audiovisual o narrativa del espectador, que tiende a construir y poner en relación las imágenes y sonidos, llevan a generar conexiones y encontrar explicaciones. Este ejercicio activo por parte del espectador permite que, aquello que le era

¹² Vanoye utiliza en vez de configuración la palabra estructura. «Las estructuras en dos actos subrayan, evidentemente, las simetrías y las oposiciones» (Vanoye, 1996, p. 95).

desconocido al comienzo del cortometraje y generaba interrogantes, en parte se complete.

4.2.2 *La cámara.*

El trabajo sobre la cámara podría dividirse, siguiendo el desarrollo del relato, también en dos bloques: el bloque del testimonio/pasado y el bloque de la obra/presente.

En los testimonios se trabajó con la idea de capturar un mismo momento desde tres consignas diferentes.

- Por un lado una cámara al servicio del entrevistado; es decir, una cámara que mantenga un plano frontal, que componga variando entre un plano pecho y cintura. Que presente poca expresividad desde lo técnico-formal buscando la mayor objetividad posible. No devela intención alguna, permite una relación directa entre el entrevistado y el espectador: el entrevistado habla a cámara y es quien siempre está delante.

- Una segunda cámara que, si bien mantiene al entrevistado como único objetivo, se aleja de la estaticidad de la anterior buscando fragmentos y desencuadres del entrevistado. Si la cámara anterior estaba dedicada a mostrar siempre lo más posible del entrevistado, ésta debe fragmentarlo: olvidarse del todo y buscar aquellas partes activas del cuerpo, una porción de la cara, un gesto de su mano, un detalle en sus ropas. Estos fragmentos son construidos a partir de la tensión encuadres/desencuadres. Los desencuadres, que Pascal Bonitzer (2007) define como la desviación del encuadre, buscan otra mirada, generar esa tensión entre lo dicho y lo no-dicho o la extrañeza en lo oculto del recuerdo: aquello que no está al servicio de la mirada, pero se esconde en los límites del encuadre a punto de desaparecer.¹³ Genera su propia relación con el sujeto, alejándose de la simple grabación de una persona hablando, busca las relaciones entre el relato y el cuerpo, cómo se activan las diferentes partes del cuerpo según lo que relata. Hasta aquí,

¹³ «Esta extrañeza se vuelve notoria por el hecho de que en el centro del cuadro, [...] no hay nada, no ocurre nada. El ojo, acostumbrado (¿educado?) a centrar de inmediato, a ir al centro, no encuentra nada allí y refluye hacia la periferia, donde algo palpita aún, a punto de desaparecer» (Bonitzer, 2007, p. 87)

estas dos intenciones de cámara se mantienen dentro de la diégesis¹⁴ de la entrevista.

- La tercer cámara se escapa de esta relación exclusiva con el sujeto dentro de la entrevista. Se pone en relación el fuera de cuadro —el artificio de la producción del filme se devela— (Aumont, 1995) con el mundo de la diégesis. Funciona como una justificación de esa otra mirada que presenta la cámara dos con la fragmentación y el desencuadre. Indica una presencia más allá de las soledad de Víctor dentro de la diégesis a partir de una cámara que recorre las situaciones descubriendo el artificio del dispositivo audiovisual, sin tener una relación directa con las personas. Esta instancia requiere una intención en la cámara de revelar las operaciones de producción del cortometraje. Se generan lazos entre el detrás de escena y la escena, entre el sonidista que captura la voz y sonidos, el camarógrafo que selecciona una porción de la realidad.

- La cámara del bloque de la obra/presente tiene similitudes con las consignas de las tres cámaras anteriores: se centra en Víctor y se mantiene dentro de la diégesis (cámara 1 y 2); construye a partir de fragmentos, ocultando, más allá del encuadre, parte de la información (cámara 2); y pone en relación a Victor con un hecho y/o espacio (cámara 3). Pero a diferencia de éstas, se buscó evitar el plano frontal optando por posicionar la cámara preferentemente —aunque no siempre— por detrás de Víctor. En parte, porque esa descripción frontal de Victor ya está presente en el bloque anterior y este bloque funciona como complemento de aquel, pero sobre todo, para que ese encuadre, esa porción del mundo, se corresponda con su punto de vista.

4.2.3 *El montaje.*

El proceso de montaje fue, en una primera instancia, un filtro, una selección (y por lo tanto un olvido) de fragmentos de un relato y el posterior reordenamiento en un nuevo discurso. La intención no era contar ese día de Victor en su totalidad, sino construir un presente que va siendo abordado, cada vez en mayor medida, por el

¹⁴Si bien el término diégesis se relaciona con el mundo imaginario que propone la ficción (Gaudreault y Jost, 1990), en este trabajo se utiliza para hacer referencia al *mundo proyectado*.

pasado. Es por esto que se decidió enmarcar el relato del testimonio dentro del bloque de la obra, siendo este último el tiempo de base que, a partir de un montaje paralelo, es interrumpido por el testimonio. La mayor exploración de esta etapa fue la de generar los lazos e interrupciones entre ambos bloques, crear la superposición de tiempos que constituye el acceso a un recuerdo, utilizando diferentes recursos como loops, la repetición de planos, falsas continuidades, sobreimpresiones.

Se eligió una acción representativa del recuerdo como el salto de la soga y a partir de esta se conformaron varios loops. Se lo desglosó en diferentes planos, como el barrido de los brazos pasando por delante de la cámara, el torso o la cabeza subiendo y bajando, para usarlos de manera que se sostenga en el tiempo esa tensión siempre latente, ese hipnotismo de un recuerdo que se niega a abandonar el presente. En el mismo sentido, la escena de estacionamiento, que es donde se presenta Víctor y la que precede al testimonio del recuerdo, se montó con saltos sobre el eje, repitiendo fragmentos de acciones, dando como resultado una escena *loopeada* y buscando generar una sensación de dificultad o de estancamiento temporal.

Se crearon, además, relaciones narrativas entre el testimonio y los preparativos de la obra. Por ejemplo, las preguntas que provienen de atrás de cámara (“¿Cómo estaba tu papá?”) se responde con planos del torso Víctor parado y caminando hacia cámara. Se usaron falsas continuidades entre una misma acción que pudiera relacionar los dos bloques: el salto en la obra se continúa (y se detiene) en el bloque testimonios. También el uso de la sobreimpresión, pensada como montaje al interior del plano y tal vez el modo más directo para construir la superposición temporal, opone los dos bloques y exterioriza el estado mental de Víctor.

El montaje de “Breve ensayo sobre los recuerdos” fue un medio para explorar la unión entre los bloques. Un proceso a partir del cual lo heterogéneo de los dos tiempos se relacionan planteando tanto simetrías como oposiciones; o, siguiendo a Amiel, como lugar de confrontaciones plásticas, dramáticas, diegéticas, y un medio general de abarcar el mundo (Amiel, 2005). El montaje es, en cierto modo, la operación audiovisual más cercana a la construcción del recuerdo, siendo en sí

mismo una instancia de recuperación permanente, de reconstrucción y de reinterpretación del material.

4.2.4 *El sonido.*

La toma de sonido en ambos rodajes se centró en la construcción del sujeto utilizando, principalmente, la voz del testimonio como eje configurador del relato del cortometraje. Por esto, en el bloque de la obra, se eligieron situaciones donde la voz no tenga demasiada presencia para evitar una sobrecarga de la misma, optando trabajar, en cambio, con sonidos ambiente o producidos por el accionar de Víctor.

Por otro lado, al igual que al nivel de la imagen, se buscó utilizar el sonido de la respiración como un leitmotiv que aparece para agitar el relato. Una respiración a un ritmo casi constante, marcando una temporalidad, refuerza la construcción mental del recuerdo de Víctor.

Se decidió usar, preferentemente, el sonido directo y sincrónico eligiendo mantener los ruidos de la grabación, entendidos como huellas del proceso de rodaje, e incorporándolos a la banda sonora. Como único sonido extradiegético, se utilizó música, consistente en sonidos que crean atmósferas con variaciones de tensión, durante momentos específicos para reforzar el contenido dramático de la narración.

* * *

5. El recuerdo que nos forma-mos. Sobre la experiencia audiovisual.

El proyecto de tesis *“Breve ensayo sobre los recuerdos”* partió de inquietudes personales sobre la memoria y sufrió transformaciones a lo largo del proceso, lo que derivó en un espacio para investigar, producir y reflexionar sobre los diferentes temas expuestos. Se profundizó en la reconstrucción fragmentaria de los recuerdos y de la identidad, pensando a la narración como un enlace para conformar un sentido presente, sobre todo, desde porciones del pasado. Con la apropiación del testimonio de Víctor no se pretendía atravesar ese relato en pos de un fin o sentido último sino, desde la observación y la experimentación formal, situarlo en un espacio-tiempo presente para generar un nuevo acceso a ese recuerdo. Este nuevo acceso implica conocer los mecanismos usados por Víctor para narrar su pasado, para deconstruirlo y, así, repensar la realidad de uno desde y frente a la de otros. Así, es posible alejarse de una memoria idealizada como un todo perfecto y acabado, para llegar a la noción de un recuerdo pre-narrativo, a partir del cual se reconstruye una versión del pasado, una parte de un todo inaccesible. Esto implica también, alejarse del concepto identidad como algo cerrado, fuerte y completo, para pensar que es permeable, frágil y fluida.

Este proyecto hizo que encontrara en el cine de no-ficción ese discurso de libertad al servicio de la experimentación y la investigación; un laboratorio audiovisual que se desarma según los propósitos a explorar: construye las estrategias y combina recursos del audiovisual, al tiempo que se cuestiona a sí mismo en el propio hacer. Esa forma de cine despierta la necesidad de observar y conocer desde lo audiovisual para relacionarse con los mundos ajenos. El cortometraje es el producto y tiene las marcas de ese proceso imperfecto que aún sigue abierto y sobre el cual se pretende seguir trabajando.

* * *

6. Referencias bibliográficas

- Amiel, V. (2005). *Estética del montaje*. Madrid, España: Abada Editores, S.L.
- Aumont, J. (1995). *Estética del cine*. Barcelona, España: Paidós.
- Bonitzer, P. (2007). *Desencuadres*. En *Desencuadres. Cine y pintura* (pp. 81-88). Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos Editor.
- Eco, U. (1987). *Lector modelo*. En *Lector in fabula* (pp. 73-89). Barcelona, España: Lumen.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Jelin, E. (2001). *¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?* En *Los trabajos de la memoria* (pp. 17-38). Madrid, España: Siglo XXI de España Editores.
- Klein, I. (2007). *La narración*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba. Universidad de Buenos Aires.
- Plantinga, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México D.F., México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ricoeur, P. (1983). *Tiempo y Narración I, Primera Parte: El círculo entre narración y temporalidad*. México D.F., México: Siglo XXI Editores.
- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona, España: Paidós.
- Verón, E. (1993). *El sentido como producción discursiva* (pp. 124-133). En *La semiosis social*. Barcelona, España: Gedisa S.A.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid, España: T&B Editores.

6.1. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- Alaclá, F. (2014). *El cine de lo real. La huella de Alexander Kluge, Werner Herzog y Harun Farocki*. En Catalá, J. (Ed.), *El cine de pensamiento: formas de la imaginación tecno-estética*. Valencia: Universitat de Valencia.

- Cuevas Álvarez, E. (2014). *La memoria del cine o el cine que recuerda*. En Catalá, J. (Ed.), *El cine de pensamiento: formas de la imaginación tecno-estética*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Franca, Andrea (2013). *El cine documental y el retorno de lo que fue*. En Andermann, J. y Fernández, A. (Comp.) *La escena y la pantalla: cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *El mundo de la percepción: Siete conferencias*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica S.A.
- Nichols, B. (2001). *What types of documentary are there?*. En *Introduction to documentary* (pp. 99-138). Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de cultura económica de Argentina S.A.
- Ricoeur, P. (2006). *La vida: un relato en busca de narrador*. En *Ágora: Papeles de filosofía*, Vol.25, Nº 2, Ediciones Universidade de Santiago de Compostela.

* * *

7. Referencia producciones artísticas

- Cremonini, L. (1966) *Alle spalle del desiderio*. [Pintura]. Italia
- Cremonini, L. (1972) *Sans Titre*. [Litografía]. Italia
- Cremonini, L. (1975-76) *Dimanche après-midi*. [Pintura]. Italia
- Cremonini, L. (1986-90) *Bagnanti*. [Pintura]. Italia
- Cremonini, L. (1998-2001) *La nuit chaude*. [Pintura]. Italia
- Deren, M. (1943). *Meshes of the afternoon*. [Cortometraje]. Estados Unidos.
- Godard, J. L. (1982). *Lettre à Freddy Buache* [Cortometraje]. Francia.
- Polley, S. (2012). *Stories we tell* [Largometraje]. Estados Unidos.
- Resnais, A. (1959). *Hiroshima Mon Amour* [Largometraje]. Francia, Japón.
- Resnais, A. (1959). *L'année dernière à Marienbad* [Largometraje]. Francia, Italia, Alemania, Austria.
- Tarkovsky, A. (1975). *Zéřkalo* [Largometraje]. Rusia.