

El hilo de la voz: un archivo audiovisual de la poesía

Luis Alberto Marecos*

¿De dónde parto? ¿Del objeto que quiero expresar? ¿De la sensación? ¿Parto dos veces?

R. Bresson. *Notas sobre el cinematógrafo*

I

Hace algunos años me preguntaba cómo sería la voz de Vallejo leyendo algunos poemas de *Trilce*. Me parecía interesante la posibilidad de escuchar cómo leería su texto, con qué ritmo, qué tono usaría, qué silencios. Cómo sería la pronunciación de algunas oraciones, de sus versos o simplemente, de algunas palabras. ¿Tendría una música particular su forma de decir “Trilce”?

Sospechaba que la posibilidad de escuchar su voz sería una oportunidad para sentir cómo se materializaría la realización del texto con todo aquello que no estaba escrito, que tenía que ver con la palabra pronunciada y sus formas. Su voz podía ser la que nos llevaría de viaje a ese mundo que era y es *Trilce*.

El interés por esta cuestión de la palabra en la voz de los escritores, de las formas particulares de decir cada texto, dio lugar para pensar cómo y de qué manera registrar a diferentes autores leyendo o recitando sus obras para hacer un archivo audiovisual. Documental en algunos casos, en otros, algo más experimental pero siempre ligado a la palabra, a la voz y a la literatura.

La elección del soporte en video nos daba un registro directo y un archivo. Y sobre todo, principalmente, una forma de trabajar lo audiovisual en el montaje de manera inmediata. Una forma de pensar la imagen, el sonido y la palabra, en relación al material que adquiriría, en un primer momento, las modulaciones de una entrevista con el autor.

Por otro lado, el video articulado sobre el lenguaje audiovisual nos ofrecía un modo de apropiarnos del material, de trabajarlo como obra propia. A través del visionado en la edición podíamos lograr una forma de ir y venir sobre cada autor y su texto, las veces que sean necesarias, probar alternativas y ver los resultados rápidamente.

De esta manera iríamos descubriendo qué puntos de contacto y afinidades se irían tramando entre nuestro trabajo de realización y el registro de cada autor; descubriríamos una planificación, una forma audiovisual para nuestro video que surgiría de las relaciones o

tensiones de su texto, sus comentarios y anécdotas. Sería una búsqueda parecida a tirar de un ovillo para ver qué surge en particular. De cada ovillo, una forma audiovisual.

Cuando comenzamos el proceso siempre existe una parte importante de azar y mucho de búsqueda. Por esa razón, el trabajo de un video comienza con una charla que grabamos como entrevista. Al editarla prestamos mucha atención a la voz del escritor, tratamos de identificar sus modos particulares; por ejemplo, cuando el escritor lee o recita su texto, cuando reflexiona sobre las cuestiones que intentó lograr con su escritura o cuando nos cuenta cómo surgió el texto. Incluso, cuando las charlas toman una especie de desvío y se alejan del texto que fuimos a buscar. Ese posible divagar sobre otro territorio es tan interesante, por momentos, como el texto del cual partimos. Cuando surge, aparecen todo tipo de historias que poco tienen que ver con el texto que venimos trabajando. Desde esas derivas también surgen variantes para encarar la planificación del video: locaciones, puesta en escena, forma del tiempo y del espacio fílmico que podríamos construir. Porque lo que se pone en juego es, justamente, la importancia de la escucha; a partir de ella podemos encarar la realización del video desde las expectativas del autor sin dejar de lado nuestras búsquedas, las lecturas del texto y de la entrevista. Entonces, ponemos de su lado la cámara para llegar juntos a un territorio nuevo que nace en parte del texto y de la charla, en parte de nuestro trabajo de realización, ya que tratamos de atravesar con la mirada y la escucha, esa situación de discurso que fluye y de descubrir allí algo que salta como singular. Cuando se produce un cambio en la forma de decir, de utilizar la voz (algo que puede resultar obvio pero que no deja de ser interesante para nosotros); cuando el autor lee su texto, pensamos que en ese mismo acto el texto logra su realización. Pone de manifiesto el trabajo con el lenguaje. Cuando reflexiona o nos cuenta alguna anécdota sobre lo leído, sucede esa especie de pasaje en la forma de decir, la voz deja de estar en función del texto; puede considerarse como un antes y un después, en tanto se siente a ese otro que pone en funcionamiento cualquier texto, sea poema, fragmento de novela, o cuento. Por un lado, la voz del escritor es el medio para esa lectura, para esa realización del texto, de la palabra; por el otro, es la que da cuenta de ese trabajo de escritura, de esa construcción que guarda sus historias y anécdotas. En esta interacción vamos descubriendo el mapa del trabajo.

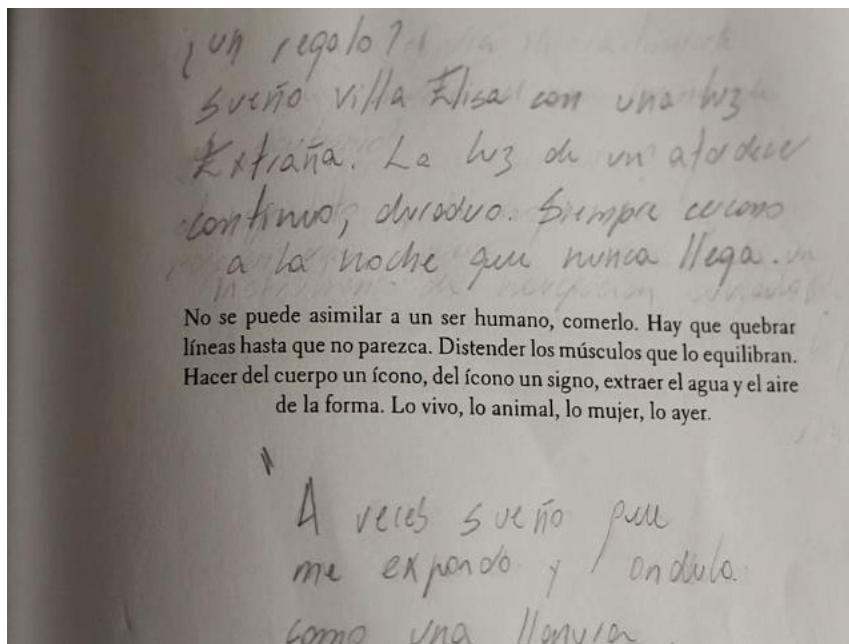
Partimos de estas relaciones, de las tensiones que surgen de los modos de decir del escritor para poder establecer formas de encuadrar, de trabajar el tiempo de la imagen, su ritmo, su luz, el diseño de sonido, el punto de vista, el punto de escucha, para resumir: la puesta en forma del video desde el lenguaje audiovisual, que supone de manera más decidida

la apropiación y adaptación del material a nuestros intereses a nivel de forma y de estilo.

Avanzamos, además, sobre la construcción de un tiempo particular en la observación de lo cotidiano de los escritores, y desde este lugar partimos para realizar este nuevo texto fílmico, en imágenes y sonidos. A partir del aspecto material de la voz, de las formas de decir, la cadencia, los quiebres, el ritmo, se trabajan las texturas, los silencios, ligados a la materialidad de la imagen. El trabajo con la palabra cubre, además, diferentes variables y modulaciones de la materia en la puesta fílmica.

Por ejemplo, la palabra puede aparecer como una voz en off, pero también a partir de la escritura en una hoja, en una pared, en la arena de una playa, al dorso de una fotografía; o fotografiada, grabada directamente de un libro, manuscrita, incrustada en la pantalla, susurrada, rota a nivel de trabajo en el sonido, utilizada como textura sonora; incluso puede estar ausente en el video final. Pero, en otro orden, la palabra puede trabajarse a partir del ritmo de los planos para dar cuenta de ese movimiento que buscamos lograr y potenciarla a través de la voz de cada autor. Así, indagamos la posibilidad de que surjan nuevas lecturas, nuevos sentidos en la relación de las palabras con la imagen. Finalmente se trata de las posibles relaciones, tensiones, apertura de sentido y lecturas entre el tiempo fílmico, la palabra y la imagen, que en algunos casos, apelará al registro documental, en otros, a una zona entre formas, que podría describirse como experimental por el tratamiento de la palabra, por sus posibilidades y variantes. También hacemos uso de la puesta en escena ligada más a un modo ficcional. En esas diferentes formas de registros, o en esa zona entre formas vamos a buscar lo que hace a nuestro trabajo sobre el lenguaje audiovisual.

II



El video *La superficie del silencio* nace de los siete textos del libro *Arena*, de María Eugenia López y de un poema de José Watanabe, *El lenguado*. También de cartas, algunas fotografías y charlas con la escritora. El trabajo se orientó hacia la construcción de una mirada documental. El desarrollo total del mismo iría abordando, a la vez, modos experimentales y ficcionales.¹

La construcción de esta mirada documental fue abordada como si fuera una forma de clasificación de las variaciones de la luz y del ritmo. Sobre los modos del decir. Una mirada sobre el tiempo en relación a las palabras, como así también sobre la escritora. Pensamos que en *Arena* existía un procedimiento donde los cuerpos son, de alguna manera, armados y desarmados, transformados, divididos, convertidos en paisajes, o perdidos en él. Un todo en constante fragmentación y transformación. Entonces buscamos construir una forma audiovisual que tome como punto de partida esa interpretación.

En el primer video, *Mary Ann Nichols*, recorreremos los espacios de una casa comenzando a instalar esos modos o formas interpretadas desde el plano fijo, el movimiento de cámara (paneo) y la duración temporal que luego irá modulando estos recursos a lo largo de los siete videos.

¹ Todos los trabajos de Luis Alberto Marecos referidos en este artículo pueden verse en <http://cajaderesonancia.com/archivo-materiales-detalle.php?id=212>



También buscamos trabajar sobre los climas que entendíamos surgían de los textos poéticos. El trabajo sobre la luz y sus variaciones, buscaba correr de eje la mirada, para lograr una más particular que podríamos calificar de exasperada: la mirada como el doble de la voz. Esa mirada que se centra en el juego rítmico de la palabra y la imagen, de las tensiones y los sentidos que pueden emerger de la observación, recrea paisajes, se sabe dividida y transformadora de cuerpos; algo así como un motor de la forma fílmica que asumen los videos. La voz, que genera sus propias imágenes, se realiza desde el lenguaje audiovisual en la tensión con los planos (imágenes en movimiento) y sus articulaciones, la puesta en forma.

La voz en off dice con una cadencia particular, hace avanzar el texto. Con el primer movimiento de cámara (paneo), entra, en otro plano sonoro, un diálogo breve, otro poema y la posibilidad del elegir qué escuchar, cómo abordarlo, incluso cómo significar esta unión que surge del montaje. En este movimiento se empieza a tensionar las diferentes voces, entre ellas y junto con las imágenes. Se comienza a articular, y a su vez desarticular, el texto original. Un procedimiento que hace eco de lo narrado y descripto en los textos de *Arena*.

El trabajo con el tiempo fílmico, la duración de los planos y escenas del video, busca atravesar la palabra, exponerla, en la construcción de cada video, para llevarla a otro tipo de percepción, otro tipo de escucha y de mirada. La mirada -acaso exacerbada- que recorre *Arena* nos dio esa pauta de trabajo, nos llevó a la posibilidad de una escritura fílmica que fragua en las tensiones de los textos y las imágenes a través de la duración, a través de la modulación de las formas fílmicas.



En las *Variaciones de la intemperie*, trabajo que está en proceso de realización, encontramos en cambio que la clave dominante es un tipo de observación ligado a los modos ficcionales. Con el escritor Eric Schierloh, comenzamos a grabar en un campo, escenario referido en varios de sus textos de *Variaciones sobre cerrar los ojos*. En la entrevista había un interés claro sobre el paisaje, abordado por la memoria y la palabra. El paisaje como un personaje más dio el ingreso a una forma más ligada a la ficción.

Una ficción que trabajaría los espacios en relación con los recuerdos, la palabra y su búsqueda. Pensamos que sería interesante atravesar este campo con la voz del escritor, y así modificar la percepción de ese paisaje, de alguna manera volverlo un paisaje humano, con una historia en particular. Esta búsqueda fijó una locación, una forma de trabajar el corte de plano, la elipsis, y los fuera de campo, junto con el diseño sonoro. A diferencia de *La superficie del silencio*, en *Variaciones de la intemperie* establecimos la necesidad de trabajar fuertemente el punto de vista y el punto de escucha para habilitar la entrada del texto, como un off, que recuerda, que surge del pensamiento.



En el caso del poeta Diego Vdovichenko, trabajamos a partir de los textos “Del litoral” y “Mientras riega” la construcción de un hogar, de un patio, un jardín, espacio particular que sería atravesado por un diseño sonoro que pudiese articular, desde el fuera de campo, los viajes y las impresiones de los mismos narradas por el escritor junto con fragmentos de sus poemas. Mientras que en *Las variaciones de la intemperie I*, partimos de espacios y de una forma de tiempo referidos en las entrevistas y en los textos poéticos, en *Las variaciones de la intemperie II*, elegimos articular la construcción de un tiempo ligado a la duración temporal, al detenimiento y la observación, para explorar estas diferentes posibilidades de trabajar las palabras junto a las imágenes.

***Luis Alberto Marecos** (La Plata, 1978) Realizador Audiovisual. En el año 2007, con el corto “H” obtuvo el primer premio en la categoría ficción del festival internacional de La Plata FestiFreak. En julio de 2011 participó en la muestra del Observatorio Audiovisual, Micro Espacio del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Petorutti de la ciudad de La Plata invitado por Mario Chierico. En 2012 participo del taller de video arte en Fundación telefónica, coordinado por Gustavo Galuppo, Hernan Kohurian, Andrés Denegri. Actualmente es docente en los talleres del C.A.J y Ayudante en la cátedra de Realización Uno de la carrera de Artes Audiovisuales en la UNLP.