

DIRECCIÓN CÉSAR ITALIANO **ASISTENTE DE DIRECCIÓN** GABRIEL MENDOZA **ASESORÍA** GUSTAVO FONTÁN

PRODUCCIÓN MANUELA GUALBERTO DELUCIA-CLARIBEL BRITZ-BELEN CERDÁ

CÁMARA CÉSAR ITALIANO-JULIETA GARCÍA-FEDERICO BARALES-ALEJANDRO CAROZZI

FOTOGRAFÍA CÉSAR ITALIANO **MONTAJE** CÉSAR ITALIANO-MANU PEREZ MARTIN

SONIDO DIRECTO MARTÍN SALINAS-ISMAEL ZAMORA- DANIEL MOREL **GRÁFICA** FRANCISCO TRUPPA

HABITAR LA SOMBRA

RETRATO DE UNA NOCHE | UNA PELÍCULA DE CÉSAR ITALIANO



HABITAR LA SOMBRA

CÉSAR ADOLFO ITALIANO

Carrera: Licenciatura Artes Audiovisuales
con orientación en dirección de fotografía

Legajo: 65073/1 **DNI:** 33.566.552

Teléfono: 11-4049 2762

E-mail: cesar.italiano@hotmail.com

Director de tesis: Gustavo Fontán

Cargo: Titular de la Cátedra de Guión 4

TEMA PROPESTO

Un retrato de la ciudad de La Plata, abordado a través de la rutina de un puñado de trabajadores nocturnos.

LINK <https://youtu.be/hpH5Z06rFQc>

INDICE

Epígrafe	4
Abstract	5
La inquietud como matriz inicial	5
Abordar un espacio urbano	7
Indagar las imágenes	9
El cuerpo como espacio, la noche como tiempo	11
Del lienzo al plano	13
Conclusión: el cine a modo de huella	16
Bibliografía	19
Filmografía	20
Anexo	21

«Se puede imaginar que una ciudad no sea otra cosa que una acumulación de espacios, es igualmente cierto que concentra una prodigiosa acumulación de tiempos y todo ese tiempo no es perfectamente visible en todo momento. La ciudad del cineasta no sería solamente lo visible de la ciudad. Hasta puede que esa misma distancia en relación a lo visible, sea la justa dimensión del cine.»

Jean-Louis Comolli (1994)

ABSTRACT

El trabajo describe el proceso de creación de la obra audiovisual *Habitar la sombra* (César Italiano, 2020) en el marco de la tesis de grado de la Licenciatura de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de La Plata. Su objetivo es abordar las decisiones temáticas, técnicas y estilísticas que se toman en relación al retrato de una noche en la ciudad de La Plata. Esto habilita principalmente la reflexión en torno a la mirada sobre la ciudad, la puesta en plano y las formas en que dialogan las imágenes obtenidas.

LA INQUIETUD COMO MATRIZ INICIAL

A lo largo de los años, se fue despertando en mí un interés en estudiar y re-descubrir los grandes espacios urbanos a través del cine, haciendo especial hincapié en las personas, sus oficios y las formas en que se pueden representar estas individualidades dentro del entramado urbano. La calle siempre fue un lugar que me sirvió de inspiración y es allí donde fui encontrando las motivaciones artísticas para salir a contemplar los movimiento, las formas y los ritmos que me rodean.

Durante el 2016, en el marco de la materia Documental 4, luego de una actividad propuesta por la cátedra, surgió la idea de realizar una sinfonía urbana de la ciudad de Buenos Aires, iniciativa por demás ambiciosa. Mi principal inspiración cinematográfica en ese entonces, quien logró sintetizar mis inquietudes, fue el cineasta soviético Dziga Vertov. Esta primer idea se logró plasmar en una sinopsis de la siguiente forma:

A través de la modalidad observacional propongo un documental sobre la vida de la gente que convive en la Ciudad de Buenos Aires. Se entrelazan tramas de

anónimos que buscan evidenciar un contraste y espejismos según la clase social a la que dicha persona pertenezca. Las imágenes, lejos de estar aisladas entre sí, siempre tendrán como hilo conductor a la mirada.

El relato no tiene una línea narrativa explícita, sino más bien, tiene como principio lógico el desarrollo de distintas tramas o recortes de la realidad que se van dando lugar en la ciudad. Los personajes son ciudadanos anónimos que construyen día a día, a través de sus actividades, la idiosincrasia de la ciudad. Se tomarán de referencia distintas actividades así como lugares característicos de la cultura rioplatense. (César Italiano, 2016)

Esta iniciativa, fue el disparador que desarrollé durante la cursada del Taller de Tesis al año siguiente. En esta instancia, fue cuando me enfrente a la necesidad de transformar este guión inicial en imágenes. A partir de ahí, comencé un proceso de experimentación, donde fui descubriendo distintas formas de poder acercarme a este retrato urbano.

Una vez concluido el Taller de tesis, un tanto abrumado por el tamaño de la Capital Federal y con la imposibilidad de generar un recorte, decidí modificar la locación y finalmente elegí a la ciudad de La Plata como objeto de estudio. Mi primer acercamiento con esta ciudad fue gracias a los relatos orales de mi padre y mi tío que estudiaron allí en su juventud. Siendo niño, sus recuerdos nostálgicos me llevaron una y otra vez a esta ciudad desconocida, que se me representó como un gran enigma. Estos recuerdos, a su vez, moldearon mi búsqueda, generando la necesidad de captar estos espacios y estas anécdotas que estaban desparramadas en mi memoria.

A la hora de pensar un retrato con una mirada personal sobre la ciudad, siempre imaginé un clima lluvioso y sombrío, cargado de un sentimiento de nostalgia propio de esos recuerdos. Este tiempo frágil y borroso, situado siempre en el pasado, fue el mayor referente visual que guió mi búsqueda durante esta etapa inicial, y que perduró de manera implícita durante el resto del proceso.

«La lluvia siempre sugiere una tregua» (Olmí, 2008)¹ y una transformación en la forma en que se percibe el tiempo. Además, tiene una injerencia particular en la plasticidad de las imágenes. Estos aspectos, la cargan de un fuerte valor simbólico que interpela la condición de las personas, generando un estado de introspección que dan lugar a testimonios íntimos en relación a la ciudad y al pasado personal de los individuos. Esto en un inicio me pareció valioso en relación a la búsqueda que quería llevar a cabo.

Entrado el invierno del año 2018, comenzaron los intercambios siempre pertinentes y esclarecedores con el Lic. Gustavo Fontán, director de la tesis. Siguiendo una metodología de trabajo de campo solitaria, salí a registrar personas y momentos que me interpelen en la ciudad de La Plata.

ABORDAR UN ESPACIO URBANO

«El cine no tiene otro sentido que el de alterar las evidencias de lo sensible, y la ciudad como escenario es una de ella. Hacer/deshacer. Deshacer lo visible como creencia en la cosa. Y luego, con ello, volver a hacer» (Comolli, 1994).² La ciudad siempre se me presentó como una abstracción imponente, un espacio geográfico inabarcable donde habitaban innumerables estímulos disímiles. Abordarla me obligó a una problematización de la realidad, dando como resultado la intención de construir una ciudad que solo pueda hallarse en la película. Este desafío aparentemente irresoluble, requirió de muchos años de trabajo donde constantemente fui necesitando ampliar y recortar distintos elementos a medida que avanzaba en el trabajo.

En el proceso mismo es donde fui logrando puntos de contacto entre mis inquietudes y sus potenciales respuestas. Algunas de estas preguntas que surgieron fueron: ¿Cómo recortar un fragmento de ciudad?, ¿Cómo captar lo realmente

¹ Olmí, Ermanno. *“Ermanno Olmí, Seis encuentros y otros instantes”*, Gobierno de Navarra. Fondo de Publicaciones; 1ra Edición, 2008

² Comoli, Jean Luc. *Filmar para ver*. Madrid. Ediciones Simurg, 2003

cinematográfico que me ofrece?, ¿Qué es lo que deja ser visto y qué es lo que en realidad esconde?, ¿Cómo lograr un punto de vista que trascienda la mera mirada del transeúnte?

Hubo variables tanto estéticas como temáticas que se fueron definiendo como constantes, y le permitieron al trabajo ir obteniendo un cauce más marcado. Inicialmente, pensado en la estructura narrativa, hubo tres pilares desde donde me sitúe para observar la ciudad. El primero lo componían las secuencias observacionales donde la ciudad era el personaje principal, donde no existía ninguna singularidad destacada. El segundo estuvo compuesto por los retratos de los individuos, sus oficios y sus testimonios. El tercer y último pilar, estaba determinado por una capa de sentido compuesta por una voz en off autoral, que estaba signada por la reflexión de mi historia personal con la ciudad y del proceso creativo de la obra.

Estos pilares estuvieron presentes en la siguiente etapa del proyecto, en los cuales me basé para realizar los rodajes durante el 2019. La sinopsis a esa altura era la siguiente:

Un ensayo audiovisual que retrata la Ciudad de La Plata, ahondado en los efectos que genera la lluvia en la percepción de la realidad de algunos habitantes con los que va interactuando el propio autor. La propuesta es develar cómo se ve modificada la rutina de la ciudad, a la vez que se va reflexionando sobre la propia realización de la obra.

Durante este proceso, el autor detiene su atención especialmente sobre la lluvia como hecho poético y emocional. Haciendo foco en las actividades que los personajes ejercen en el día a día, donde cada uno de ellos es portador de un conocimiento y una manera de vivenciar la lluvia que los hace particulares.

Estas vivencias y recuerdos, sumadas al recorrido en primera persona que realiza el autor, logra conformar un retrato colectivo de la Ciudad de La Plata.

(César Italiano, 2019)

En relación a estos tres pilares estéticos y temáticos que enumere, fueron finalmente los dos primeros los que lograron perdurar en el proyecto, despojando al

relato de un tono ensayístico y delimitando el peso autoral específicamente en la relación de la mirada observacional con respecto a lo real. Esta decisión fue tomada en pos de segmentar los elementos del lenguaje que entraban en juego en la narración. La mirada sobre la ciudad y sus personajes pasaron a ser la prioridad excluyente. Este gesto fílmico, se enmarcaba entonces dentro del género de cine documental observacional, siendo heredero en mayor medida de la corriente cinematográfica del Direct Cinema.

Durante ese tiempo me acerqué a distintos oficios, entrevistando y conociendo distintas realidades y características laborales. En cada caso, fue necesario un proceso de pre-producción largo, para generar una relación de confianza con cada uno de los grupos antes de comenzar a retratarlos. La selección de los personajes estuvo guiada por la elección de oficios que tengan en común habitar los espacios públicos, donde la presencia del clima fuese más pregnante. Me motivaba descubrir que había detrás de lo que Karl Marx (1867) llamó fetichismo de la mercancía, es decir, develar la humanidad que esconden las mercancía y los servicios que consumimos a diario. Estas personas, aunque muchas veces son menospreciadas o invisibilizadas, son vitales para el normal funcionamiento del engranaje de las ciudades.

INDAGAR LAS IMÁGENES

El proceso de realización en general requirió de muchas horas de registro, y por ende, muchas horas de indagación y análisis en relación a esas imágenes capturadas. De forma análoga a como sucede en la concepción de las propias ciudades, se fue generando un método de trabajo similar al del palimpsesto: material que en el devenir de su reescritura, mantiene vestigios de sus versiones precedentes. Esta lógica generó un proceso artístico muy rico, gracias a las sucesivas reescrituras del guión que se fueron dando en relación al material grabado, y al diálogo constante entre la observación, la experimentación en la edición y la reflexión posterior.

Esta metodología, es plasmada a manera de síntesis por Win Wenders (1992), al afirmar que:

Pensar siempre encierra, en cada ocurrencia y en el mismo momento, una opinión sobre una cosa, una persona, una ciudad, un paisaje. (...) En la visión se puede encontrar una visión respecto al mundo donde la relación que se establece con las personas y las cosas sea la percepción. El sinónimo más hermoso de *ver* es *percibir* [wahrnehmen], porque contiene la palabra *verdadero* [wahr]. Es decir, para mí, la visión incluye la verdad en estado latente, más que el pensamiento, donde te puedes extraviar mucho más, donde te puedes alejar del mundo. Ver es sumergirse en el mundo, mientras que pensar siempre es distanciarse. (p.61)³

Nunca hubo un guión cerrado cuando organizaba los rodajes, sino que eran disparadores y elecciones temáticas y estéticas que me servían para definir una búsqueda mientras filmaba. Aquí se ponía en juego mi percepción para poder captar y elegir porciones del espectro de la realidad que fueran funcionales al relato.

Durante el proceso de edición, evaluaba todo el material intentando enlazar las tomas y descubriendo fragmentos de sentido que pudieran ir construyendo una posible narración. Yo tenía en claro que no bastaba con representar en la pantalla fragmentos dispersos de realidad como si fueran migajas esparcidas. Sino que estos debían ser ensamblados en un conjunto orgánico, y que a su vez, debían ser parte de una verdad temática. (Vertov, 1923).⁴

Durante mucho tiempo me costó enlazar un montaje con el cual me sintiera conforme y que posibilita encauzar definitivamente la película. Entendía que la fijación de datos naturalistas no bastaba para crear una imagen fílmica, (Tarkovsky, 1991 p. 130).⁵ Esta situación se resolvió cuando elaboré la decisión de recortar temporalmente el arco narrativo, designando a la noche como el elemento dramático principal. La

³ Win Wenders. *El acto de ver*. Barcelona. Editorial Paidós, 1992. p.61

⁴ Dziga, Vertov. *Manifiesto 1922-1923*. Madrid. Editorial Fundamentos. 1973.

⁵ Tarkovsky, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética en el cine*. Madrid. Editorial, 1991. p.130.

noche sirvió, a partir de ese momento, para motivar el desarrollo cronológico de la narración y para definir la estructura final del montaje.

Esto permitió ordenar y estructurar las tomas con una presión temporal consciente, determinada por la necesidad interior de la película. (Tarkovsky, 1991, p. 145).⁶ Se estableció una estructura dividida en 4 partes: La introducción a la ciudad durante el atardecer, el anochecer con la presentación paulatina de los personajes, el aletargado desarrollo de la noche, y por último, el amanecer. De aquí surgió la sinopsis final de la película:

El día se acaba. Luego del fin de una jornada en la Ciudad de La Plata, un grupo de trabajadores se disponen a comenzar la suya. A pesar de tener distintos oficios, a todos ellos los une ser trabajadores de la noche y ganar su sueldo a contrarreloj del movimiento impuesto por la ciudad.

Ya entrada la madrugada, el silencio se transforma en espera y la lluvia en tregua. El transcurrir de sus actividades y sus relatos hacen avanzar el tiempo. Solamente los lazos entre estos testigos solitarios logran contrarrestar la desolación del paisaje, una ciudad dormida e inerte que aguarda agazapada la salida del alba.

El sol finalmente los sorprende en sus puestos de trabajo. Aquella larga espera llega a su fin, al tiempo que la ciudad nuevamente comienza a despertar. (César Italiano, 2020)

EL CUERPO COMO ESPACIO. LA NOCHE COMO TIEMPO

Para mostrar una ciudad es inevitable recorrer su geografía y su temporalidad. Este viaje, cuando cae la noche, transfigura su condición. La ciudad esconde, a la vez que desnuda otros rasgos que son insignificantes durante el día. Lo oculto tiene en este caso un doble sentido: por un lado es inaccesible, ya que se encuentra en las sombras, y por otro lado, representa lo no conocido, lo enigmático.

⁶ Idem. p. 145

El trabajo intenta hacer una conexión entre esta masividad ausente y las pequeñas singularidades que se mantienen vivas en esta ciudad dormida. Son submundos presentes en una gran carcasa vacía, el negativo de una ciudad que es durante el día y se oculta en las sombras durante la noche.

Al implementar un relato coral, se categorizan todos estos cuerpos por igual. El montaje avanza de manera cronológica durante el desarrollo de la noche, mostrando intercaladamente las acciones de cada grupo. La dicotomía entre trabajo/descanso y acción/espera marcan los contratiempos rítmicos. El tiempo por momentos parece suspendido e inagotable, y por otros, vertiginosos y tangibles. A diferencia del *Hombre de la cámara* de Dziga Vertov, donde la velocidad dependía en mayor medida del ritmo impuesto por las máquinas, aquí son los cuerpos los que determinan la consistencia temporal que recorren los planos.

Comolli (2003), respecto a *Douro faina fluvial* (1931), afirma que «Si la ciudad es el espacio, si el río es el tiempo, el trabajo es lo que los reúne. Es el trabajo de los cuerpos (hombres y mujeres) lo que fabrica y amasa las formas, crea rimas y ritmos plásticos».⁷ Estos conceptos, a casi 100 años del estreno del film, mantienen su vigencia y se pueden transpolar perfectamente a *Habitar la sombra* (2020), donde estos trabajos manuales parecen luchar para no extinguirse contra el paso del tiempo. La experiencia cognitiva de los cuerpos está sustentada en la memoria. Cada noche realizan repetidamente las mismas acciones aprendidas, enajenados de la realidad exterior y de un progreso vertiginoso que responde a un nuevo mundo digital que les es ajeno.

La presencia de la noche se enmarca en el transcurso del invierno durante una jornada de niebla y lluvia, clima por demás característico de la zona durante ese período del año. Este paisaje urbano desolado, está plagado por estos pequeños relatos e historias efímeras que son los encargados de poblar esta desértica noche.

⁷ Comolli, Jean Luc. *Filmar para ver*. Madrid. Ediciones Simurg, 2003

El conflicto está latente e implícito. La mañana aparece como la única solución posible al tedio que representa el trabajo, aunque no hay forma de acercarse a este objetivo, más allá de esperar a que transcurra el tiempo. Las pequeñas variaciones, anécdotas o sucesos, le sirven a los personajes de alivio y distracción. Inclusive, pueden ser ilusiones palpables. A la vez, en el espectador generan una apertura de sentidos y una construcción de nuevos mundos respecto a estas imágenes significantes de la ciudad vacía.

DEL LIENZO AL PLANO

La cámara tiene un peso fundacional, ya que carga con la responsabilidad de direccionar la mirada y guiar la narración. Como afirma Comolli (2003): “el cine tiene un solo ojo y ese ojo no es humano.”⁸ Por eso mismo, a lo largo del proceso, se analizaron constantemente la forma más apropiada para que este dispositivo pudiera abordar la ciudad. Al igual que gran parte de las películas de Michelangelo Antonioni, me interesa revalorizar la imagen paisajística, como contracara a la tradicional-escénica, una imagen-poética a partir de una novedosa forma de concebir al paisaje teniendo como resultado una profundización de la interioridad y la conciencia de sus protagonistas. (Yescas, 2017).⁹

Muchas veces imagino este trabajo como una pintura de paisaje. La distinción principal de este tipo de obras es que tienen la cualidad de la simultaneidad en un solo plano; con la intención, pareciera, de anular lo más posible la existencia de un fuera de campo. Algunos ejemplos clásicos de este género al que refiero pueden ser las pinturas *Juegos de niños* de Pieter Brueghel, *Paisaje invernal* de Hendrick Avercamp o *Después de la Batalla de Curupaytí* de Cándido López.

⁸ Idem.

⁹ Yescas, Eduardo. *Vivir el paisaje: la poética del espacio en el cine de Michelangelo Antonioni*. México D.F. Correspondencias cine y pensamiento. Revista Virtual. 2017.

Seducido por estos grandes paisajistas, el relato se inicia desde un punto de vista omnisciente, para luego, durante el desarrollo, poder rasgar esa lógica. Esta acción de re-encuadrar me permite posicionar la mirilla del ojo, recortando, espiando y generando de los fragmentos resultantes, la ilusión de un todo.

La composición de los planos y el tratamiento de cámara plantean una subjetividad que responde al nivel de acercamiento con los retratados. Es decir, que dependiendo de esta distancia, se puede evidenciar en mayor o menor medida nuestra presencia y cuán involucrados estábamos ante los hechos. Es aquí donde el trabajo adquiere una gran potencia y puede distanciarse de lo que sería una mera mirada objetiva.

La puesta en plano se bifurca. En las escenas urbanas, mayoritariamente conformadas por planos generales estáticos, existe una mayor distancia y tiempo a la hora de hacer las tomas de estos objetos inmóviles. Es necesario detenerse a observar estas situaciones nocturnas y confrontarlas desde una temporalidad con la que uno habitualmente no las percibe, como sucede por ejemplo, en las filmografía de James Benning o de Jonathan Perel. Este paisaje urbano, contiene grandes estructuras geométricas que inmovilizan a la cámara y exigen un tiempo de lectura mayor para el espectador. Al estar fijo, el marco de referencia dominante hace que los objetos inmóviles sean percibidos como algo situado fuera de tiempo, (Arnheim, 1979) ¹⁰ lo que potencia la caracterización de esta noche como ausente y anacrónica.

Una puesta de cámara fija permite que nuestra mirada la recorra, una y otra vez, restituyendo un tiempo que, aparentemente, no existe en la obra. (Feldman, 2001)¹¹ Esto posibilita un montaje de planos largos, con una función descriptiva y un ritmo lento. Los transeúntes urbanos aparecen durante el día en grupo, y a medida que se va vaciando la noche, su presencia y su tamaño en relación al plano disminuyen, generando un contraste con las grandes construcciones urbanas. Esto los deja en una posición de inferioridad simbólica dentro de la composición.

¹⁰ Arnheim, Rudolf. *Arte Y Percepción Visual*. Madrid. Editorial Alianza Forma. 1979.

¹¹ Feldman, Simon. *La composición de la imagen en movimiento*. Barcelona. Editorial Gesida. 2001

Cuando la cámara se introduce en los grupos de trabajo y se acerca a estas células vivas, se autopercibe como tal. La cámara entonces reacciona ante las acciones, exponiendo sus dudas en este abordaje de un mundo que intenta descubrir pero al cual no pertenece. Una muestra cabal de esto, son las reacciones de la cámara en mano y las variaciones del foco en los primeros y medianos planos, evidenciando una equivocación propiamente humana al intentar capturar lo imprevisible. Estas decisiones se enmarcan en lo que Bill Nichols (1997, p. 74), caracterizando a la modalidad del cine documental de observación, describe como: «*La presencia de la cámara «en el lugar» atestigua su presencia en el mundo histórico; su fijación sugiere un compromiso con lo inmediato, lo íntimo y lo personal que es comparable a lo que podría experimentar un auténtico observador/participante*». ¹²

Igualmente, hay una invariable continuidad entre los cuerpos y la ciudad. Se puede pensar a la ciudad como un espacio común donde el pasado se hace tangible pero también como un cuerpo, es decir, como un personaje más. Para ello, fue necesario mantener una continuidad estética que los aúne bajo una misma mirada cíclope.

La profundidad de campo, que responde principalmente a las elecciones del diafragma y la distancia focal, mantiene siempre una tendencia hacia una profundidad corta. La utilización de distancias focales largas se da gracias a la búsqueda plástica, y a la posibilidad de potenciar la actitud voyerista de la puesta en cuadro. Por su parte, la decisión de usar diafragmas abiertos está signada por la presencia de la noche, figura excluyente e ineludible, debido a la necesidad imperiosa de absorber la mayor cantidad de luz posible. Por la propia concepción del rodaje no se agregan fuentes lumínicas extras que las que ya había en las locaciones, priorizando la oscuridad y el alto contraste existentes, ya sea en interiores o exteriores.

¹² Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Madrid, Paidós. 1997. P. 74.

Si tomamos como punto inicial de este proyecto al boceto que ideé allá por el 2016, creo que a pesar de ser un proceso que se prolongó en el tiempo y el cual excedió con creces las funciones específicas de la dirección de fotografía, me produjo muchas satisfacciones por los logros obtenidos. Al principio comencé con un tema muy general, pero conforme iba probando distintas variantes dentro de la temática, fui delimitando y descubriéndome en la *praxis* (Kosik, 1967)¹³. Durante este tiempo, me aferre a la convicción de que «un film es una idea, fulgurante o lentamente elaborada, pero irreprimible, cuya expresión sólo puede ser cinematográfica» (Rouch, 2005, p.69). En este sentido, confío en la posibilidad del cine como una huella, que pueda representar en el plano audiovisual mis motivaciones e imaginarios.¹⁴

Retomando esta idea de la pintura de paisaje y pensando en una película como el registro de un lugar y una época, creo que lo característico aquí es la búsqueda de un enfoque personal en relación a la ciudad, alejado de lo que representaría la imagen de una postal turística canónica, «no para descifrarla, sino al revés, para otorgarle su carácter de cifra» (Foucault, 1967).¹⁵

En esta construcción, que es una experiencia palpable, me sirvo del lenguaje audiovisual como medio y reflejo de mi intuición. Creo en el valor de estos registros que están siendo transformados en imagen, o en la unión de distintos planos que fueron registrados con años de diferencia pero que juntos logran formar una unidad de sentido.

El cine actualmente tiene la posibilidad histórica de ofrecer relatos que articulen una mirada distinta respecto de lo real; y que puedan pensarse, y especialmente al cine documental, «como una práctica discursiva y ya no como una práctica mimética»

¹³ Kosik, Karel. *Dialéctica de lo concreto (Estudio sobre los problemas del hombre y el mundo)*, México, Grijalbo, 1967.

¹⁴ Rouch, Jean. *Cine, antropología y colonialismo. Adolfo Colombres (Comp.)*. Buenos Aires. Ediciones del Sol, 2005. p.69

¹⁵ Foucault, Michael. *Nietzsche, Freud, Marx*. Paris. Cahiers de Royaumont. Philosophie n° VI. 1967.

(Piedras, 2004, p.75).¹⁶ En este sentido, «la práctica del arte supone una revelación, que debe ser capaz de provocar una sensación de extrañamiento, de desarraigo y develar otros significados de la realidad que permitan un replanteamiento de la misma» (Escobar, 2014).¹⁷

Entendiendo a la ciudad de La Plata como una urbe que fue concebida y planificada bajo una visión positivista, me interesa mostrar el contraste generado entre un pasado moldeado y este retrato actual urgente, que evidencia algunas fallas y vértices de una ciudad desgastada por el paso del tiempo. Por ejemplo, la presencia de la lluvia en particular, representa una amenaza latente luego de que se produjeran las inundación ocurrida el 02 y 03 de abril del 2013, que dieron cuenta de un falla estructural en su funcionamiento y dejaron una marca imborrable en el inconsciente colectivo de la ciudad.

La forma de abordar la ciudad y los personajes incluidos, justamente, demuestran esta situación de fragilidad. Esto genera un clima de intriga pregnante que atraviesa el recorrido. Los trabajadores tienen unos oficios por esencia inestables, prontos a extinguirse o a cambiar de forma. El encuentro con el otro los contiene. Son sus vivencias orales las que permiten llenar de sentido este contexto de soledad, reflejando las problemáticas que los abordan en el quehacer diario.

Durante el cierre del proceso me distancie de la ciudad de la Plata, ya que me fuí a vivir definitivamente a la Capital Federal. Esto me permitió en cierta medida, fortalecer esta imagen nostálgica que me había construido en relación con la ciudad. Cada viaje representaba un reencuentro con mi pasado y una conexión con los distintos recuerdos que me aúnan con este lugar y su gente.

A principio del 2020, cuando ya había configurado un montaje que encerraba las características principales del proyecto, se presentó disruptivamente la pandemia desarrollada como consecuencia del Covid19. Los fragmentos de realidad que había

¹⁶ Piedra, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires. Editorial Paidós SAICF. 2004 . p.75

¹⁷ Escobar, Ticio. *El miro del arte y el mito del pueblo*. Buenos Aires. Editorial Ariel, colección Arte y Patrimonio. 2014.

capturado durante los años anteriores, pertenecían a un mundo que ya no existía. Esto resignificó su valor y transfiguró los rodajes finales que estaban planteados para el invierno de este 2020.

Durante estas últimas jornadas, la ciudad durante la noche se me presentó más vacía que nunca. Cada acción o estímulo quedaba desnudo ante estas noches silenciosas, y llamaba la atención para las pocas personas que estábamos presentes en las calles. Los pequeños sonidos y movimientos retumbaban en nuestros sentidos como si estuviésemos en una gran cueva. Unos pocos personajes y algunos autos eran los dueños absolutos de las calles. Los lugares que antes había retratado y sus lógicas de trabajo habían desaparecido o mutado. Aun así pude rescatar algunos registros, e inclusive tener mayor control sobre los rodajes, aprovechando la complicidad que me daba haber entablado una relación con muchos de los personajes.

Luego de ir moldeando durante mucho tiempo la película, llegó un momento en el cual la propia estructura existente decidía por sí sola. Eran los antiguos materiales los que delimitaban si los nuevos elementos podían ingresar de manera orgánica o no. La película había generado así un sistema propio como consecuencia de las decisiones y el recorrido atravesado. Este punto de inflexión evidencia la resolución de los mayores desafíos con que me había enfrentado desde la concepción de la idea.

La obra termina planteando así una posible forma de mirar; una forma intrínseca que recorre esta ciudad ausente, esboza estos cuerpos opacos y hace posible ver más allá de la atmósfera brumosa. Al intentar tocar la sombra, anegando lo cotidiano, en la película se habita la huella de una sensación, que sólo puede ser develada dentro de su propio imaginario.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Arnheim, Rudolf. (1979). *Arte Y Percepción Visual*. Madrid. Editorial Alianza Forma.
- Comolli, Jean Luc. (2003). *Filmar para ver*. Madrid. Ediciones Simurg.
- Dziga, Vertov. (1973). *Manifiesto 1922-1923*. Madrid. Editorial fundamentos.
- Escobar, Ticio. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo*. Buenos Aires. Editorial Ariel, colección Arte y Patrimonio.
- Feldman, Simon. (2001). *La composición de la imagen en movimiento*. Barcelona. Editorial Gesida.
- Foucault, Michael. (1967). *Nietzsche, Freud, Marx. Paris*. Cahiers de Royaumont. Philosophie nº VI.
- Kosik, Karel. (1967). *Dialéctica de lo concreto (Estudio sobre los problemas del hombre y el mundo)*, México, Grijalbo,
- Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad*. Madrid, Paidós,
- Olmi, Ermanno. (2008). *"Ermanno Olmi, Seis encuentros y otros instantes"*, Gobierno de Navarra. Fondo de Publicaciones; 1ra Edición.
- Piedra, Pablo. (2004). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires. Editorial Paidos SAICF.
- Rouch, Jean. (2005). *Cine, antropología y colonialismo*. Adolfo Colombres (Comp.). Buenos aires. Ediciones del sol.
- Tarkovsky, Andreí. (1991). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética en el cine*. Madrid. Editorial.
- Wenders, Win. (1992). *El acto de ver*, Barcelona. Editorial Paidos.
- Yescas, Eduardo. (2017). *Vivir el paisaje: la poética del espacio en el cine de Michelangelo Antonioni*. México D.F. Correspondencias cine y pensamiento.
<http://correspondenciascine.com/2017/08/vivir-el-paisaje-la-poetica-del-espacio-en-el-cine-de-michelangelo-antonioni/>

FILMOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Antonioni, Michelangelo. (1962). *L'eclisse*.
- Benning, James. (1977). *One Way Boogie Woogie*.
- Chantal, Akerman. (1977). *News from home*.
- D'Angiolillo, Julian. (2010). *Hacerme Feriante*.
- Donoso, Mariano. (2018). *Buenos Aires al Pacífico*.
- Fontán, Gustavo. (2019). *La deuda*.
- Fricke, Ron. (1992). *Baraka*.
- Guerin, José Luis. (2001). *En construcción*.
- Ivens, Joris. (1929). *Rain*.
- Masllorens, Ignacio. (2013). *Habitat*.
- Martínez, Sebastián. (2010). *Centro*.
- Moreno, Rodrigo. (2017). *Una ciudad de provincia*.
- Ruttmann, Walter. (1927). *Berlín, sinfonía de una ciudad*.
- Okhapkina, Ksenia. (2019). *Inmortal*.
- Oliveira de, Manoel. (1931). *Douro faina fluvial*.
- Perel, Jonathan. (2015) *Toponimia*.
- Varda, Agnès. (1976). *Daguerréotypes*.
- Varda, Agnès. (2000). *Les glaneurs et la glaneuse*.
- Vertov, Dziga. (1929). *Chelovek s kino-apparatom*.
- Vigo, Jean. (1929). *À propos de Nice*.
- Wenders, Win. (1985). *Tokio-ga*.

- Brueghel, Pieter. (1560). Juegos de niños [Pintura] . Viena, República Checa: Museo de Historia del Arte de Viena.



- Avercamp, Hendrick. (1609). Paisaje invernal [Pintura]. Amsterdam, Países Bajos: Rijksmuseum.



- Lopez, Cándido. (1893) Después de la Batalla de Curupaytí [Pintura] Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes.

