

Montaje de cartografías. Reflexiones en torno a Calle 52 y el retrato de la ciudad

Pablo Ceccarelli

Arkadin (N.º 9), e022, 2020. ISSN 2525-085X

<https://doi.org/10.24215/2525085Xe022>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

La Plata, Buenos Aires, Argentina Nacional de La Plata

MONTAJE DE CARTOGRAFÍAS

Reflexiones en torno a *Calle 52*
y el retrato de la ciudad

Cartographic Montage
Thoughts around *Calle 52* and the Portrait of the City

PABLO CECCARELLI | pablo.ceccarelli90@gmail.com

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Recibido: 3/2/2020 | Aceptado: 22/5/2020

RESUMEN

El presente artículo reflexiona sobre el desarrollo de *Calle 52*, tesis de grado de la licenciatura en Artes Audiovisuales de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). El cortometraje explora el retrato de la ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina) y las huellas de la inundación ocurrida en abril de 2013. A través del relato sobre las distintas etapas de elaboración de la obra, se indaga en el montaje como forma de producción de sentido y de escritura de guión en el propio proceso, tanto en el desarrollo inicial como en el rodaje y su ensamblaje final.

PALABRAS CLAVE

Montaje; sinfonía urbana; La Plata; cortometraje; inundación

ABSTRACT

This article reflects on the development of *Calle 52*, these on Audiovisual Arts degree in the the Faculty of Arts (FDA) of National University of La Plata (UNLP). The short film explores the portrait of the city of La Plata (Buenos Aires, Argentina) and the traces of the flood that occurred in April 2013. Through the story about the different stages of the work's elaboration, montage is investigated as a way of production of meaning and script writing, generating these in the process of construction of the audiovisual piece, both in the initial development, the shooting and its final assembly.

KEYWORDS

Montage; city symphony; La Plata; short film; flood



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Attribution-
NonCommercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

PREFACIO: UNA CICATRIZ EN LA MEMORIA

«Me acuerdo de una lluvia en Cosquin, donde pasábamos unos días de vacaciones. Yo tendría unos seis años. Fue breve y feroz. Así permanece en mi memoria, desbordando calles y ríos. Aullando con una especie de furia inédita para mí hasta entonces. Esa noche, con un río que corría por los pies de mi cama. Todavía recuerdo ese temor, el esfuerzo para que no me arrastre. Un saber que se funda en la experiencia. Un lenguaje que ponga de manifiesto esa experiencia. Un cuerpo bajo la lluvia (no hay que filmarlo).»
Gustavo Fontán (en Fontán & Peirano, 2018)

El 2 de abril de 2013, cerca del mediodía, retornaba al departamento donde vivía en aquel entonces (un PH en planta baja, ubicado en el casco central de La Plata), cuando comenzó la tormenta que se extendió hasta llegada la noche. La misma se veía como una cortina, una cascada interminable desde el cielo, que nublaba por completo la imagen de la ventana. El agua empezaba a entrar desde el patio, por lo que debí colocar, junto con mi hermana, maderas y toallas para evitar que se trasladara a todos los rincones de la casa, además de subir muebles, aparatos electrónicos y diversos objetos a las mesas para no ser alcanzados por esta. Baldes, palanganas y cacerolas recibían las gotas que caían del techo, manchas se dibujaban en las esquinas donde se filtraba el agua. Pero, también, recuerdo los sonidos de aquel día. El exterior era una televisión sin señal y el techo de chapa un tiroteo metálico.

Cuando terminó la tormenta, todo fue silencio. Solo pequeños hilos de agua se escuchaban en el ambiente. La luz se había cortado en todo el barrio, por lo que afuera la vereda era oscuridad total. Restaba quitar el agua de la casa y descansar hasta que la mañana retornara.

Al otro día, al salir, el exterior era un paisaje de hojas desparramadas, ramas y árboles caídos, marcas de ruedas y pisadas en la tierra, muebles, revistas y libros húmedos apilados sobre el cemento. El vacío abrazaba el ambiente. Y a medida que llegaban las noticias por mensajes de texto o por los noticieros, me daba cuenta de que lo que habíamos vivido con mi hermana durante la noche no se comparaba con lo que había sucedido en otras partes. La Plata estaba patas arriba, desconocida, gris. «La Salamanca de Iberoamérica, la Boston o la Atenas argentina; la ciudad perfecta» (Badenes, 2015, p. 25), parecía en ese momento hacerle honor al nombre del río con el que se adjudicó su nombre. Solo que esta vez, la corriente no se hallaba en la costa del país, sino en las calles, sobre las veredas y dentro de las viviendas. Pero también, algo curioso se repetía en algunos comentarios que me llegaban: «No me enteré de nada». Eran personas que vivían en un 4.º, 5.º, 6.º piso en adelante. A esa altura, la percepción era otra. La posición era de seguridad, de refugio. O incluso de vivir ese día, esa tormenta, como si fuera otra más.

¿Cómo poner de manifiesto esta experiencia a través de un lenguaje (audiovisual)? ¿Cómo retratar una cicatriz en la memoria personal, colectiva y urbana? [Figuras 1 y 2].



Figura 1. Afiche diseñado por Belén Balverdi en el marco de un cruce entre el Departamento de Artes Audiovisuales (FDA-UNLP) y la cátedra Taller de Diseño en Comunicación Visual 3D (FDA-UNLP)

Figura 2. QR y clave para visionado del cortometraje

TRAZANDO EL CAMINO

«Se escribe poco sobre montaje. [...]»

Pero todo es montaje. Nada remite a sí mismo. Ni en el cine, ni en la vida. Las cosas, los acontecimientos, las personas, todo produce sentido en el contacto, en la conexión que se hace a cada instante. El cine une lo que funciona disperso en el mundo inscribiéndolo y organizándolo en una línea de tiempo hasta hacerlo producir sentido. A eso le llamamos montaje.»

Carlos Flores del Pino (en Donoso, 2017)

Calle 52 (Ceccarelli, 2019) [Figura 1 y 2], tesis de la carrera de licenciatura en Artes Audiovisuales de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), es un cortometraje que toma como disparador la experiencia vivida durante la inundación sucedida el 2 y 3 de abril de 2013 en el Gran La Plata, donde en unas pocas horas se acumularon más de cuatrocientos milímetros de lluvia y murieron más de noventa personas (muchas de ellas no registradas).¹ A partir de esto, la obra indaga sobre el retrato de la ciudad y la búsqueda de una propuesta formal que construya una mirada atravesada por la ausencia. Este elemento ya forma parte desde el título, que alude a la avenida que no se encuentra presente en gran parte del cuadrado central de La Plata y que recién aparece a la altura del bosque y de la calle 25, extendiéndose por fuera de los bordes de la circunvalación. La película fue filmada y montada entre 2014 y 2019, año de su finalización, entrega y exhibición.

¹ Para indagar y ampliar más en torno a lo sucedido durante la inundación de 2013, recomiendo fervientemente el libro 2A. *El naufragio de La Plata* (2014), de Josefina López Mac Kenzie y Martín Soler.

Walter Murch (2001) afirma que «montar [...] no consiste tanto en juntar como en descubrir un camino», por lo que «la inmensa mayoría del tiempo de un montador no se dedica en realidad a empalmar una película» (p. 16). Por lo tanto, este proceso de *descubrimiento* se extiende mucho antes de comenzar a trabajar en la edición.² Esto se debe a que el montaje, como «principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros» (Lorente Bilbao, 2003, p. 60), se extiende a todas las etapas de elaboración de la película, incluso a las del desarrollo inicial, a los primeros bocetos. Un camino de varias paradas, de interrogantes, de imprevistos y de desvíos sobre otros caminos que fueron llevando paulatinamente hasta la forma final de la obra. Por esto mismo, el montaje se asimila al trazado de un mapa. Una cartografía que se dibuja en su recorrido.

En una de las primeras curvas de esta ruta, la literatura: tomando como fuente *La aventura de un fotógrafo en la ciudad de La Plata* (1985), de Adolfo Bioy Casares, se marcaron en sus páginas todos los espacios y las direcciones que se mencionaban para apuntarlos en un mapa y salir a filmar cada uno de estos, sin importar si seguían existiendo o se habían transformado en algo completamente diferente. Luego, la ficción: actores y actrices convirtiéndose en personajes de una línea argumental que sucedía en la ciudad. El cambio de color y el agua como memoria temporal o fantasiosa. También, el género del *cine-ensayo*, con una fuerte presencia de una voz autoral, una cámara que sobrevolaba el espacio y que seguía a sus habitantes en su cotidianidad y una música ambiental de gran densidad y estilo etéreo.

Sin embargo, en todas estas variantes había piezas que no terminaban de encajar y cada propuesta se percibía artificiosa, impostada y solemne. Allí, en ese preciso momento, se produjo el giro clave, el volantazo para esquivar el tráfico y salir de la rotonda. Lo que sucedió fue que la obra se sumergió en un proceso de profunda *depuración*: se abandonó por completo el uso de la música ambiental que enfatizara cualquier emoción; la escritura de un guión que diseñara previamente escenas, acciones y la voz *en off* se reemplazó por un rodaje errante y dinámico sin planificación, donde se iba registrando paulatinamente distintas tormentas y elementos urbanos a lo largo de diversas jornadas; el movimiento de cámara se dejó de lado por el plano fijo. Este proceso de depuración llegó a tal punto que, incluso, lo que se eliminó de cuadro y de la diégesis fueron los propios habitantes de la ciudad: la presencia humana sería solo su rastro en los edificios construidos, en las frases escritas en carteles y placas, en su imagen a semejanza en las esculturas y en el tiempo que sobrevuela sobre los rincones vacíos de la ciudad.

DEL TIEMPO Y LA CIUDAD

«Cuando nos preguntamos cómo filmar ciudades, este interrogante debería formularse de otra manera: ¿cómo filmar otra cosa que tiempo? Para el francés [Jean Louis Comolli], el tiempo de las ciudades sería lo más cercano que hay al tiempo del cine, porque en las ciudades, como en los filmes, se mezclan el tiempo de los cuerpos y de las máquinas.»

Lior Zylberman (2010)

A la hora de indagar sobre el retrato del espacio urbano, debemos referirnos inevitablemente al género de las *sinfonías urbanas*, surgidas a principios del siglo XX con el movimiento de las *vanguardias cinematográficas*. En ellas «la metrópoli imponía su ritmo, su fascinante trazado y daba cobijo a la muchedumbre hormigueante, la masa, una de las acuciantes preocupaciones de los filósofos de la época» (Sánchez Biosca, 2007, p. 23). En *Manhatta* (Sheeler & Strand, 1921), *Berlín, sinfonía de una*

² Cuando se nombra *edición*, se lo entiende como un concepto *técnico* que indica el proceso por el cual se seleccionan los planos y se determinan la duración, el orden y la unión de estos para la elaboración de una película. En cambio, el término *montaje* indica un proceso conceptual y retórico, el cual establece el principio organizador de una obra mediante la yuxtaposición de planos visuales y sonoros.

ciudad (Ruttman, 1927), *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929) o *A propósito de Niza* (Vigo, 1930) por nombrar algunas, el desarrollo de la industria, las grandes multitudes ciudadanas y la rítmica musical de las imágenes generaban un dinamismo que reflejaba la visión de época sobre el progreso. Y por esto mismo, es que el género «hizo del montaje una metáfora imponente: la ciudad se convertía en una auténtica cadena de montaje, de velocidad, y la música sinfónica garantizaba un estilo de orquestación que afinara los distintos instrumentos en su diapasón» (Sánchez Biosca, 2007, p. 23). Dentro de este género, *Regen* (Franken & Ivens, 1929), la cual retrata desde una mirada particular el desarrollo de una lluvia en la ciudad de Ámsterdam y cómo influye en la cotidianidad de sus habitantes, es un referente directo de *Calle 52*.

Sin embargo, esta tesis puede asociarse a lo que Lior Zylberman (2010) llama «nuevas sinfonías de ciudad»:

El pasado, en las clásicas sinfonías, parecía anulado. El presente era vehículo del progreso hacia el futuro, el movimiento era expresado a través del montaje y los movimientos de cámara. En las sinfonías contemporáneas el tiempo que predomina es el pasado, es decir, los ojos están puestos en el pasado [...]. También podríamos afirmar que las sinfonías clásicas no poseen memoria; para las nuevas, en cambio, la memoria es su materia prima [...]. Es así, entonces, que las nuevas sinfonías bajo sus múltiples capas de análisis nos advierten y nos llaman a reflexionar sobre la actual condición urbana, termómetro de nuestra presente configuración social (pp. 6-7).

Dentro del corpus de obras que formarían parte de este género, el autor menciona que «el (sub) género que parecía dormido, sepultado y olvidado, resucita entonces con *My winnipeg* (Guy Maddin, 2007), *Del tiempo y la ciudad* (*Of Time and the City*, Terence Davies, 2008) y *Construcción de una ciudad* (Néstor Frenkel, 2007)» (Zylberman, 2010, p. 3).³ En ellas, la ciudad aparece como un recuerdo lejano en los ciudadanos y en los autores de las obras, quienes miran las ruinas de un pasado, y el ritmo vertiginoso es reemplazado por uno más reposado e introspectivo, donde late un tono nostálgico o incluso irónico hacia estos espacios.

No obstante, hay un elemento que recorre *Calle 52* y que se contrapone tanto con el dinamismo y vertiginosidad de las sinfonías de ciudad clásicas como con el giro subjetivo de las nuevas sinfonías, y coloca en primer plano a sus realizadores: la *presencia* de la *ausencia*. Ausencia de movimiento de cámara, de música, de diálogo, de voz narradora, de ciudadanos. Junto con el estatismo, construye una ciudad detenida en el tiempo, donde una mirada omnisciente observa, de forma fija y espectral, varios de sus espacios.

De esta manera, el principal antecedente de la obra se halla en *Profit Motive and the Whispering Wind* (Gianvito, 2007). En esta película, a lo largo de sus cincuenta y ocho minutos de duración, se relata una contrahistoria de los Estados Unidos, recorriendo las luchas políticas y sociales en este país a partir del registro de lápidas y de placas conmemorativas de miembros de pueblos originarios, esclavos, obreros asesinados en huelgas, militantes políticos, etcétera. Como menciona David Oubiña (2013):

Un film que, en vez de avenirse a testimoniar su tema mansamente, lo borronea a medida que lo retrata y termina expresándolo en la concavidad de los planos, como si fuera un hueco de la imagen. [...] Una mirada que revela un espacio diferente y que permite verlo bajo una nueva luz que lo transforma (p. 47).

³ En la Argentina, podemos pensar también los casos de *Buenos Aires* (Kohon, 1958) y *Córdoba, sinfonía urbana*, película de creación colectiva coordinada por Germán Scelso y estrenada en el 2017.

De este modo, *Calle 52* construye, bajo su forma audiovisual, una mirada sobre la ciudad de La Plata: milimetrada en su diseño, reposada en su aire dominguero, nostálgica a través de sus símbolos urbanos, restos de una «utopía abandonada» (González, 2004) y traumática en la sensación que provoca cada lluvia a punto de arribar y el recuerdo de 2013. Este clima, este ritmo precisamente, es el que delimita varias de las decisiones tomadas para la elaboración del cortometraje.

EL TRAZADO AUDIOVISUAL

«¿Es posible que una película nazca y crezca a partir de la persistencia en un procedimiento?
¿En qué momento surge el concepto, la secreta e imprescindible ligazón de los fragmentos?»

Gustavo Fontán (en Fontán & Peirano, 2018)

Retomo aquí parte de lo mencionado sobre el proceso y el desarrollo de la propuesta de *Calle 52* hasta su versión final. Entre 2014 y 2019 diversos planos fijos de lluvias e imágenes de la ciudad de La Plata fueron acumulándose. El procedimiento de ida y vuelta entre registro y edición, de generación de sentido y reformulación a partir de la yuxtaposición de planos visuales y sonoros, es una característica propia del cine documental o, con mayor precisión, del cine de *no-ficción*, donde «el guión que nunca tuvimos en el rodaje, o que se fue desarmando y rearmando día a día, hay que reconstruirlo en el montaje» (Donoso, 2017, p. 24). Y en ese guión que se construye sobre la línea de tiempo del *software* de edición o sobre bocetos, dibujos o en mapas conceptuales:

Re-significamos. Re-ordenamos lo que se venía dando en la realidad y en el rodaje bajo un cierto aspecto, re-asignamos sentidos. Ya no ensamblamos un plano al lado del otro según una dramaturgia previa, como en la ficción. Ahora, encontramos la dramaturgia. Ahora yuxtaponemos de manera totalmente arbitraria, antojadiza, creativa, a partir de las nuevas resignificaciones aparecidas o encontradas. Las situaciones en la vida real, a veces en el rodaje, no tienen una orgánica en sí mismas, pero al momento de juntarlas, de reunir las, de re-ensamblarlas, adquieren la orgánica completa, la organización total de sentido, que es la película (Donoso, 2017, p. 26).

Entonces, ¿cómo es el trazado definitivo de *Calle 52*? En primer lugar, nos ocuparemos de su estructura, que se divide en dos partes: en la primera, se genera el ritmo progresivo de la lluvia, que comienza en la altura de los edificios, propia de «la metrópolis vertical, la ciudad acumulación» (Lorente Bilbao, 2003, p. 52). Desde la vista de la catedral, mirando el centro de la ciudad [Figura 3], para ir luego descendiendo plano a plano hasta la superficie con agua acumulada. El final de este primer segmento se da con un plano de duración extendida, donde las gotas golpean la imagen y el sonido se incrementa hasta alcanzar una amplitud atronadora. Este concluye con una elipsis abrupta por corte, dando paso como una estocada al primer plano de la segunda parte, en silencio, ubicando el punto de mayor y de menor amplitud sonora uno al lado de otro.



Figura 3. Primer plano visible en *Calle 52*

En este segundo momento, los planos progresan pero también dialogan, algunos de forma directa, otros en forma de eco. Una *ciudad en movimiento*⁴ estática, donde lo que primero se mueve son las nubes y el agua que queda en las calles luego de la tormenta. Los reflejos, rotados e invertidos en edición, revelan una ciudad dada vuelta. Las esculturas que muestran figuras humanas detenidas, náufragos de un proyecto de ciudad.⁵ Los pájaros, únicos con posibilidad de volar y de resguardarse de la superficie, se posan en ellas ignorando su valor y observando el paisaje urbano [Figura 4]; las aguas se retiran dejando el vacío hasta llegar al tacho de basura final, con la cerradura que da cierre al cortometraje pero que también clausura de forma irónica con el lema *ciudad para todos*.⁶



Figura 4. Un pájaro y su nido encima de la escultura *El otoño*, en Plaza Moreno

4 Lema que adjudicó la primera etapa de la gestión del intendente Julio Garro en 2016.

5 Varias de las esculturas que se hallan en la ciudad fueron emplazadas para simbolizar los ideales políticos e ideológicos de los primeros años de la fundación de la ciudad. Más información sobre esto se puede encontrar en el artículo *La utopía abandonada. El proyecto escultórico de La Plata (1882-1920)* (2004), de Ricardo González.

6 Lema de la gestión del intendente Julio Bruera utilizado hasta 2015.

La unión de los planos genera un relato y una visión sobre la ciudad en los vínculos, los contrastes, las reiteraciones, pero sin estar exentos de la sensibilidad que se deposita en esos materiales. Como expresa Vincent Amiel (2007) sobre el cine de Alain Resnais:

Resnais practica un cine «cerebral», pero utilizando instrumentos sensibles. Son así ritmos, luces, contrastes de blanco y negro y de color los que provocan y sostienen un proceso intelectual [...]. El «flujo de pensamiento y de emoción» que Resnais construye es a la vez plástico, sonoro y discursivo, siendo a partir de los elementos sensibles como construye una unidad intelectual. [...] Todo el proyecto cinematográfico de Resnais es la ilustración del principio mismo del montaje. Asociar elementos dispersos para dar sentido a su yuxtaposición y darles, por yuxtaposición, un sentido nuevo (pp. 108-109).

En este flujo que se menciona en la cita, la plástica de los planos no tiene como objetivo un esteticismo sino una *sensorialidad*, además de dividir de forma contundente el antes y el después de la tormenta: en la primera parte, el color desaturado le da un carácter brumoso a ese ambiente lluvioso del principio. Luego, el blanco y negro, el cual remite al pasado y a la nostalgia, pero también al enrarecimiento de esa ciudad transformada y el ruido de la imagen, trauma y reminiscencia de la lluvia, brinda un movimiento interno que contrasta con el estatismo del plano y la puesta en escena.

El ratio de aspecto en 16:9 en el primer segmento, que fortalece el despliegue horizontal de la ciudad y sus edificios, con ventanas empañadas donde se observa la tormenta. En el segundo, un ratio cuadrado enmascarado con bordes redondeados. Una ventanilla de ratio 1:1 que se asemeja a la forma del casco urbano, geometría que aparece en diversas partes de la ciudad. Esta elección responde a la configuración simbólica que la misma ha generado en la capital de la provincia. En *Un pasado para La Plata* (2015), Daniel Badenes confecciona una *historia de la historia de La Plata*, focalizándose en analizar, de manera crítica, la conmemoración de los cien años en 1982. Allí comenta:

El trazado, como obra de perfección, se convierte en un símbolo. [...] Es mucho más frecuente encontrar un gráfico simplificado de su esquema, que el propio escudo de la ciudad. [...] La imagen que uno encuentra en principales entradas a La Plata es justamente esa representación de la ciudad geométrica atravesada por diagonales. [...] La sustitución de una imagen por otra no es inocente. Es una operación de memoria, una política de identidad sobre la ciudad, que tiene consecuencias. El escudo, con la imagen de un labrador, los cursos de agua y las tierras cultivables, refiere a un perfil de ciudad productiva y proyectada sobre la región. El trazado acota la ciudad al mundo de diagonales y distribución relativamente pareja de las plazas, que solo caracteriza a un cuadrado de 38 por 38 cuadras: el casco urbano de la ciudad (Badenes, 2015, pp. 84-85).

De esta forma, el encuadre de la segunda parte y el que hace el propio mapa de La Plata como símbolo se asemejan en el foco y la composición que hacen ambas hacia su centro. Y así como «la Avenida Circunvalación actúa como una muralla» (Badenes, 2015, p. 87) y «el elogio a la planificación geométrica tiene como consecuencia la invisibilización de vastas zonas que también forman o formaron parte de la ciudad y están fuera de ese trazado con diagonales convertido en símbolo» (Badenes, 2015, p. 88), el marco genera en el cortometraje un fuera de campo ocultado y anulado, donde se desplazan los elementos que atenten en contra del artificio de la ciudad enrarecida.

Como parte de la puesta en escena, el mapa aparece tres veces: la primera, para introducirnos en la *ciudad en movimiento*, solidificada en una placa de piedra por encima del agua. La segunda, en la altura como un altar celebratorio y seguro [Figura 5], que contrasta con la ciudad de los *familiares de víctimas de la inundación*. Y la tercera, como un mapa que en la superficie contiene el agua estancada en sus calles y plazas. Finalmente, el cuadrado aparece también incluyendo el lema final: la *ciudad para todos*, encerrada en el marco del tacho de basura.

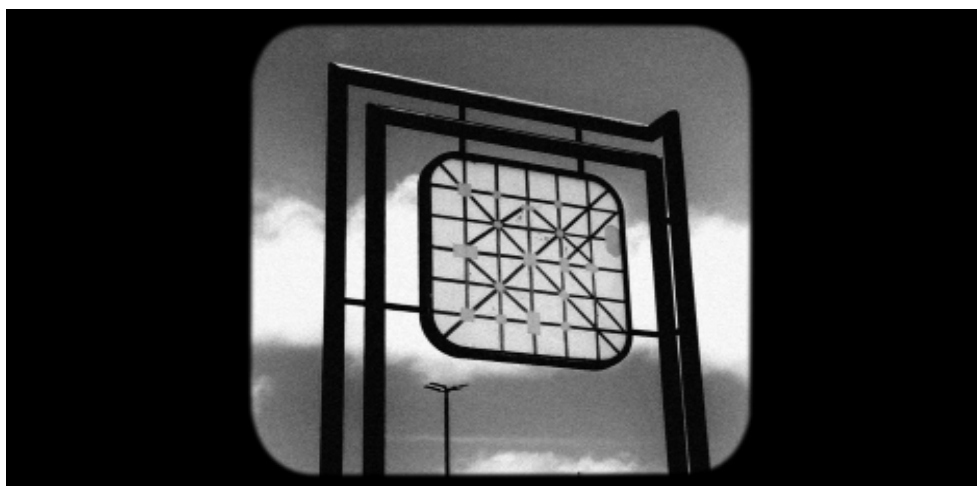


Figura 5. El mapa del casco urbano de La Plata

Por último, es necesario mencionar el papel fundamental que tiene el sonido en la tesis. En el inicio, lo primero con que uno entra en contacto es el ruido de los truenos sobre un negro. Este comienzo, con ausencia de imagen visual, invita a activar el sentido auditivo frente a la obra además de anticipar la tormenta que aparece de forma plena en el primer plano visible. En la primera mitad de la obra, el sonido desarrolla la progresión de la lluvia desde la altura hasta el descenso a la superficie, aumentando en intensidad y agregando capas de texturas para fluir en los diferentes espacios y materiales donde sucede la tormenta. Un pequeño descenso de volumen en los dos planos anteriores al final funciona como reposo previo al diluvio que cierra esta parte, sobrecargándola de capas sonoras para convertirlo en una explosión sonora aturdidora. Su duración prolongada tiene la intención de generar un estado de tensión ante el fuerte estímulo dilatado de este momento.

En la segunda parte, el sonido construye el vacío y la ausencia después de la tormenta. Allí se hace foco en el agua, que va cambiando de forma según los diferentes momentos y espacios. También compone el ambiente con pequeños sonidos de metales, hamacas, viento y sobre todo, de los pájaros, que tienen una fuerte presencia en esta secuencia (desde graznidos y *foley* de ellos volando, hasta los pasos en el agua en un primer plano sonoro). Finalmente, se agregan algunos sonidos de truenos y temblores en su mitad (el cartel de naufragos) y en el último plano del film, en una suerte de *eterno retorno* nietzscheano. Todo la banda sonora del segundo momento se diseñó en forma de *entramado*: los sonidos no aparecen cuando comienzan los planos, sino que van obteniendo vida unos segundos antes y viceversa, anticipando en fuera de campo ciertas visualizaciones. Pero también para que los planos, que en la edición están fuertemente suturados y fragmentados, tanto por su fijeza como por el corte directo, puedan suavizarse y unirse a través del material sonoro.

UN FANTASMA RECORRE LA CALLE

«Death is everywhere.
There are flies on the windscreen.
For a start.
Reminding us.
We could be torn apart.
Tonight.»⁷
Martin Gore (1985)

«Un fantasma recorre La Plata: el fantasma de la tradición» (Ceccarelli, 2017, p. 12), comenzaba un artículo que escribí para la revista de cine *Pulsión*, parafraseando a Karl Marx. «Ese fantasma que recorre la ciudad tiene gusto a lluvia desde 2013», me respondería Gustavo Provitina, mi tutor de tesis, en uno de los últimos correos que intercambiamos previo a la finalización del corto.

Mis manos se detienen súbitamente sobre el teclado como si estuvieran sobre el volante de un auto detenido en la banquina de una ruta. Me quedo pensado. ¿Cómo cerrar este artículo? ¿Hay algo más que tenga para decir?

Hace tiempo, en mi cabeza, aparecen varios de los planos que incluí originalmente en *Calle 52* y que fueron descartados en su versión final. Sobrevuelan generando un eco, un susurro en el que reclaman volver a ser incluidos. ¿Hubiera sido mejor película con esos planos? Puede ser. Aunque tal vez, sencillamente, no encajaban. Y como me dijo una colega, a veces la mejor obra no es la que montamos en nuestra cabeza, sino la que es, la que existe. Porque sale a la luz, imperfecta, pero con su imagen propia.

Pero soy caprichoso. Me siento a ver *Hamlet Finge* (González & Vallina, 2002) y me sorprendo ante el enorme parecido que tienen esos planos del agua estancada en el viejo Teatro Argentino en construcción, durante los primeros años de la democracia, y los reflejos que aparecen en mi cortometraje. Pienso por qué, de todos los que incluí, no hay uno de este edificio, símbolo por muchos años de la desidia y el vaciamiento. Esta coincidencia me entusiasma y me siento impulsado a salir con mi cámara, una vez más, a registrar este plano que me faltó. Regresar a descargar el material, meterlo en la línea de tiempo del Premiere y exportar una nueva versión del film. Sería un buen diálogo, una cita interesante.

Pero no puedo salir. Es abril de 2020. Otro fantasma recorre el mundo. Esta vez, es microscópico. Y las imágenes de la ausencia en las calles retornan, como si *Calle 52* hubiera sido un presagio.

Ahora, mientras escribo, el contacto con lxs otrxs parece lejano. Unas cuerdas son una gran distancia. Las paredes y el techo son un encierro, el balcón es una bocanada de aire aliviadora. Y las pantallas de los dispositivos, una ventana virtual donde obtener un poco de compañía.

⁷ «La muerte está en todas partes. / Hay moscas en el parabrisas. / Desde el inicio. / Recordándonos. / Que podríamos ser destrozados. / Esta noche» (Gore, 1985). Traducción realizada por el autor del artículo.

Entonces, esta vez, para cerrar, me pregunto: ¿qué forma tendrán las imágenes de esta (nueva) época? ¿Qué nueva cartografía habrá que trazar para generarles sentido? ¿Reflejarán la distancia que nos separa? ¿O tal vez buscarán unir nuevamente, con la fuerza y el cariño de un anhelado abrazo, las rutas dispersas de la realidad que nos tocará vivir?

REFERENCIAS

- Álvarez, M., Conti, M., Comello, N., Goldes, D., Moro, A., Torrado, M., Obligado, P., Scelso, G. (Directores). (2017). *Córdoba, sinfonía urbana* [Película]. Argentina: sin datos.
- Amiel, V. (2007). *Estética del montaje*. Madrid, España: Abada.
- Badenes, D. (2015). *Un pasado para La Plata*. La Plata, Argentina: Estructura Mental a las Estrellas.
- Bioy Casares, A. (1985). *La aventura de un fotógrafo en La Plata*. Recuperado de <https://epdf.pub/la-aventura-de-un-fotografo-en-la-plata.html>
- Ceccarelli, P. (2017). Desde el suelo. *Pulsión*, 6 (6), 12-15.
- Ceccarelli, P. (2019). *Calle 52* (Tesis de licenciatura). Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Donoso, C. (2017). *El otro montaje. Reflexiones en torno al montaje documental*. Santiago, Chile: La Pollera Ediciones.
- Fontán, G. y Peirano, G. (2018). *El lago helado*. La Plata, Argentina: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Franken, M. e Ivens, J. (Directores). (1929). *Regen* [Película]. Países Bajos: Capi-Holland.
- Gianvito, J. (Director). (2007). *Profit Motive and the Whispering Wind* [Película]. Estados Unidos: Traveling Light Productions.
- González, R. (2004). *La utopía abandonada. El proyecto escultórico de La Plata (1882-1920)*. La Plata, Argentina: Instituto de Cultura, Prov. de Buenos Aires.
- González, S. y Vallina, C. (Directores). (2002). *Hamlet Finge* [Película]. Argentina: sin datos.
- Gore, M. (1985). Fly on the windscreen. En *Black Celebration* [CD]. Londres, Inglaterra: Mute.
- Kohon, D. J. (Director). (1958). *Buenos Aires* [Película]. Argentina: sin datos.
- López Mac Kenzie, J. y Soler, M. (2014). 2A. *El naufragio de La Plata*. La Plata, Argentina: La Pulseada.
- Lorente Bilbao, J. I. (2003). Miradas sobre la ciudad. La sinfonía como representación de la urbe. *Zainak*, (23), 55-69. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/11498037.pdf>

Murch, W. (2001). *En el momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Recuperado de <https://seccionvideo.files.wordpress.com/2012/09/walter-murch-en-el-momento-del-parpadeo.pdf>

Oubiña, D. (2013). Las huellas del pie: riesgos y desafíos del cine argentino contemporáneo. En J. Andermann y A. Fernández Bravo (Comps.), *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real* (pp. 41-50). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Colihue.

Ruttman, W. (Director). (1927). *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* [Berlin, sinfonía de una ciudad] [Película]. Alemania: Deutsche Vereins-Film.

Sánchez Biosca, V. (2007). Fantasías urbanas en el cine de los años veinte. *Lars, cultura y ciudad*, (7), 23-27.

Sheeler, C. y Strand, P. (Directores). (1921). *Manhatta* [Película]. Estados Unidos: Kino Video.

Vertov, D. (Director). (1929). *Chelovek s kino-apparatom* [El hombre de la cámara] [Película]. Unión Soviética: VUFKU.

Vigo, J. (Director). (1930). *À propos de nice* [A propósito de Niza] [Película]. Francia: Jean Vigo.

Zylberman, L. (2010). *La agresión del presente sobre el resto del tiempo, o sobre las nuevas sinfonías de ciudad*. Ponencia presentada en el 2.º Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.