



# CALLE 52

UN CORTOMETRAJE DE PABLO CECCARELLI



---

# CALLE 52

Licenciatura en Artes Audiovisuales  
con Orientación en Realización

---

Tesista:

Pablo Alejandro Ceccarelli

DNI: 35492690 // Legajo: 58169/7

Teléfono: 0221-156246865

Correo: pablo.ceccarelli90@gmail.com

Director de Tesis: Gustavo Provitina

Tema Propuesto: La lluvia y la ciudad de La Plata

Año: 2019

## ABSTRACT

*Calle 52* es un documental poético que trabaja sobre los ejes de la lluvia, la ciudad y la memoria a partir del retrato de La Plata. El mismo interroga, por un lado, sobre cómo elaborar un lenguaje audiovisual que ponga de manifiesto la experiencia de la inundación del 2 y 3 de abril de 2013. Y por el otro, en cómo construir la “presencia” de la “ausencia” dentro del espacio urbano.

## INDICE

<b>FUNDAMENTACIÓN</b> .....	<b>3</b>
Una cicatriz en la memoria .....	3
Hoja de ruta (El proceso) .....	5
Filmar la catástrofe .....	6
Del tiempo y la ciudad .....	8
El trazado audiovisual .....	12
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>16</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>20</b>
<b>FILMOGRAFÍA</b> .....	<b>21</b>



# FUNDAMENTACIÓN

## Una cicatriz en la memoria

*Me acuerdo de una lluvia en Cosquín, 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.<sup>1</sup>*

Gustavo Fontán. *El lago helado. Diarios.*

El 2 de abril de 2013 ocurrió en La Plata una tormenta como nunca había sido testigo. Comenzó un martes después del mediodía, cuando retornaba a mi casa. Tenía algún compromiso ese día a la tarde que obviamente no pudo cumplirse. Entré al departamento a refugiarme de las gotas que empezaban a caer. Los segundos se convirtieron en minutos, los minutos en horas. La noche profunda arribó y la lluvia seguía cayendo, como una cortina, una cascada interminable desde el cielo, que nublaba por completo la imagen desde la ventana. El agua empezó a entrar desde el patio, formando un río en la casa. Con mi hermana pusimos unas maderas y toallas para armar una especie de dique que llevara el agua hacia el drenaje ubicado en el baño. Muebles, aparatos electrónicos y diversos objetos se amontonaban en mesas para no ser alcanzado por los charcos que se acumulaban en el piso. Baldes, palanganas y cacerolas recibían las gotas que caían del techo, dibujando manchas de humedad en las esquinas donde se filtraba el agua. Y aquellos sonidos. El exterior, como si escuchara un ruido blanco, una señal de televisión fuera de funcionamiento. Y la chapa, que siempre exacerbada hasta la mínima llovizna, era en ese momento un tiroteo metálico en el techo.

---

<sup>1</sup>Fontán, Gustavo, *El lago helado. Diarios*, En: Fontán Gustavo y Peirano, Gloria. *El lago helado*. UNLP, Facultad de Bellas Artes, 2018. P. 37-38

Silencio. La tormenta había cesado. Solo pequeños hilos de agua en movimiento susurraba el ambiente. Afuera, en la vereda, oscuridad total. La corriente se había cortado. Luego de retirar con el secador el agua de la casa, ordenar y limpiar un poco bajo la luz de las velas, nos fuimos a descansar un poco, esperando al día siguiente retornar a nuestras actividades.

Llegó el miércoles. Y con él, empezaron a llegar a los celulares que recuperaban su señal mensajes preguntando cómo estábamos, si nos había pasado algo. Al salir, el exterior era un paisaje de hojas, ramas y árboles caídos, marcas en la tierra de ruedas y pisadas, muebles de madera, papeles, revistas y libros húmedos apilados sobre el cemento. El vacío abrazaba el ambiente. A medida que volvía la electricidad y la televisión mostraba las imágenes de otras partes de la ciudad, nos dábamos cuenta que lo que habíamos vivido el día anterior en nuestra casa no se comparaba con lo que había sucedido (y sucedida) en otros puntos urbanos. La Plata estaba patas arriba, desconocida, gris. "*Ciudad de las diagonales, ciudad geométrica, ciudad de calles paralelas, ciudad del bosque o ciudad de los tilos [...] la Salamanca de Iberoamérica, la Boston o la Atenas argentina; la ciudad perfecta*"<sup>2</sup>, parecía ahora hacerle honor al nombre del río con el que se adjudicaba su nombre<sup>3</sup>. Solo que esta vez, la corriente no se hallaba en la costa del país, sino en las calles, veredas y viviendas.

Pero también, algo curioso se repetía en algunos comentarios que me llegaban: "No me enteré de nada". Eran personas que vivían en un 4º, 5º, 6º piso en adelante en grandes edificios. A esa altura, el sonido era otro. La posición era de seguridad, de refugio. O incluso de vivir ese día como si fuera otro más, con una lluvia extensa pero que no revelaba toda la magnitud de lo que ocurría allí en la superficie.

Este breve relato, esta experiencia personal con el que comienza este texto es el disparador de *Calle 52*, tesis de grado de la Licenciatura en Artes Audiovisuales (con Orientación en Realización). La misma trabaja sobre tres ejes entrecruzados entre sí: la lluvia, la ciudad y la memoria. Como las palabras de Gustavo Fontán que abren este escrito y que seguirán apareciendo en los diferentes apartados, esta obra indaga sobre la puesta en manifiesto de una experiencia, un recuerdo, a partir de un lenguaje

---

<sup>2</sup> Badenes, Daniel. *Un pasado para La Plata*. La Plata, Estructura Mental a las Estrellas, 2015. P. 25

<sup>3</sup> En el libro mencionado, Daniel Badenes menciona que hay dos grandes relatos sobre el nombre de la ciudad. El primero, es el que relaciona a la ciudad con el río, nombrado en los discursos fundacionales por Dardo Rocha. El otro, es el que relaciona a la ciudad con un supuesto destino de "ciudad universitaria", en honor a la Universidad de Chuquisaca, que también se llamaba La Plata.

audiovisual y poético. ¿Cómo trasladar en imágenes y sonidos una huella, una cicatriz en la memoria personal, colectiva y urbana? ¿Cómo expresar el vínculo de la lluvia con la ciudad? ¿Cómo generar a través del registro de lo real un artificio? ¿Cómo este artificio puede expresar y relatar lo no dicho, lo ausente? ¿Qué es lo que queda cuando las aguas bajan? Estos interrogantes son los que de algún modo motivan la realización y reflexión de este cortometraje.

## Hoja de ruta (El proceso)

*Estas notas son una hoja de ruta. No sirven para entender la película. Son solo su germen y sus aristas, un conjunto de pensamientos que se ausentan a la hora de realizar la película. Estas notas exceden la película y la película se desmarca de estos pensamientos. La película surge en los poros de estos pensamientos y se afirma en su libertad<sup>4</sup>.*

Gustavo Fontán. *El lago helado. Diarios*.

Los primeros pasos que delinearon el camino de *Calle 52* se hallan durante el transcurso del Taller de Tesis, donde se comenzó a barajar la idea del retrato de la ciudad de La Plata. Desde allí, el proyecto fue variando en diferentes aproximaciones. La primera de estas, fue un pequeño ejercicio documental que plasmaba distintos puntos de la capital recorridos por los personajes de *La aventura de un fotógrafo en La Plata* de Adolfo Bioy Casares. Luego, se retomó una propuesta de ficción elaborada en la cátedra de Realización 4, la cual narraba la pérdida de un ser querido y donde comenzaba a aparecer la lluvia como parte de la memoria sobre la tragedia. Posteriormente, el proyecto se vuela hacia una forma más “ensayística”, con una fuerte presencia de una voz autoral que reflexionaba sobre las imágenes de la ciudad, sus habitantes y la lluvia. Finalmente, y luego de un proceso de “depuración”, “limpieza” y “síntesis” a lo largo del Taller de Tesis, llegaría la versión que más se aproxima al resultado final que aquí se presenta: se abandonó por completo el uso de la música

---

<sup>4</sup> Fontán, Gustavo. Op. Cit., P. 53

ambiental que enfatizaba la emoción; el guión tradicional que diseñaba escenas, acciones y discurso hablado se reemplazó por un rodaje errante y dinámico sin planificación, registrando distintas precipitaciones y elementos urbanos de La Plata en diversas jornadas; el movimiento de cámara en Steadycam, reminiscente al estilo de Terrence Malick en películas como *El árbol de la vida* (2011) o *To the wonder* (2012) se dejó de lado por el plano fijo, e incluso todo personaje o presencia humana desapareció del encuadre y la diégesis. De esta forma, se pretendió como desafío la confección de una obra audiovisual a partir de elementos minimalistas, donde la escritura se pudiera elaborar en el mismo proceso de montaje: “Jean-Luc Godard dice que empieza a escribir el guión en el montaje”.<sup>5</sup>

A partir de este primer recorrido que delineó los fundamentos principales de esta producción, el proceso se enfocó durante los años siguientes en continuar con el registro de los elementos fluviales y urbanísticos. Entremedio de la filmación de nuevo material, se fueron solidificando los distintos ejes y la estructura a través del montaje y la edición, buscando lograr la mejor de síntesis y coherencia en colaboración con las devoluciones de Gustavo Provitina, director de la tesis.

Una vez elaborado el corte definitivo del cortometraje, se puede a continuación reflexionar sobre todos los elementos temáticos y formales que aborda esta tesis audiovisual.

## **Filmar la catástrofe**

*“Todo espectador es un cobarde o un traidor”*

Franz Fanon. Citado en *La hora de los hornos*  
(Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968)

Cómo se mencionaba en un principio, *Calle 52* es a primera vista un cortometraje que tiene como tema principal la lluvia y su presencia en el espacio urbano. Sin embargo, este tópico, que podría abordarse desde un aspecto “universal” en distintas urbes de diversos puntos geográficos, carga con un peso significativo en La Plata,

---

<sup>5</sup> Villain, Dominique. *El montaje*. Madrid, Cátedra, 1999, P 51

“ciudad joven, tal vez precozmente envejecida por el dolor [...] ciudad perfecta, ciudad arrasada por el agua”<sup>6</sup>. Entonces, esta premisa presenta la problemática de cómo construir una memoria sensible sobre la inundación del 2 de abril sin caer en el golpe bajo o en el efectismo trágico. Pero a la vez, como poder construir un “artificio” a partir de materiales registrados de modo “documental” que permitan generar una nueva mirada sobre las heridas que se mantienen de ella en la ciudad. Como menciona Orson Welles en *F de falso* (1973): “Picasso mismo lo dijo: ‘el arte es una mentira. Una mentira que nos hace dar cuenta de la verdad’ “. Y para esto, “mirar lo cotidiano. Vaciarlo de lo cotidiano”<sup>7</sup>. Que sean “planos arrancados al mundo: deshechos de su cotidianeidad y sus relaciones habituales se abisman. Esa violencia persiste en ellos y los vuelve disponibles para nuevos vínculos con otros planos arrancados al mundo”<sup>8</sup>.

Pequeño paréntesis. Otra anécdota para explicar el interés por el primero de los interrogantes: una amiga mía, aquella fecha del de 2013, volvía a su casa a la tarde luego del trabajo. En el camino, en medio de la tormenta, atravesó una calle donde una bocacalle generó un remolino que la arrastró hacia él. Como pudo, tuvo que agarrarse de un árbol para no ser devorada por la corriente, sosteniéndose con toda la fuerza que podía. En ese momento, observó hacia arriba: una persona, con su celular, la filmaba mientras ella luchaba para no ser llevada. Todo ese rato hasta que alguien la ayudó.

En el proceso, entonces, recordaba a cada rato esta historia. Y pensaba para mí mismo: “no se puede filmar la catástrofe. Ni la inundación”. Más apropiadamente, no se puede filmar el “durante”. Si algo debía contener la tesis es una “ética cinematográfica”<sup>9</sup>. Por esta cuestión, el cortometraje se construye a partir de una estructura binaria: El comienzo y el después. Un primer momento donde se ve la progresión de la tormenta hacia un crescendo extendido, que luego se corta abruptamente hacia el segundo momento, en donde se observan las marcas de la lluvia en la ciudad. El durante será una elipsis, un fuera de campo. Un tiempo y un espacio imaginario.

---

<sup>6</sup> Lenci, Laura en Badenes, Daniel. *Un pasado para La Plata*. La Plata, Estructura Mental a las Estrellas, 2015. P. 12

<sup>7</sup> Fontan, Gustavo. Op. Cit. P. 29

<sup>8</sup> Op. Cit. P. 48

<sup>9</sup> Un debate sobre esto puede encontrarse en la nota editorial *Rozar lo real de Pulsión #8*, más concretamente en las páginas 46 y 47.



## Del tiempo y la ciudad

*Quando 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.<sup>10</sup>*

Zylberman, Lior. *La agresión del presente sobre el resto del tiempo, o sobre las nuevas sinfonías de ciudad.*

Otro aspecto a desarrollar sobre la edificación general de *Calle 52* es cómo la misma se ubica en una tradición y dialoga con otras obras audiovisuales que han trabajado el retrato de la ciudad. Casi de forma obligatoria uno tiene que pensar en el género de las “sinfonías urbanas”, surgidas a principio de la década 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 [...] 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 diapason<sup>11</sup>

*Manhatta* (Paul Strand, 1921), *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Walter Ruttmann, 1927), *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929), *A propósito de Niza* (Jean Vigo, 1930), *N.Y., N.Y.* (Francis Thompson, 1957), son algunas de estas películas, en donde el desarrollo de la industria, las grandes masas ciudadanas y la rítmica musical de las imágenes genera un dinamismo que reflejaba la visión de época sobre el progreso como maquinaria

---

<sup>10</sup> Zylberman, Lior. *La agresión del presente sobre el resto del tiempo, o sobre las nuevas sinfonías de ciudad.* Ponencia en II Seminario Internacional Políticas de la Memoria. C.C. Haroldo Conti, 2010. P 3

<sup>11</sup> Sanchez Biosca, Vicente. *Fantasías urbanas en el cine de los años veinte.* En: *Revista Lars, cultura y ciudad* n° 7, Valencia, 2007 P 23

dirigida. De todos los casos que se pueden mencionar, *Regen* (Mannus Franken y Joris Ivens, 1929) es el que más puede asociarse directamente como referencia para esta tesis, al retratar el desarrollo de una lluvia en la ciudad de Amsterdam y cómo influye su presencia en la cotidianeidad de los habitantes del espacio urbano.

No obstante, *Calle 52* estaría mayormente asociado a lo que Lior Zylberman 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<sup>12</sup>

Dentro del corpus de obras que formarían parte de esta nueva modalidad, 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)”<sup>13 14</sup>. En ellas, la ciudad aparece como un recuerdo lejano en los ciudadanos y en los autores de las obras, que miran las ruinas del pasado, y el ritmo vertiginoso es reemplazado por uno más reposado e introspectivo, donde late un tono nostálgico o incluso irónico hacia estos espacios.

Si entonces, como afirma Comolli, “el tiempo de las ciudades sería lo más cercano que hay al tiempo del cine”, *Calle 52* refleja el tiempo con el que se aborda a la ciudad de La Plata: milimetrada en su diseño, reposada en su aire “dominguero”, nostálgica en los

---

<sup>12</sup> Zylberman, Lior. Op. Cit. P. 6 y 7

<sup>13</sup> Op. Cit. P. 3

<sup>14</sup> En Argentina, podemos pensar también los casos de *Buenos Aires* (David Jose Kohn, 1958) y *Córdoba, sinfonía urbana* (2017), película de creación colectiva coordinada por Germán Scelso.

elementos urbanos, donde se imprimen los restos de una “utopía abandonada”<sup>15</sup>, y traumática en las sensación que provoca cada lluvia a punto de llegar. Este ritmo, precisamente, es el que delimita varias de las decisiones formales en la obra. Y por esto mismo, puede considerarse también, según las categorías de Bill Nichols, como un “documental poético”, el cual

Subraya la atmósfera, el tono, y afecta mucho más que la presentación de conocimiento factual o actos de persuasión retórica. El elemento retórico sigue estando subdesarrollado, pero la cualidad expresiva es vívida. Aprendemos en este caso por el afecto o el sentimiento, al obtener una sensación de lo que se siente ver y experimentar el mundo de un modo particular, poético.<sup>16</sup>

En consecuencia, lo importante no es el registro de estos fragmentos de la realidad, sino como estos materiales provenientes del mundo histórico son transformados para conjurar una mirada particular. En este caso, sobre la ciudad La Plata: como se percibe esa la lluvia en contacto con las diferentes superficies, como desborda el espacio urbano en su movimiento y como en su descanso genera un clima, una afección con ese ambiente. Como expresa Nichols sobre algunos planos de *Regen*: “Transmiten una sensación o impresión de lo que es un chubasco, más que transmitir información o una argumentación. Se trata de una perspectiva distinta y distintivamente poética sobre el mundo histórico”<sup>17</sup>. Asimismo, qué sensaciones, que sentimientos produce esa ciudad. Qué experiencias, que recuerdos, que fantasías se despliegan en cada uno de sus rincones. Qué melodías susurra ese espacio urbano. Y cómo invocarlas en la “integridad formal y estética peculiar”<sup>18</sup> de un poema audiovisual.

De ahí que un gran referente para esta tesis puede encontrarse en José Val del Omar y su *Tríptico elemental de España*, integrado por los cortometrajes *Aguaespejo granadino* (1955), *Fuego en castilla* (1960) y *Acariño galaico* (1981). En ellos, paisajes, movimientos, rostros, sombras, voces, cantos, luces, como también el agua, el fuego y

---

<sup>15</sup> Gonzalez, Ricardo. *La utopía abandonada. El proyecto escultórico de La Plata (1882-1920)*. Instituto de Cultura, Prov. De Buenos Aires, 2004

<sup>16</sup> Nichols, Bill. *Introducción al documental*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013. P. 188

<sup>17</sup> Op. Cit., P. 190

<sup>18</sup>Op. Cit., P. 191

el barro se entremezclan en una danza sonora y visual sobre Andalucía, Castilla y Galicia respectivamente. “Tres cintas documentales audio-visuales líricas [...] No son documentales frecuentes *standard*. Constituyen el curso biológico del retorno. El autor los estima dignos de análisis porque están engendrados en apasionada sinceridad poética y mística”<sup>19</sup>.

No obstante, a diferencia de los casos mencionados anteriormente, hay un elemento que recorre *Calle 52* que se contrapone con el dinamismo y vertiginosidad de las “sinfonías de ciudad clásicas”, con el “giro subjetivo”<sup>20</sup> de las “nuevas sinfonías” que colocan en primer plano a los realizadores y su voz reflexiva, y con el “acercamiento místico” de las obras de José Val del Omar: la “presencia” de lo “ausente”: Ausencia de movimiento de cámara, de música, de diálogo o voz narradora, de habitantes de la ciudad. Esta, junto al estatismo, se toma de la mano en la construcción de una ciudad detenida en un instante de tiempo. Y una mirada omnisciente que observa, de forma fija y espectral, sus distintos espacios.

De esta manera, otro principal referente para el desarrollo de esta obra es el largometraje *Profit Motive and the Whispering Wind* (John Gianvito, 2007), donde se recorre las luchas políticas y sociales en Estados Unidos utilizando únicamente lápidas y placas conmemorativas alrededor de ese país. “No hay personas, no hay entrevistas, no hay acciones, no hay locución. Solo la enumeración de monumentos mortuorios”<sup>21</sup>. David Oubiña, al mencionar este caso, como también el de los realizadores James Benning, Chantal Akerman y Martín Rejtman, afirma que estos van hacia un “documental sin objeto”:

Un film que, en vez de avenirse a testimoniar su tema mansamente, lo borrona a medida que lo retrata y termina expresándolo en la concavidad de los planos, como si fuera un hueco de la imagen. [...] El resultado es una mirada que revela un

---

<sup>19</sup> Val del Omar, José. *Tierra, fuego y agua de España*. En: AA. VV. *Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, [17] Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2015. P. 149

<sup>20</sup> Zylberman, Lyor. Op. Cit

<sup>21</sup> Oubiña, David. *Las huellas del pie: riesgos y desafíos del cine argentino contemporáneo*. En: AA. VV. *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires, Colihue, 2013. P. 47

espacio diferente y que permite verlo bajo una nueva luz que lo transforma.<sup>22</sup>

## El trazado audiovisual

¿Es posible que una película nazca y crezca a partir de la persistencia de un procedimiento? ¿En qué momento surge el concepto, la secreta e imprescindible ligazón de los fragmentos? ¿Puede ser solo intuitivo?<sup>23</sup>

[...]

Las secuencias empiezan, en su avance, a configurarse de otra manera: no las reúne una acción o un personaje, a veces ni siquiera el espacio. Se van uniendo por una conexión secreta, un canal que va desde ellas hacia otras. Hay en este procedimiento una tensión extrañada, inexplicable [...] ¿Qué es esa unión? ¿Qué misterio conlleva? ¿Qué estado ficcional articulan esos fragmentos de realidad?<sup>24</sup>

Gustavo Fontán. *El lago helado. Diarios*.

El montaje de la película genera, en la primera parte, el ritmo progresivo de la lluvia que va desde la seguridad de la altura, desde la vista de la catedral hacia el centro de la ciudad en plaza moreno, para ir luego plano a plano hacia la superficie, hacia la acumulación de agua y el final de ese primer segmento. Un plano extendido en su duración, donde las gotas golpean de forma incesante la imagen y el sonido se incrementa hasta alcanzar una amplitud atronadora. En la segunda parte, los planos progresan pero también dialogan entre sí, algunos de forma directa, otra en forma de eco. Una "ciudad en movimiento" estática, donde lo que primero se mueve son las nubes y las corrientes de agua que quedan luego de la tormenta. Los espejos de agua, rotados e invertidos en edición, revelan una ciudad dada vuelta, las esculturas que muestran figuras humanas detenidas, náufragos de un proyecto de ciudad que se derrumba en un eterno retorno, los pájaros, los únicos con posibilidad de volar y resguardarse de las

---

<sup>22</sup> Idem, P 49

<sup>23</sup> Fontán, Gustavo. Op. Cit., P. 44

<sup>24</sup> Idem, P. 49

aguas, se posan en ellas, ignorando su significado, observando el paisaje urbano; las aguas se retiran dejando el vacío, hasta llegar ese tacho de basura final y el lema “ciudad para todos”, con la cerradura y las rejas clausurando el cortometraje.

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 depositan en esos materiales, en esos mecanismos de una gran máquina poética. Como expresa Vincent Amiel sobre el montaje discursivo y 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 que sin duda alcanza más allá. [...] 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. Pero esta unidad no tiene ni la evidencia del mimetismo (necesidad narrativa) ni la de lo aleatorio. [...] 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.<sup>25</sup>

En este flujo que se menciona en la cita y con el que se construye *Calle 52*, la plástica de los planos no tiene como objetivo un “esteticismo”, sino una “sensibilidad” que permita desarrollar la progresión poética y dividir de forma contundente este antes y después de la tormenta. El color desaturado le da un carácter brumoso a ese ambiente lluvioso del principio. Luego, el blanco y negro, que remite al pasado, a la nostalgia, pero también a la fantasía, al enrarecimiento de esa ciudad transformada. Y el ruido de la imagen, trauma y reminiscencia de la lluvia, el cual brinda un “movimiento interno” que contrasta con el estatismo del plano y los elementos urbanos.

El ratio de aspecto, o “el cine como ventana y como marco”<sup>26</sup>: 16:9 en la primer parte, el cual nos ubica en el parámetro de la imagen cinematográfica contemporánea, fortaleciendo el despliegue horizontal de esa urbe y sus edificios, con ventanas

---

<sup>25</sup> Amiel, Vincent. *Estética del montaje*. Madrid, Abada, 2007, P. 108-109

<sup>26</sup> Elsaesser, T. y Hagener. *El cine como ventana o como marco*. En: Elsaesser, T. y Hagener. *M., Film Theory. An Introduction through the Senses*, New York, Routledge, 2010



empañadas donde se observa la tormenta. La segunda parte, un ratio cuadrado, enmascarado con forma de ventanilla con bordes redondeados, similar al utilizado en películas recientes como *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014) y *Scarred Hearts* (Radu Jude, 2016). Incluso, *Figuras de lo invisible*, Tesis colectiva realizada por Franco Palazzo en el 2017, que reflexiona también sobre el patrimonio escultórico de La Plata, utiliza un recurso similar para retratar diversas esculturas de la ciudad. Sin embargo, a diferencia del ratio 4:3 de estas películas, *Calle 52* utiliza una ventanilla de ratio 1:1, la cual se asemeja al cuadrado que forma el casco urbano de la ciudad, el cual aparece en diversas partes de la ciudad como uno de sus símbolos más importantes. Esta elección responde a la configuración simbólica que la misma ha generado en la capital de la provincia. En *Un pasado para La Plata*, Daniel Badenes hace una “historia de la historia de La Plata”, focalizado en el análisis crítico de la conmemoración de los 100 años de la ciudad en el año 1982, y comenta:

El trazado, como obra de perfección, se convierte en un símbolo. Literalmente: su imagen es el emblema identificador de muchas de las publicaciones del centenario. Es mucho más frecuente encontrar un gráfico simplificado de su esquema, que el propio escudo de la ciudad. De hecho, en la programación de los festejos de 1882 se lo utiliza como logo de la Municipalidad [...] Esa identificación hoy está instalada en 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 cuadrada de 38 por 38 cuadras: el casco urbano de la ciudad<sup>27</sup>

De esta forma, el encuadre que se hace de la ciudad en la segunda parte y el que hace el propio mapa como símbolo se asemejan en la composición y el foco que realizan

---

<sup>27</sup> Badenes, Daniel. *Un pasado para La Plata*. La Plata, Estructura Mental a las Estrellas, 2015. P. 84- 85

ambos hacia su centro. Y así como “La Avenida Circunvalación actúa como una muralla, constituyendo la división entre categorías de viviendas diferentes”<sup>28</sup> y donde “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”<sup>29</sup>, lo que se genera es un fuera de campo ocultado y anulado. El de los barrios periféricos que conforman el Gran La Plata (que se inundan continuamente), y el de lo real que se encuentra en los bordes de lo registrado en rodaje, eliminando los elementos que van en contra del artificio de la ciudad enrarecida en su vacío y en las aguas que fluyen. Como parte de la puesta en escena, el mapa aparece tres veces: la primera de estas, para introducirnos en la “ciudad en movimiento”, solidificada en esa placa de piedra por encima del agua. La segunda, en la altura, como un altar celebratorio y seguro, que contrasta con la ciudad de los “Familiares de víctimas de la inundación”, la del tercer mapa, que en la superficie contiene el agua estancada en esas calles y plazas. Además, el cuadrado aparece también en el lema final: la “ciudad para todos”, encerrada en el marco del tacho de basura.

Por último, el sonido juega un rol fundamental en esta tesis. En el inicio, el espectador lo primero con que entra en contacto es con el sonido de los truenos sobre un plano en negro. Este comienzo, ausente de imagen, invita a activar el sentido auditivo frente a la obra, además de anticipar la tormenta que aparece de forma plena en el primer plano. Allí, el sonido, como se mencionó previamente, 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 en los dos planos anteriores al final anticipan el diluvio que cierra esta parte, cargado de capas sonoras que lo convierten en una explosión sonora aturdidora, casi semejante al ruido blanco, que al mismo tiempo tiene como intención, en su duración prolongada, el de generar un estado de tensión y desesperación ante el fuerte estímulo de este plano. 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 según los distintos movimientos de la misma.

---

<sup>28</sup> Idem, P. 87

<sup>29</sup> Op. Cit., P. 88

También se ambienta con sonidos del ambiente (pequeños sonidos metálicos, hamacas, hojas, etc), se incorpora el sonido de los pájaros que tienen una fuerte presencia en esta secuencia (con graznidos y foley de ellos volando o caminando en el agua en un primer plano sonoro). Finalmente, se agregan algunos sonidos de truenos y temblores en la mitad (en el cartel de náufragos) y en el final, construyendo intriga y prediciendo el retorno de otra posible tormenta. Todos estos sonidos y el flujo en la banda sonora se planteó 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 y también para que los planos, que en el montaje están fuertemente suturados y fragmentados por el corte, puedan suavizarse y unirse a través del material sonoro.

## CONCLUSIONES

Porque no quedan dudas, al final de este recorrido, sobre la urgencia de producir nuevos relatos de la ciudad; de asumir el desafío de conocer y comprender a La Plata más allá de sus celebraciones. [...] no está mal imaginar otros relatos posibles, donde Rodolfo Walsh, Álvaro Yunque, Javier Villafaña sean parte de la capital cultural, donde la fundación pueda ser contada como un historia de montajes, donde emerja una ciudad capaz de hacerse cargo de sus propios silencios.<sup>30</sup>

Badenes, Daniel. *Un pasado para La Plata*

El título *Calle 52*, que aparece en el final del cortometraje y de este escrito, hace referencia a la ausencia. Esa paralela que no se encuentra en la mayor parte del casco urbano. Aquel pasaje subterráneo que atraviesa los principales edificios públicos de La Plata, varios de ellos reflejados en los espejos de agua. Es la calle donde inicia y donde concluye el cortometraje, pero también es esa nube que recorre por detrás del mapa en las alturas, a la inversa de *El perro andaluz* (Luis Buñuel, 1929). Lo oculto, lo escondido. Es eso que en realidad se encuentra presente en los bordes del encuadre urbano (el

---

<sup>30</sup> Badenes, Daniel. Op. Cit., P. 177

bosque y la calle 25) y más allá de la muralla del plano, en la periferia de la ciudad. *Calle 52* es una tesis, como obra y como título, porque expresa que “lo cinematográfico [...] puede estar en lo que ‘uno no está contando’. No en las olas que golpean las costas, sino en la marea que se retira. Cuando [...] el cine puede no estar en lo presente, sino en lo ausente”<sup>31</sup>.

Si menciono en reiteradas ocasiones algunos pasajes de *El lago helado. Diarios* de Gustavo Fontán, es porque esta lectura y las películas de este director fueron (muy tardíamente, debo reconocer) sumamente reveladoras para encontrar una manera de reflexionar sobre el ida y vuelta entre la práctica cinematográfica y su reflexión. Pero también, cómo pensar el efecto que provoca la lluvia y su aparición en la película, tomando como ejemplo, a pesar de ser propuestas sumamente diferentes a la mía, la forma en que Fontán la compone visual y sonoramente en *El árbol* (2006), *La orilla que se abisma* (2008), *El limonero real* (2016) y *Sol en un patio vacío* (2018).

Ahora pienso en el poder afectivo de la lluvia, de su ligazón emocional con todos nosotros. Hay algo primario en ese vínculo con la naturaleza, un modo de estar *a merced de*, de una forma de intemperie. La lluvia despliega en nosotros un saber de características dobles, ancestral y arcaico, por un lado: personal por otro.

La distancia entre una lluvia y otra lluvia. La distancia, lo que entiendo por distancia en este caso es casi paradójal: es la del tiempo y la de la experiencia. La experiencia es doble, la del relato, y la de cada uno con la lluvia). Por fuera del valor metafórico, espero que la lluvia coloque al espectador en una especie de sensación de intemperie.<sup>32</sup>

No obstante, puedo decir también que *Calle 52* es una tesis sobre la soledad. Como proceso autoral, es un aprendizaje sobre las implicancias de efectuar una obra de forma solitaria, facilitadas por una propuesta estética que requería unas condiciones de producción ínfimas. Con una cámara, un trípode, una computadora y recorrer cual *Hombre de la cámara* la ciudad, uno podía ya hacer esta película. Sin embargo, a veces

---

<sup>31</sup> Ceccarelli, Pablo. *El cine en lo ausente*. En: *Pulsión - Revista de cine #8*, La Plata, 2018, P. 35

<sup>32</sup> Fontán, Gustavo. Op. Cit., P. 38

este modo de trabajo es también un arma de doble filo: uno es su mayor aliado y también su mayor enemigo. El que puede impulsar pero también abandonar, el que se puede entusiasmar pero también desanimar, el que puede cerrar pero también dejar múltiples puertas abiertas. Por eso, cuanto más empecé a abrir las fronteras y compartir con otros colegas, compañeros/as y amigos/as el trabajo en proceso, de forma tal de intercambiar opiniones y sugerencias, más afloró y se aceleró el camino creativo que dio por resultado el cortometraje final. Los múltiples diagnósticos y devoluciones de Gustavo Provitina, (que desde un principio contribuyó en cómo abordar y pensar los diversos ejes a desarrollar), permitieron esclarecer el camino a seguir para conformar la estructura definitiva. Pero también las diversas observaciones y consejos en el montaje de Giuliana Nocelli, compañera de vida y del cine (que son lo mismo), los comentarios que me proporcionaron Agustín Lostra, Pablo Ponzinibbio y Luciana Piantanida, compañeros/as de reflexión sobre la praxis cinematográfica, el diseño de las piezas gráficas de Belén Balverdi, que supo encontrar en el mapa de La Plata una pieza clave en la visión de La Plata, y el oído de Agustín Pellendier para la asistencia en la post-producción de sonido. Todo ello fue imprescindible para encontrar el rumbo en la elaboración de la pieza final.

“Un fantasma recorre La Plata: el fantasma de la tradición”, comenzaba un artículo que escribí en el 2017<sup>33</sup>, parafraseando a Marx. “Ese fantasma que recorre la ciudad tiene gusto a lluvia a partir de 2013”, agregaría hace poco Gustavo Provitina en uno de los últimos intercambios por correo. Si este cortometraje estuvo rondando en mi cabeza a lo largo de estos años, fue porque habitar esta ciudad desde el inicio de la carrera construyó una gran parte de mi visión sobre el mundo. Y como lugar histórico, de imaginarios, de ideologías, de disputas, requiere ser transitado, reflexionado, y sobretodo, y puesta en crisis la mirada hacia este.

Ese naufragio de su proyecto, como centro económico, industrial y cultural, ese Gran La Plata descabezado y amputado como las esculturas del bosque, esas personas que no están, desaparecidas por la dictadura y por la democracia, por las tragedias climatológicas y las negligencias institucionales, merecen ser repensadas constantemente. Ya que sus huellas se mantienen en las cicatrices de la ciudad. Y

---

<sup>33</sup> Ceccarelli, Pablo. *Desde el suelo*. En: *Pulsión - Revista de cine #6*, La Plata, 2017.P. 10

porque "desde el momento que yo no soy solo víctima, sino que hago memoria, me convierto en fuerza de resistencia".<sup>34</sup>

Acaso sea hora, en fin, de asumir que la ciudad universitaria es también la de las bicicletas, que la cuna de los poetas eximios es también la ciudad del rock, que la creación de la generación del 80' fue también Ciudad Eva Perón y que, lejos de cualquier conciliación, La Plata fue diezmada por esa represión sobre la que la celebración del centenario pretendió -y no pudo- desplegar un manto de olvido.<sup>35</sup>

Una "dialéctica de la mirada", que transforme las "imágenes oníricas", las rescate y las redima desde el presente como "imágenes dialécticas"<sup>36</sup>, develando el manto de ensueño con el que se ha forjado esta ciudad. "Ya que el fracaso de ese viaje, esas maderas quebradas [en su naufragio], pueden ser el material para construir un nuevo barco. Un nuevo transporte hacia otra odisea inesperada"<sup>37</sup>.

Una nave que nos lleve, ni más ni menos, que hacia otro cine posible

---

<sup>34</sup> Carri, Albertina. *Contagiar la historia. Una conversación con Albertina Carri a propósito de Cuatros*. En: *Pulsión - Revista de cine #5*, La Plata, 2017. P. 37

<sup>35</sup> Badenes, Daniel, Op. Cit., P. 177

<sup>36</sup> Benjamin, Walter en Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires, Interzona Editora, 2005

<sup>37</sup> Ceccarelli, Pablo. *Lanzar botellas al mar*. En: *Pulsión - Revista de cine #5*, La Plata, 2017, P. 12



## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *Estética del cine*. Barcelona, Paidós, 1983.
- AA. VV. *Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, [17] Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2015
- Amiel, Vincent. *Estética del montaje*. Madrid, Abada, 2007.
- Badenes, Daniel. *Un pasado para La Plata*. La Plata, Estructura Mental a las Estrellas, 2015.
- Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires, Interzona Editora, 2005.
- Casares, Bioy. *La aventura de un fotógrafo en La Plata*
- De Leão Dornelles Laura. *Ciudad, memoria, patrimonio: El caso de la preservación patrimonial en La Plata*. Prov. de Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, 2013
- Elsaesser, T. y Hagener. M., *Film Theory. An Introduction through the Senses*, New York, Routledge, 2010.
- Fontán, Gustavo y Peirano, Gloria. *El lago helado*. La Plata, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2018
- Gonzalez, Ricardo. *Escultura y ciudad. La Plata, 1882-2008*. En: *Boletín de Arte nº 12*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Provincia de Buenos, 2010.
- Gonzalez, Ricardo. *La utopía abandonada. El proyecto escultórico de La Plata (1882-1920)*. Instituto de Cultura, Prov. De Buenos Aires, 2004
- Mac Kenzie, Josefina López y Soler, Martín. *2A. El naufragio de La Plata*. La Plata, La Pulseada, 2014.
- Machado, Arlindo. El filme ensayo. En La Ferla, Jorge. *El medio es el diseño audiovisual*, Universidad de Caldas, 2007.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Madrid, Paidós, 1997.
- Nichols, Bill. *Introducción al documental*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

- Oubiña, David. *Las huellas del pie: riesgos y desafíos del cine argentino contemporáneo*. En: AA. VV. *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires, Colihue, 2013
- Provitina, Gustavo. *El cine-ensayo: la mirada que piensa*. Buenos Aires, La Marca, 2014
- *Pulsión - Revista de cine #5*, La Plata, 2017
- *Pulsión - Revista de cine #6*, La Plata, 2017
- *Pulsión - Revista de cine #8*, La Plata, 2018
- Rascaroli, Laura. *The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments*. En *Framework 49, #2*, Detroit, Wayne State Univ. Press, 2007.
- Sánchez Biosca, Vicente. *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Sánchez Biosca, Vicente. *Fantasías urbanas en el cine de los años veinte*. En: *Revista Lars, cultura y ciudad n° 7*, Valencia, 2007.
- Villain, Dominique. *El montaje*. Madrid, Cátedra, 1999.
- Zylberman, Lior. *La agresión del presente sobre el resto del tiempo, o sobre las nuevas sinfonías de ciudad*". Ponencia en II Seminario Internacional Políticas de la Memoria. C.C. Haroldo Conti, 2010.
- Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo real*. Madrid, T&B Editores, 2004.

## FILMOGRAFÍA

- Agüero, Ignacio. *Sueños de hielo*, 1993
- Agüero, Ignacio. *Aquí se construye (o ya no existe el lugar donde nació)*, 2000
- Agüero, Ignacio. *El otro día*, 2012
- Alonso, Lisandro. *Jauja*, 2014
- Anno, Hideaki y Tsurumaki, Kazuya. *The end of Evangelion*, 1997
- Antonioni, Michelangelo. *L'Eclisse*, 1962
- Birri, Fernando. *Los inundados*, 1962
- Buñuel, Luis. *Un chien andalou*, 1929
- Davies, Terrence. *Of time and the city*, 2008

- Fontán, Gustavo. *El árbol*, 2006
- Fontán, Gustavo. *La orilla que se abisma*, 2008
- Fontán, Gustavo. *El limonero real*, 2016
- Fontán, Gustavo. *Sol en un patio vacío*, 2018
- Franken, Manus y Ivens, Joris. *Regen*, 1929
- Frenkel, Nestor. *Construcción de una ciudad*, 2007
- Gianvito, John. *Profit Motive and the Whispering Wind*, 2007
- Guzman, Patricio. *Nostalgia de la luz*, 2010
- Jude, Radu. *Scarred Hearts*, 2016
- Kohn, David José, *Buenos Aires*, 1958
- Marker Chris, *Sans Soleils*, 1983
- Palazzo, Franco. *Figuras de lo invisible*, 2017
- Prividera, Nicolás. *Tierra de los padres*, 2011
- Resnais, Alain. *Guernica*, 1950
- Resnais, Alain. *Nuit et brouillard (Noche y niebla)*, 1955
- Resnais, Alain. *Toute la mémoire du monde*, 1956
- Resnais, Alain. *Hiroshima mon amour*, 1959
- Resnais, Alain y Marker, Chris. *Les statues meurent aussi*, 1953
- Ruttmann, Walter. *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927
- Scelso, German y AA. VV. *Córdoba, sinfonía urbana*, 2017
- Solanas, Fernando y Getino, Octavio. *La hora de los hornos*, 1968
- Strand, Paul. *Manhatta*, 1921
- Tarkovsky, Andrei. *Zerkalo*, 1975
- Thompson, Francis. *N.Y., N.Y.*, 1957
- Val del Omar, José. *Aguaespejo granadino*, 1955
- Val del Omar, José. *Fuego en Castilla*, 1960
- Val del Omar, José. *Acariño galaico*, 1981
- Vertov, Dziga. *Chelovek s kino-apparatom*, 1929
- Vigo, Jean. *A propos de nice*, 1930
- Welles, Orson. *F for fake*, 1973