

Departamento de
Artes Audiovisuales

FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Artes Audiovisuales con Orientación en Realización

Título

Los márgenes de la percepción a través del montaje

Tema

Adaptar la estética del Neorrealismo Italiano a un cortometraje
realizado en un barrio de Los Hornos.

Autor

Agustín Mardarás

37.770.596 - 65262/4 - 2396625873

aguzg.93@gmail.com

Tutor

Hernan Biasotti

Trabajo Grupal con

Edwin Herrera

95.110.435 - 58772/1 - 2213144477

edwinf.herreraf@gmail.com

Dirección

Edwin Herrera

Montaje

Agustín Mardarás

7 de Diciembre de 2021

Resumen

El presente escrito analiza cómo se adaptaron las lógicas realizativas del neorrealismo italiano a un cortometraje realizado en el barrio de Los Hornos.

Más precisamente desde el montaje y sobre cómo éste produce sentido desde la escritura, la realización y la postproducción. El trabajo de Graduación grupal, realizado con Edwin Herrera, se fue construyendo junto con la comunidad desde las experiencias compartidas y las que vivenciaron en su historia.

Palabras claves

Neorrealismo italiano - Los Hornos - adaptación estética - montaje - realización

Introducción

*Yo no concibo un universitario sin compromiso social,
tiene que formarse para entender que su tarea no termina en lo
específico, hay un compromiso para que contribuya a que la sociedad sea
cada vez mejor, sea cada vez más solidaria, cada vez más justa.*

René G. Favalaro (2007)

En una comunidad de carreros del asentamiento *El Puente* en los Hornos, junto a Edwin Herrera frecuentamos un espacio para niños y adolescentes que, además de ser un comedor, funciona como prevención de consumos problemáticos. Allí se dan distintos talleres entre los cuales nosotros realizamos el de artes audiovisuales.

Aparte de estas actividades, decidimos realizar el Trabajo de Graduación grupal y, al unísono, pensamos en adaptar el fenómeno del Neorrealismo italiano a un cortometraje situado en el barrio.

El lazo afectivo con la comunidad es tan fuerte que las experiencias más dolorosas las sentimos propias, como el suicidio de dos chicos, los más queridos del barrio. Así fue que el proyecto se convierte en una bitácora para la expresión, la catarsis y la reflexión sobre un tema tan delicado, más en este contexto.

En el presente escrito se analizará cómo se fueron aplicando los conocimientos que pusimos a prueba durante este tiempo, tratando de responder a las siguientes preguntas: ¿Qué es el neorrealismo y cuáles son los efectos que produce? ¿Puede la estética neorrealista adaptarse a la actualidad para generar los mismos efectos? ¿Cómo se vinculan las lógicas realizativas de una adaptación neorrealista desde el montaje?

El proyecto comenzó en el año 2019 y hasta el día de la fecha se siguió trabajando en él, pero ya que la totalidad del audiovisual todavía no está realizada se decidió presentar como obra las primeras secuencias del [cortometraje en potencia](#), junto con un [guión](#) y una [carpeta](#) con sinopsis, logline, escaleta y tratamiento.

¿Qué es el Neorrealismo?

*Si dirigir es una mirada,
montar es un latido del corazón.*

Jean Luc Godard (1956)

Ambos realizadores estamos en la misma orientación de la Licenciatura, por eso decidimos tomar cada uno un rol específico para el trabajo de Graduación, en mi caso es el montaje.

Refiriéndome a éste como lo formula Jean Luc Godard (1956): «al mismo tiempo que la niega, anuncia y prepara la puesta en escena; el uno depende de la otra y viceversa. Dirigir es maquinar, y se dirá de una maquinación que está bien o mal montada» (p.35). Por eso el proceso creativo, el guión, la planificación y la realización se fue haciendo integralmente con los aportes y necesidades de cada área.

Para este proyecto las lógicas de producción y realización no fueron las clásicas donde primero se planifica, luego se filma y finalmente se realiza la postproducción. A la vez que comenzábamos un vínculo afectivo con la comunidad gracias a los talleres, fuimos realizando un proceso paralelo entre la investigación del fenómeno neorrealista, la escritura y reescritura del guión, la experimentación en el registro audiovisual y las distintas pruebas de montaje.

Estos procesos se nutrieron naturalmente de las actividades que íbamos proponiendo, junto con las experiencias que nos fueron comentando y las que compartimos con la gente del barrio.

Para pensar en este fenómeno desde mi rol realizativo comencé con un vídeo-ensayo de Kogonada, titulado [*What is Neorealism?*](#) (2013), donde se analizan dos películas montadas a partir del mismo rodaje. Una dirigida por Vittorio De Sica y otra bajo la producción de David Selznick, un reconocido productor de la era dorada de Hollywood. El autor denota que, aludiendo sólo al tratamiento del montaje, de cada obra se pueden distinguir dos sensibilidades distintas del cine.

El productor utiliza las elipsis eliminando los momentos donde los personajes principales recorren los espacios, como así también cuando estos desaparecen del encuadre; todo lo contrario sucede con el director italiano que prefería incluir la aparición de los extras, para darles lugar dentro y fuera de la pantalla. También la decisión de dejar completas las caminatas de los protagonistas donde los tiempos son más extensos y, aunque no hagan avanzar al relato, generan una percepción más genuina de los acontecimientos narrados.

El neorealismo revoluciona la estética del cine ya que intenta registrar la realidad como lo más sincera posible, sin que el montaje intervenga en esta búsqueda. Las películas neorrealistas proponen un compromiso con esa realidad y permiten generar una crítica social, haciendo que el espectador tome conciencia, y una postura sobre lo que percibe.

Así nace una nueva manera de percibir la realidad, como lo plantea Gilles Deleuze (1987), donde señala que había un deseo de aferrarse a la pureza inquietante de las situaciones reales, más por la necesidad de presentar que por representar: «Ya no se representaba o reproducía lo real sino que se apuntaba a él.» (p. 11). Se ponen en crisis las lógicas perceptivas y narrativas de la construcción de la obra. Niños y mujeres son actores principales, aunque no sean profesionales. Figura y fondo intercambian su prioridad, la ciudad como escenario toma mayor importancia. El plano secuencia sustituye el montaje de representaciones con sus lógicas causa-efectistas: el mundo produce un efecto devastador sobre los personajes que no les permite actuar sobre lo que les ocurre y se transforman en espectadores. Las situaciones que vivencian les exceden y lo único que hacen es ver, por eso la lógica clásica de acción-reacción se suplanta por el punto de vista (Deleuze, 1987).

Captar la esencia

Basándonos en las premisas planteadas anteriormente, comenzamos a hacer pruebas fílmicas para construir la sensibilidad neorrealista. Los primeros registros fueron del tipo documental, o para mencionarlo mejor, de no-ficción, buscando presentar el contexto del barrio, su gente, sus tiempos y formas.

Las situaciones dispersivas, los vínculos deliberadamente débiles, las formas de vagabundeo y la toma de conciencia fueron necesarios para esta desfragmentación ética, moral y filosófica del sujeto para con el mundo (Deleuze, 1987). La utilización de planos fijos de larga duración en donde los personajes acompañan un ritmo interno aletargado con pequeñas acciones, permite fusionar a los protagonistas con el ambiente. Como por ejemplo el de la calle principal del barrio: desde el puente se ve el andar de la gente y a los caballos pastando, al fondo se vislumbra la catedral de La Plata, generando esta situación de desigualdad tan marcada.

Pensando en la idea narrativa para escribir el guión, el referente inicial que surgió fue *El Ladrón de Bicicletas* (1948) de Vittorio De Sica, principalmente por la trama, donde el protagonista pierde su herramienta de trabajo. En nuestro proyecto, a Baty se le escapa la yegua (una tobiana negra) con la que hace sus labores de recolección y tiene que deambular por el barrio para recuperarla.

El plano mencionado antes es el primero de la secuencia rutinaria de Baty, pero el cortometraje comienza con una especie de epílogo, donde en un interior a oscuras, Martin y Luchi hacen una ilusión óptica reflejando la imagen invertida de una vela en una pared a través de una lupa, que funciona de metáfora a las dos realidades que se van a desarrollar en el relato, una de cada protagonista.

Estos personajes, siendo videntes que observan la realidad, también reflexionan sobre lo abstracto, creando así ilusiones proyectadas desde sí mismos hacia un universo distinto, haciendo que el neorrealismo también tenga su estética surrealista. En el cortometraje será compuesta por la trama de Gody: este personaje posee dos presencias, ya que su alma se desdobra después de que un policía le dispara por la espalda. La referencia se toma de *Ocho y medio* (1963) de Federico Fellini. Las apariciones del doble de Gody no son lineales, esta presencia omnisciente recorre distintos espacios aleatoriamente desde el principio del film, atestiguando los hechos sin que los demás lo perciban, y luego ayudando a Baty en

su búsqueda. Esta transformación que se da gracias a Fellini desde el neorrealismo al surrealismo la explica Andre Bazin cuando dice

Me parece que Fellini ha completado la revolución neorrealista en el sentido de construir sus guiones sin ningún encadenamiento dramático, fundándose exclusivamente en la descripción fenomenológica de los personajes. En Fellini, las escenas que dan la continuidad lógica, las peripecias «importantes», las grandes articulaciones dramáticas del guión, sirven únicamente de referencias, mientras que las largas secuencias de la «acción» pasan a ser importantes y reveladoras. (Bazin, 1966, p. 379).

Así es que se equilibra el universo de los personajes, entre Baty, Gody y su doble, el cual desde el montaje se presenta con un tratamiento distinto, dando a entender que es como un ángel, como Bazin (1966) relaciona a los protagonistas de las películas de Fellini: “Desde sus primeros films, Fellini está obsesionado por la angelización de sus personajes, como si el estado angélico fuera la referencia última del universo felliniano, la medida del ser” (p. 377).

Retomando las teorías del montaje cinematográfico que plantea Vicent Amiel (2005), estas secuencias son tratadas desde el montaje como un tipo de *cine discursivo*, generando así una relación casi onírica, en la cual los sentidos del espectador puedan establecer sus propias relaciones. Por ejemplo, el plano que sigue después del epílogo es un zoom-in del arroyo en un descampado, al que le continúa un zoom-out de un barquito de papel pasando por el mismo cauce. Luego en un plano fijo, general, el contraplano del doble de Gody sentado a la orilla, que se levanta y arroja una piedra. Esta secuencia continúa con otro plano fijo del arroyo, donde se ven varios animales cerca, y luego un plano de la luna llena en una noche nublada, terminando de completar esta atmósfera de misterio y suspenso del personaje.

En el *montaje discursivo* busca provocar al espectador, ya que los significados no son tan obvios como en el *montaje narrativo*, que busca contar una historia para que el espectador se sumerja en ella hasta hacerla suya. Se trata de expresar relaciones de sentido para que éste pueda darle su propia significancia. La sucesión de imágenes no conlleva a una narración, sino que propone fragmentos que tienen relación frente a otros distintos. Pero no es una yuxtaposición de elementos sin orden, son articulados con un fin (Amiel, 2005).

El subjetivismo cómplice y la conciencia del artificio aporta nuevos sentidos al relato, para crear desde el montaje general de la obra una estructura que articula estos tipos de cine, entre la rutina de Baty y las apariciones de Gody de manera progresiva, se genera intriga en el espectador, que va a terminar de darle sentido a ambas tramas al final de la obra.

Para el recorrido de Baty en el carro se tomó como referente *El caballo de Turín* (2011), de Béla Tarr y Ágnes Hranitzky, donde el andar a caballo se compone de una coreografía excepcional entre los movimientos de cámara y el de los personajes.

Como la acción concreta de andar a caballo conlleva otro ritmo que al de los preparativos, desde el montaje se lo construye de una manera distinta a lo que se venía haciendo en los planos de situación. El ritmo del montaje externo es más dinámico, la duración de los planos son más breves y al ser en cámara en mano también le aporta aceleración en el ritmo interno del montaje. Luego se vuelve a la cámara fija con la llegada al puente, donde el plano secuencia de larga duración implanta el conflicto del cortometraje.

La decisión de que toda la escena ocurra en único plano responde a las ideas de Bazin (1966): «Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido» (p. 77). Para él, la función del montaje puede ir en detrimento de una representación más sincera de la realidad.

Aun así existe un montaje interno en el plano secuencia, como lo define Sánchez Biosca (1991): «Este ritmo se refiere a movimientos dentro del cuadro, que no presentan una acción con sentido completo. Por lo tanto la dimensión o duración de la toma es indiferente a la misma y dependerá exclusivamente de la función que desempeñe en el medio de la escena por compaginar» (p. 200). Como por ejemplo, a pesar de las diferentes acciones que ocurren en el plano, como la gente abajo del puente haciendo una fogata u otro chico buscando lombrices, lo que importa es cuando se escapa la yegua, va a ser ahí cuando termine la duración del plano, una vez que los personajes comienzan a correr al animal.

En cuanto al sonido, cada personaje tiene su propio tratamiento y se refuerza con el trabajo del montaje sonoro, lo que se puede vincular con los conceptos que menciona Michel Chion (1993): «se distribuyen los sonidos en relación con lo que se

ve en una imagen, distribución susceptible de replantearse en todo momento apenas cambie lo que se ve» (pp.70-71).

En las secuencias tanto de Baty como de Gody el sonido ambiente o *sonido territorio* (Chion, 1993), dominará la escena desde el fuera y dentro de campo, pero a través del montaje estos sonidos se fusionan entre plano y plano: lo que se escucha comienza antes de que se cambie a la siguiente imagen; este efecto también funciona invertido, cuando en el plano siguiente continúa el sonido ambiente de la escena anterior. Esto sirve para atenuar los cambios por corte directo, entrelazando así los fuera de campo del mismo espacio.

Esto se puede apreciar en la rutina de Baty, cuando está en el comedor: mientras mueve las brasas se escucha el agua que cae y las apaga, al igual que en el plano siguiente, donde una niña le dice que tenga cuidado al servirle el té, que es la acción que sucede después en imagen. En el sentido inverso funciona en el mismo plano al finalizar, cuando apoya el cucharón y se escucha en plano contiguo.

Para las secuencias del doble de Gody y su dimensión onírica, lo que se escucha hace referencia a un *sonido interno*, construido por respiraciones, latidos de corazón, y otros subjetivos de indefinida procedencia que se mezclan con una música de suspenso, como la que se percibe en el inicio de la obra presentada (Chion, 1993).

También existe un entrecruce de realidades a partir del montaje sonoro con la utilización de un sonido en off, como en la escena del puente, donde se escucha rapear a Gody, pero él no está ahí. Esto indicia el paso de una realidad a otra, ya que después que se escapa la yegua vemos al barco de papel perderse por un acueducto, y luego un plano de Gody que mira a cámara.

Otro aporte desde el montaje sonoro está en el inicio de la obra, donde es el sonido lo que aparece primero sobre la pantalla negra, enmarcando al espectador para que desde el punto de escucha esté atento a lo que percibe. Aunque parece que el sonido es de fuera de campo en realidad la fuente sonora, que son los personajes, están ahí en la oscuridad y que termina cuando prenden una vela.

Entre Tiempos

Todo este proceso creativo, como se mencionó al principio, no fue lineal.

Los referentes fueron apareciendo mientras íbamos investigando sobre el neorrealismo, los distintos cortes de montaje los fuimos visualizando con la gente del barrio, volviendo a reescribir el guión y de vuelta a filmar.

Nos dimos cuenta de que muchas secuencias estaban pensadas desde nuestros supuestos, y sabiendo que no somos gente del barrio, no queríamos narrar algo que no sea pertinente a los principios de la comunidad, o por lo menos que no se piense en una romantización de la pobreza o un sensacionalismo que no aporta nada nuevo, como ciertas producciones que podemos ver en la actualidad y la misma gente del barrio no se siente identificada con esas representaciones.

En este replanteo surge la pandemia, imposibilitando nuestra concurrencia al barrio, pero no así de seguir avanzando en el proyecto. Retomamos el proceso de escritura, pasando por una etapa de síntesis argumental, a la vez que profundizamos estas búsquedas en distintas pruebas de montaje.

Nos encontramos con un nuevo referente, Fernando Birri, quien gracias a una colecta entre amigos logró viajar a Roma en el auge del neorrealismo, se inscribió en el Centro Experimental de Cinematografía y allí conoció a Zavattini, Rossellini y De Sica, del cual fue asistente de dirección en una de sus películas. Luego volvió a Argentina y continuó el legado neorrealista creando la Escuela Documental de Santa Fe, convirtiéndose en el padre del Nuevo Cine Latinoamericano.

Retomamos la experiencia de la película *Tire Dié* (1960), que parte de un film-encuesta, el cual realizaron cientos de estudiantes en esa comunidad. Estas experiencias están narradas en *La Escuela Documental de Santa Fe* (1964).

Así fue que volvimos al barrio pero a hacer entrevistas, solo registrando el sonido, para conversar más distendidos y en profundidad, conociendo mejor su realidad y terminar de guionar el proyecto para que se acerque a lo que la comunidad necesite narrar.

En estas entrevistas también surge hablar de las experiencias traumáticas vividas, recordando los chicos que se fueron, pero también acompañando a la gente se quedó y que más le afectó, tratando de expresar estas situaciones en el proceso creativo del proyecto, dando el lugar a algo que es tan difícil de hablar.

Conclusiones

*Ponerse frente a la realidad con una cámara y documentar,
documentar el subdesarrollo.*

El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine.

Fernando Birri (1962)

Este proyecto busca detenernos en las imágenes y sonidos como tal, dejando que no solo los protagonistas, sino también del otro lado de la pantalla seamos videntes, que veamos más allá de la narración, que participemos liberandonos de la *imagen-acción* y de los esquemas preconcebidos de la representación clásica, generando estos choques sensoriales con el pensamiento, para que emerjan reflexiones propias, y podamos ser conscientes del mundo en el que cohabitamos (Deleuze, 1987).

Tanto desde el proceso como en la realización se creó un vínculo con la comunidad que excede la obra y su proceso creativo. Las vivencias compartidas mas fuertes y movilizadoras como los dos casos de suicidio hicieron que el proyecto se convierta un espacio de expresión, de catarsis y de reflexión sobre estas situaciones.

Aunque estas vivencias no se traten explícitamente en la obra, se fue creando un personaje que está en otra dimensión y que después de su muerte sigue presente intentando ayudar a sus amigos. Una idea que no estaba al principio cuando se pensaba solo en *El Ladrón de Bicicletas* (1948) como referente a adaptar.

Hasta el formato era distinto, ya que la idea era hacer un largometraje, después se modificó agregando el tratamiento surrealista, con una estructura en dos actos por cada personaje pensando en la obra final como un medimetraje. Ahora el proyecto es un cortometraje que engloba todas estas ideas, donde se entrecruzan las realidades de los personajes, se hace una crítica social pero también se plantea que en estos contextos también se tienen otros intereses que no siempre tienen que ser terrenales. Como plantea Deleuze (1984): «Para que la gente se soporte, a sí misma y al mundo, es preciso que la miseria haya ganado el interior de las conciencias, y que lo de dentro sea como lo de fuera» (p. 290).

Este trabajo de Graduación, esta experiencia humana y fílmica se la agradezco y dedico a Pilincho y a Braian; también a todos los pibes y pibas que intentan tener una vida mejor a pesar de las injusticias que tienen que vivir día a día.

Referencias

Bibliografía

- Amiel, V. (2005) *Estética del montaje*. Madrid, España: Abada.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid, España: Rialp.
- Biosca, S. (1991) *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia, España: Generalitat Valenciana.
- Birri, F. (1964) *La Escuela Documental de Santa Fe*. Santa Fe, Argentina: Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
- Deleuze, G. (1984). *Estudios sobre cine uno: La imagen-movimiento*. Barcelona, España: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *Estudios sobre cine dos: La imagen-tiempo*. Barcelona, España: Paidós.
- De Baecque, A. (Comp.) (2005) *Jean Luc Godard: El montaje, mi hermosa inquietud*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Filmografía

- Canal Encuentro. (2007) *René Favalaro: trazos de una vida* [Archivo de Video]. Disponible en <http://server.encuentro.gov.ar/programas/4283>
- Kogonada. (2013) *¿Qué es el Neorrealismo?* [Archivo de Video]. Disponible en <https://vimeo.com/68514760>
- Juliette L. (Productora), Tarr B. y Hranitzky A. (Directores). (2011). *El caballo de Turín* [Película]. Hungría.
- Rossellini R. (Productor), Rossellini R. (Director). (1948) *Alemania, año cero* [Película]. Italia.
- PDS (Productora), De Sica, V. (Director). (1948) *El ladrón de bicicletas* [Película]. Italia.
- Rizzoli, A. (Productor), Fellini, F. (Director). (1963) *8 y ½* [Película]. Italia/Francia.
- Pallero, E. (Productor), Birri, F. (Director). (1960) *Tire Dié* [Película] Argentina.