

# Tobiana Negra

Tesis de grado grupal  
Dirección Edwin Herrera  
Montaje Agustín Mardaras

Departamento de  
Artes Audiovisuales

FACULTAD  
DE ARTES



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

Los Hornos - Argentina

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES AUDIOVISUALES

Alutor: Edwin Fabián Herrera Fajardo

DNI: 95.110.435

Legajo: 58772/1

Tel: 2213144477

E-mail: [edwinf.herreraf@gmail.com](mailto:edwinf.herreraf@gmail.com)

Tutor: Hernán Biasotti

## TESIS DE GRADO GRUPAL

**Título:** Tobiana Negra

**Tema:** Descubrir el lenguaje audiovisual para un cortometraje de ficción documentalizante.

Link a la carpeta con los archivos que conforman la obra: click [aquí](#)

*Este nuevo cine que usted ahora entrevé, ¿tiene que ver mayormente con técnicas de filmación, con la estética o con la reflexión teórica?*

*La verdad es que yo jamás sería capaz de separar todas esas cosas...*

*...Pero hay que analizar al propio hombre, y creo que son imprescindibles uno y otro, el pequeño tendón del dedo y el alma del hombre que mueve el dedo.*

**Fernando Birri, constructor de utopías. Una lúcida y visionaria conversación con la periodista brasileña Mariluce Moura**

## **RESUMEN**

Este texto, estructurado en 4 dimensiones discursivas y escrito a manera de crónica, da cuenta de algunos procesos realizativos mediante los cuales se tomaron decisiones narrativas para la escritura de un [guión](#), el montaje de una [secuencia audiovisual](#) y la conformación de una [carpeta de producción](#) para el cortometraje *Tobiana Negra*. Tomando como punto de partida el movimiento neorrealista, se analizan los diferentes componentes retóricos, temáticos y d/enunciativos diseminados a través de sendos referentes, para su incorporación dentro de un lenguaje audiovisual que cobije una dimensión surrealista, a través del intercambio con la comunidad del asentamiento “El Puente” en Los Hornos.

## **PALABRAS CLAVE**

Dimensión discursiva, crónica, proceso realizativo, d/enunciativo, neorrealismo, surrealismo, Los Hornos.

## **INTRODUCCIÓN**

Delinearé la forma en la que a través de algunos hitos en los procesos realizativos se manifestaron sincronías que fueron cambiando el foco del proyecto, y en últimas lo enriquecieron, dando como resultado un lenguaje conformado por multiplicidad de préstamos o “intertextualidades”, concepto que retoma Robert Stam (2001, p. 237) de la teoría de la transtextualidad.

## 1 - CRÓNICA DE LO POSIBLE: Espacios y perspectivas del barrio

Es Octubre del 2018 y empiezo a escuchar los primeros sonidos al doblar por 147 y 44 para llegar al primer día de mi nuevo trabajo, a los rulemanes de mi bicicleta se suma el golpe metálico de la compuerta de un remolque en la distancia. Árboles bien altos con sus hojas al viento, y a sus pies, casas desiguales de ladrillo a la vista y chapa, fierros oxidados y perros que cruzan de lado a lado con sus ladridos de juguete. Benteveos que se llaman, calandrias.

Al fondo, El Bati camina por una arbolada densa y una calle tétrica como una pequeña selva que sucede antes de la perspectiva de casas y asfalto que se estiran hasta dónde llega la vista. Al costado de esa crecida enramada decorada con cientos de bolsitas plásticas, fluye uno de tantos arroyos que desaparecen a medida que el cuadrado sobre el que está diseñada la ciudad de La Plata toma forma. El barquito y el agua desaparecerán bajo estos cauces subterráneos de concreto y atravesarán lo urbano, que se interpone como obstáculo entre el Río de La Plata y cientos de sus afluentes.

Llego a la puerta del predio. Varios camiones apostados afuera de un paredón rojo ocultan el barro que sí es obligatorio transitar en el camino que se ve hacia adentro y que termina en un galpón con trabajadores que separan residuos. Cubos de cartón reciclado apretados con zunchas y a la derecha varios contenedores con vidrio roto.

Saludo a algunos hombres que revolean objetos, atravieso el barrial por un improvisado camino de cartones gruesos y pallets, encuentro la oficina. Una pequeña construcción con dos cuartos y un baño que hace las veces de todo. Aula, depósito de comida y tambores, acopio de ropa, despacho, cocina y centro de monitoreo con circuito cerrado de televisión.

Ahí conozco a las trabajadoras sociales que dirigen la actividad en el lugar, hablamos sobre los talleres de percusión y audiovisual. El abordaje de ese público difícil entre 11 y 19 años con consumo problemático de sustancias, hay que engancharlos de a poquito, paciencia.

Algunes de ellos a lo largo de las clases se irán a jalar poxiran al bosque del final de la calle o a fumar un porro. Algunos de ellos, la mayoría, lo harán cada vez menos con poxiran y más con marihuana, otros no consumen y están allí buscando aprender algo, acompañando a sus amigos, buscando una oportunidad para trabajar con los adultos que reciclan en la austera planta.

Niños y adolescentes sin la posibilidad de tomar un baño todos los días, sin tener aseguradas las tres comidas diarias si así lo quisieran. Allí se hace lo que se puede

con lo poco que hay. Las clases siempre al aire libre, o entre un cambuche armado con agropol para paliar el invierno.

El predio de reciclaje, además de planta y centro educativo, es usado como base para la distribución de ayudas alimentarias provistas por el ministerio de desarrollo social. Algunos packs de arroz, fideos y harina. Latas de choclo cremoso.

Las políticas neoliberales del Macrismo que se alzó con la victoria de las presidenciales argentinas en 2015 han hecho estragos en la comunidad. Cada vez hay menos para repartir. Sumado a esto, la política local a manos del intendente Julio Garro se empecina en desterrar a los carreros de la cabecera urbana de la ciudad. Aquellos que usan yeguas o caballos para el arrastre de sus carros y que buscan residuos de metal, cartón o cualquier objeto que pueda ser reutilizado. En las redes sociales el argumento es animalista, el caballo sufre y ha de ser rescatado de la barbarie de estas personas que son ignorantes de ganarse la vida sin hacer sufrir a un animal.

Es Febrero de 2019 y Piri, uno de esos pibes buenos que entre toda la violencia de su infancia conserva todavía una cuota de sensibilidad e inocencia extraña para su 1.90 de estatura a los 17 años, asistente a los talleres de percusión, ha sido encontrado sin vida. Se ha suicidado.

¿Cómo construir un idioma propio para narrar la angustia y la tristeza de la muerte joven?

En Marzo o Abril de 2019, ya junto a Agustín Mardarás, nos planteamos hacer un cortometraje de ficción que muestre las realidades de esta comunidad de carreros y carreras junto al grupo de pibes que venían asistiendo a los talleres que impartimos.

La muerte de Piri marca de forma lacerante y profunda al proyecto, me quiero seguir comunicando con él, su muerte pasará al olvido como una baja más de la violencia que la pobreza ejerce sobre las mentes y los espíritus de los más sensibles. Su muerte no pasará al olvido porque vivirá en el impulso que nos sigue movilizándolo.

¿De qué lugar se nutre ese abecedario de imágenes y sonidos para formar las escenas y personajes de la injusticia social que pretendemos denunciar?

De esta situación y después de tres o cuatro meses de laburo, conociendo a los pibes y generando dinámicas de trabajo con ellos, encontramos el caso de El Bati. Tiene 17 años por entonces, ha sido golpeado por la policía y control urbano, él junto a un amigo con el que se encontraba trabajando. Les han sacado el carro y la yegua ha sido secuestrada sin seguir ningún tipo de procedimiento legal.

No consta en actas de nadie, la han esfumado. Esa yegua y otras tantas.

De forma intuitiva asociamos la situación de El Bati con la película *El Ladrón de Bicicletas* (1948) de Vittorio de Sica. Este film en blanco y negro narra las desventuras de Antonio Ricci en la Italia de posguerra al intentar recuperar su herramienta indispensable de trabajo que le ha sido arrebatada al principio del argumento. Su bicicleta.

Esta película es uno de los mayores exponentes de la vanguardia neorrealista, un movimiento estético del cine, nacido en Italia después de la segunda guerra mundial, que influyó de manera profunda en las cinematografías mundiales debido a diversas características que Oscar Steimberg (1993, p. 44) discierne como retóricas, temáticas y enunciativas.

En ese sentido la filiación por *El Ladrón de Bicicletas* surge en primera instancia como una cuestión temática. Siguiendo a Steimberg, lo temático vive en aquellas acciones o situaciones que preceden al texto y que son exteriores a él, son las estructuras de representación previas.

La pobreza, la marginalidad, el abandono, la carencia, la injusticia, la violencia y la muerte son palabras que encierran conceptos y definen las películas del neorrealismo en sus sentidos globales.

Estas definiciones temáticas nos hicieron poner más foco en ese corpus de películas y directores pilares del movimiento neorrealista debido a su similitud con el contexto que vivíamos en nuestra práctica pedagógica y artística.

Dichas películas filmadas en exteriores capturaron las ruinas reales de los bombardeos como en *Alemania, año cero* (1948), *Paisá* (1946) o *Roma, ciudad abierta* (1945) de Roberto Rosellini.

Contaron con la participación, tanto en roles protagónicos como secundarios, de actrices y actores no profesionales, personas que pertenecían al contexto que se estaba retratando. Tal es el caso de los pescadores en *La Tierra Tiembla* (1948) de Luchino Visconti o el viejo pensionado amigo de Flike en *Umberto D* (1952) de Vittorio de Sica.

Estas características, relacionadas al espacio y al tipo de actores, son herramientas retóricas de una forma puntual de producción.

Es decir, la disposición de estos mecanismos de configuración del texto crean una forma fílmica, que según Bordwell y Thompson (1995) es el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un film. Es importante remarcar, como menciona Alberto Farassino (1997) tomando el ejemplo de *Roma, ciudad abierta*, que Rosellini filma en condiciones técnicas y productivas

casi imposibles (película caducada, estudios improvisados, financiamientos continuamente interrumpidos). Este director parte de una idea del cine tradicional y se encuentra realizando una obra innovadora que transforma las dificultades en nuevas soluciones expresivas y en una nueva mirada de la realidad.

Es ahí dónde nos espejamos a la hora de establecer una forma fílmica concreta conformada por una puesta en plano con encuadres, ausencia del color, duraciones y movimientos de cámara, sonidos y tipos de montaje. Es la forma de producir desde la carencia, tomando lo poco y convirtiéndolo en materia prima de lo estético.

Esos temas del neorrealismo expresados a través de los engranajes de lo retórico en la forma fílmica apuntan a lo d/enunciativo, o sea, a los efectos de sentido en los que se construye una situación comunicacional dentro de una relación de emisión y recepción.

Esa operación d/enunciativa en un primer momento observada en *Ladrón de bicicletas*, se fue expandiendo hacia películas como *Limpiabotas* (1946) de Vittorio de Sica que retrata la desventura de un par de niños que se han comprado un caballo o *Milagro en Milán* (1951) que cuenta la historia de un hombre que ha nacido de un repollo y en su vida adulta pugna por la unidad de un asentamiento de desempleados. Las películas de De Sica siguen una estructura narrativa más clásica si tomamos el concepto de comunicabilidad de la narración que plantea David Bordwell (1985) en el cual la naturaleza causal del relato no es ambigua y es altamente comunicativa. En las películas de De Sica, un hecho es causa y consecuencia en una serie de sucesos, en espacios y tiempos definidos.

Dicha aproximación a la representación de estos temas se sirve de una lógica causal que desencadena un efecto en el sentido clásico del cine pero a su vez incorpora elementos disruptivos en la narración que se repiten a lo largo del movimiento neorrealista. El tipo de personajes incluye con recurrencia a niños o adolescentes de un ambiente obrero transitando espacios exteriores, como ciudades en ruinas o campos desolados. Niños que al final encuentran la decepción o la muerte después de atravesar experiencias traumáticas.

Si bien este uso del espacio exterior es compartido, ponemos un llamativo contrapunto a la estructura causa-efecto que suele usar De Sica en *El Ladrón...* o *Milagro en Milán*.

A diferencia de estos films, la relación causa-efecto es mucho más débil en películas como *Alemania, año cero*. Este uso del espacio transitado por el personaje infantil está dotado de características que apuntan más a la construcción del espacio desde un lugar contemplativo.



Ya en los primeros 10 minutos del film se pueden observar planos generales, estáticos o en movimiento que describen la ciudad en ruinas. Entre estos Rosellini elige presentar la primera situación. Un niño trabaja, hace un agujero, cava una tumba en un cementerio.

Al aire libre el niño es acusado por los adultos de ser demasiado joven para trabajar. En un intercambio de diálogos que prescinde del clásico uso del plano-contraplano, el niño huye de la situación y camina por una Berlín totalmente devastada. El niño observa a lo lejos un tumulto, el gentío se pelea por los restos de un caballo muerto. En planos generales el niño camina por la ciudad destruída y observa situaciones de las que participa en algunas ocasiones y otras no.

Estamos en el predio con un grupo de entre 5 y 8 pibes, tratamos de indagar sobre la película que les gustaría hacer pero no obtenemos palabra. Alguien dice:

*-El polaquito está re buena*

Hacemos un intercambio y ellos me cuentan porque yo no la he visto. Son las andanzas de un pibe que canta en los trenes de Buenos Aires en los años 90. Esta película está basada en el caso de Víctor Escalante, un joven de 14 años encontrado ahorcado en la estación de trenes de Constitución.

Abro la notebook y les presento el primer capítulo y otros fragmentos de *Okupas (2000)* miniserie televisiva de Bruno Stagnaro. El Pollo amenaza, Chiqui y Walter caminan por la calle.

Hoy hay un evento, vamos a pintar y a tocar en el puente, haciendo honor a la memoria de Piri que ya no está con nosotros. Es la primera de muchas visitas a 52 y 149, el corazón del barrio El Puente, lugar de residencia de todos ellos. A escasas 10 cuadras de dónde los cursos son impartidos. Vamos caminando todos juntos.

Plazas, descampados con yeguas y caballos. Calles sin asfaltar. Unas casas más conformadas y con vereda, otras pura chapa. Arroyos que culebream por entre las paredes y los patios de varios callejones. Atrás han quedado Juanita y Pedro, miro hacia atrás y los veo llevarse unas bolsitas negras al rostro.

Llegamos a calle 52 y recuerdo algunas veces de los primeros años de mi vida en Argentina, me decían que 52 no existía. Aquí parece habitar otro plano. Al fondo, derecho, se erige la catedral, acá más cerca la calle destapada y ranchos, caballos, perros y gallinas. La calle es de tierra ondulada de baches y chichones, los carros la atraviesan meneándose de un lugar a otro, las motos maniobran intentando encontrar el camino.

Les pibes parecen seguir viviendo en guerra desde que nacieron, viviendo en las ruinas de un lugar que está a mitad de camino entre el campo y la ciudad. Se escucha el arroyo bajo nuestros pies.

Es Julio de 2019 y vamos a buscar algunos pibes a sus casas para que vengan al taller. Es una de las primeras ocasiones que nos abren la puerta de sus hogares. Allí en un ranchito de chapa de pocos metros cuadrados, el piso del exterior y el interior no se diferencian, atravesamos la cortina que hace de puerta principal y entramos al cuarto desde dónde, en 3 camas, les pibes acostados nos arengan para que pasemos.

Lejos estamos del Edmund de *Alemania, año cero*, amontonado en un lujoso cuarto con sillas y mesas junto a sus dos hermanos mayores y su moribundo y empijamado padre. A diferencia del ventanal que da paso a los rostros de Edmund y su hermano que se esconde de la justicia, acá la luz entra por los boquetes de las chapas y la translucidez de los cartones que arropan a estos 6 o 7 niños con los que hablamos mientras fuman.

Esta herencia neorrealista, destilada del sistema de producción desde las carencias es vital como planteo de la forma. Es oportuna como construcción de la situación del exterior de la rutina diaria, pero distante respecto a nuestro propio contexto. En la búsqueda de un puente que nos conecte con antecedentes más propios desde lo geográfico, lo social y lo político, nos encontramos con la experiencia de Fernando Birri.

### **3 - LO NECESARIO: proceso de cocreación del guión y un personaje desde el freestyle.**

-Sabés cómo montar a caballo, guachin?

-Si, sé

Un hombre de unos 70 años me habla en el almuerzo de cumpleaños en un patio al aire libre de City Bell. Ya me ha sorprendido su conocimiento de la cultura colombiana, nombrando esas llaves de la cocina y el fútbol. Tira un diatriba anti peronista mientras se levanta con esfuerzo de la reposera. Antes de su partida me pregunta a qué me dedico. Le cuento de mi trabajo y de mi futuro grado en artes audiovisuales.

-Vos conoces la película "Deme dié"?

-"Tiré Die"? si la he visto, espero poder hablar de Fernando Birri en mi tesis

La obra de Birri ha calado en la memoria de aquel santafesino, en el cine argentino y en el latinoamericano. Ha sido precursor, tomando la herencia del centro

sperimentale di cinematografía y del neorrealismo primigenio y rompiendo con ella para construir el propio camino.

Intento sostener el barrilete de *Tobiana Negra*. Es la escena 6 del guión adjuntado como material de este proyecto de film. Un plano general picado, casi cenital, en el que la cometa observa el hilo piolín, los niños que están abajo y parte del barrio.

Desde arriba volamos y vemos en subjetivas como la del sueño en *8 ½* (1963) de Federico Fellini en la que, desde un tobillo, unas piernas son sostenidas por una cuerda desde la playa. O como en las ventanas desde las cuales Gino en *Obsesión* (1943) de Luchino Visconti observa a Anita en la calle, siguiendo las instrucciones que él ha encomendado. O como en *Umberto D*, cuando, cerca del final de la película, el protagonista observa desde su ventana el tranvía, y después en un acelerado zoom in, los adoquines. Tres ilusiones de una mirada global desde lo subjetivo.

Es 1960 y la Universidad Nacional del Litoral y su reciente Instituto de Cinematografía, presentan su primera encuesta social filmada.

El sonido del motor de una avioneta.

También desde arriba, un plano de carácter geográfico de un río y una ciudad de fondo. Ahora la voz over delimita en números demográficos y estadísticas lo que se contiene en esas imágenes de sobrevuelo.

Han pasado varias décadas y cientos de films desde *Tire Dié* (1960) de Fernando Birri, hasta la actualidad. He escuchado mencionar la película y a Birri, pero no se bien de qué se trata hasta que leo la entrevista del programa Ibermedia de la cual extraigo la cita inicial de esta reflexión. La figura girusiana de Birri, densa en conceptos y en gestos es atrapante como lo es la originalidad de *Tire Dié* y su proceso realizativo. Me adentro en su figura mediante el documental *Donde comienza el camino* (2007) de Hugo Grosso y dice Birri "...el destino no es más sino la organización de las casualidades. Ese es el destino. Sentir que hay necesidad de algo e ir al encuentro de esa necesidad para dar una respuesta, ahí estás configurando, ese es el mapa del destino"

Es Septiembre del 2019, estoy a punto de viajar a Colombia después de 7 años. Los últimos tres meses han sido de maratónicas jornadas junto a Agustín Mardarás escribiendo y filmando a la vez una versión anterior de este guión, yendo al encuentro de nuestra necesidad. De ese primer borrador pudimos concretar las imágenes y algunos de los sonidos que conforman la secuencia editada que acompaña esta entrega y que encarnan la cara más neorrealista de la propuesta. Pese a estos esfuerzos, el proyecto no parece madurar. No nos damos cuenta de la natural evolución que hemos tenido junto a la comunidad. Para este momento no

contamos con ninguna institución que enmarque nuestras visitas a los pibes y gente del barrio, somos solo Agustín y yo en las calles y casas intentando motorizar un proyecto audiovisual.

La idea general es que la comunidad no ha incidido lo suficiente en la elaboración del guión, más allá de sus roles de actuación y esporádicas participaciones en los ámbitos técnicos.

Es Septiembre de 2020 y después de varios meses de una inédita pandemia y sin certezas sobre el barrio y nuestra actividad, decidimos abordar el método realizativo de *Tiré Die* y nutrirnos de la experiencia consignada en el libro *La escuela documental de Santa fe* (1964) de Fernando Birri. A partir de esa lectura logramos constatar varios ejercicios realizados que a nuestra escala daban valor a la práctica artística que veníamos llevando.

Varios de ellos fueron importantes, los dos que más destacan y que tuvieron influencia directa en el argumento fueron la realización de un videoclip para una canción hecha en el taller de rap y una fotonovela ficcional sobre el secuestro de una niña.

Sumado a esto decidimos emular la experiencia consignada en el apartado “Tema, tratamiento y guión colectivos” (p. 62) del segundo capítulo del libro en mención. Tras sucesivas entrevistas a pibes, madres, niños y adultos del barrio, pudimos adentrarnos en sus historias a través de idas y vueltas creativas, charlas y sesiones de freestyle, generando emociones e imágenes que tienen lugar en el guión presentado.

El uso de las estrategias de producción para esta etapa nos hace reparar en el carácter netamente documental de nuestro referente, *Tire Dié*, y a ese modo de lectura que Roger Odin (2007) llamará *lectura documentalizante*. Esta se refiere a la puesta en marcha de tres procesos que nuestra experiencia abraza para ampliar la dimensión real del film aún siendo una propuesta de carácter ficcional.

En primera medida por la construcción de enunciadores que en calidad de lector hago partícipes de mi mismo espacio de vida real mediante charlas y encuentros que reparan en memorias individuales y conjuntas, en segundo lugar por el cuestionamiento a esos enunciadores en términos de verdad mediante entrevistas y porque a través de lo filmado pregunto sobre sus rutinas de vida y de trabajo, y en última instancia, por el valor informativo de las imágenes, en las que aprendemos algo nuevo sobre su mundo.

En el espejo de *Tire Dié* vemos reflejada nuestra vocación de cocrear el objeto artístico abriendo el campo de juego a las personas que vienen participando.

Hay fuerzas que nos han empujado decididamente a zarpar de los puertos del neorrealismo y de la estructura causal de la narración. Para ir más allá de lo posible es necesario adosarnos al sincretismo del que Birri le habla a Mariluce Moura (2006) desde la noción de Contaminatio de Passolini, esa contaminación de géneros con cosas que no conocemos aún o a la noción de docfic retomada de Orlando Senna, una tendencia estética donde de alguna manera se superan las viejas formas esclerosadas de la ficción, por un lado, y del documental, por otro.

Es el 11 de junio de 2020 y nos hemos enterado que otro de los pibes, el bromista, el alma de la fiesta, presentador del ejercicio de noticiario televisivo se ha quitado la vida.

Quiero comunicarme con él también y que fijemos en la memoria la conversión del dolor en expresión. Los diálogos de esas calles no pueden ser escritos solamente por un pehuajense o un bogotano, habrán de residir en las rimas de quienes en sus calles habitan, en la improvisación de las charlas guiadas por el espacio y el tiempo determinados en las escenas.

## **2 - SUEÑOS DE LO IMPOSIBLE: el potencial del espíritu**

Antonio Ricci espera a su pareja en la entrada de un edificio y entre tanto, habla con una mujer de velo negro en *Ladron de bicicletas*.

-Disculpe, ¿vive aquí la Santona?

-¿La Santona?

-Sí, la vidente

-No sé

Posteriormente Ricci, curioso, asciende las escaleras. Al final del pasillo, después de haberse sacado el sombrero, abre la puerta a la contradicción. Ella quiere pagar la deuda en agradecimiento a La Santona por haberle conseguido trabajo a Antonio, pero él no la deja completar la ofrenda.

Es en este simple reparo dónde el germen de la unidad surge como superación de la dualidad. Desde nuestra experiencia, el neorrealismo sostiene la certeza de lo cotidiano, pero esta escena nos permite atravesar la ventana del “No sé” de Ricci y atender a una esfera de lo surreal carente de causa y efecto, dónde las temporalidades lineales se desacomodan y dónde lo interno surge como ordenador de la realidad.

No solamente en el cine.

En este caso, además, vemos las posibilidades que a futuro serán plasmadas a lo largo de la historia del cine por diversas filmografías que son de nuestro interés y las cuales hemos tomado como argumento y cita para la construcción de la faceta más surreal y onírica de nuestra obra.

Con el gesto del ejemplo inicial de esta parte, Cesare Zavattini y Vittorio De Sica nos plantean un problema fundamental en nuestra obra. La contradicción.

Según Jacques Fontanille (2015), la contradicción, al ser una relación entre dos dominios, puede ser vista como una relación de trascendencia o de inmanencia. Lo que es inmanente no se puede separar de aquello con lo que está en relación pertinente o de aquello sobre lo que actúa. De manera general, este concepto se opone a la trascendencia, que es el hecho de ser determinado desde el exterior y desde una posición jerárquica superior.

¿Cómo acercarme al otro y participar de su realidad? ¿Cual es la forma que oficia de puente entre los pibes que han llevado su ataviada vida y nuestra experiencia más acomodada? ¿Cómo argumentar la posibilidad de compasión hacia los animales teniendo en cuenta también lo humano? ¿A través de qué narración incorporar las polaridades más importantes de la existencia, la vida y la muerte?

Siguiendo las palabras de Fontanille, las instituciones de lo real, curiosamente, obedecen a una lógica trascendental. La política y la economía determinan nuestros haberes materiales y la religión nuestra ascensión o hundimiento hacia planos de lo sobrenatural. La ciencia establecerá los saberes que determinan nuestro entendimiento de los fenómenos de la naturaleza y dictarán sobre nosotros los principios de la materia.

Si es preciso establecer un puente de unidad, es necesario negar el principio de separación y escuchar un monismo superador del dualismo, que siguiendo a Fontanille, es una característica de lo inmanente, que adopta la polaridad y la configura en otras relaciones.

La premisa de copresencia de lo espiritual y lo real en la argumentación de lo inmanente es la semilla que Maria plantó en su consulta a La Santona, son las visitas de nuestro espectro para reconfigurar su entendimiento del barrio, para mirar a la tobianana negra y tratar de entender en los sueños de El Bati y La Mili, su reconfiguración de lo material.

Este tipo de operaciones las vemos claramente en diversas películas que desde la experiencia de lo ordinariamente testimonial nos transportan al plano espiritual.

Hay viento y chicharras. Es de noche y en una mesa del patio techado el tío Boonmee y Jen hablan con su sobrino. El tío desea comer, pero su diálisis le impide

disfrutar el menú. En un plano general estático, la conversación continua. Lentamente, un fantasma aparece sentado a la izquierda del sobrino. La sorpresa invade a los vivos ante la repentina aparición, sin embargo, charlan. Los vivos interrogan a la fantasma, ella es la esposa muerta del tío y sabe que su hora se acerca. Vemos la oscuridad de la montaña y se escucha una tormenta. Unos perros recorren y jadean lo que parece ser una cancha de fútbol medio inundada en la ladera de una montaña. Una niña de unos dos años está sola, sus pies chapotean en una caminata sin rumbo, los perros chillán a su alrededor en la oscuridad.

Una sombra negra de ojos rojos emerge de la planta baja y se sienta a la mesa con el tío Boonmee, la tenue luz ilumina su figura, es una suerte de hombre de las nieves. En el living de un departamento vemos la cocina, no hay nadie y parece ser de madrugada. El silencio de unos minutos da paso a la puerta que se abre lentamente. Un demonio rojo entra cuidadoso portando una caja de herramientas.

En una casilla un par de pibes hacen un experimento con una lupa y una vela. La realidad se invierte y en la proyección de la pared la llama se eleva hacia el piso. Un espectro de ojos brillantes mira a otra pareja de pibes que duerme y sueña. Los ojos de la yegua con cataratas alcanzan para observar al espectro que atraviesa la calle 52.

Después de las rutinas de los días, el hombre y su hija no tienen más papas para comer. El viento incesante se ha llevado todo. El caballo, otrora campeón de la irremontable ventisca, se resiste a probar bocado. La lámpara de aceite se apaga constantemente y sentados a la mesa ellos se miran. La última y única luz que ilumina sus caras desaparece porque hasta las brasas se han apagado de repente, es el fin de lo humano y el principio del espíritu que reside en el cinematógrafo que los ilumina.

En un espacio infinito la cara de Vinz se horroriza con el asesinato que sucede a la derecha de la pantalla dividida. En un espacio infinito, una esponja de alambre encendida ilumina la cara de los pibes desde su recorrido circular.

#### **4 - LO CONTINGENTE: conclusiones**

A lo largo de este texto hemos intentado delimitar diversos aspectos que, entre otros, permitan entender los procesos que materializaron las decisiones realizativas conformadoras de los materiales adjuntados, es decir, el guión de Tobiána Negra, una secuencia editada y una carpeta de producción.

Estas decisiones, más allá de surgir como una experiencia metódica en una cronología puntual, han seguido el camino de lo inesperado en la casualidad, en una

respuesta de reflejos frente a los acontecimientos de la experiencia con la comunidad y nuestra reflexión interna.

Las reflexiones planteadas tanto en los textos adjuntados como en este escrito, intentan permear al lector del universo indivisible entre cuatro facetas de existencia. Lo posible, lo imposible, lo necesario y lo contingente. Estas facetas dispuestas en un orden específico abogan por crear un sentido de unidad superador, creador de una realidad que incluya los diversos factores en contradicción.

Buscamos la creación de un universo discursivo bajo las premisas del neorrealismo incorporadas a través de los referentes consignados, el entendimiento concienzudo de las características de esta vanguardia para una reformulación que nos permita incorporar el plano de lo surreal y la ensoñación.

Estas situaciones planteadas en forma de crónica no pretenden separarse de la obra sino sumarse a ella como relato expansivo de la búsqueda de elementos discursivos que la expandan.

Esta tesis está dedicada a la memoria y a la presencia real y actual de Pirincho y Braian, que inspiran, modifican y guían constantemente esta obra.

Al Gody y a Bati y a todas las personas que los rodean.



## REFERENCIAS

### Bibliografía

- Moura, M. (2006). Fernando Birri, constructor de utopías. Una lúcida y visionaria conversación con la periodista brasileña Mariluce Moura [Entrada de Blog]. Recuperado de <https://www.programaibermedia.com/fernando-birri-constructor-de-utopias-un-a-lucida-y-visionaria-conversacion-con-la-periodista-brasilena-mariluce-moura/>
- Stam, R. (2001). Teorías del cine: una introducción. En *Del texto al intertexto* (pp. 235 - 246). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Steimberg, O (1993) *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995) *El arte cinematográfico*. Barcelona, España: Paidós.
- Farassino, A. (Comp.). (1997) *Historia general del cine*. Madrid, España. Cátedra.
- Bordwell, D. (1985) *La narración en el cine de ficción*. Buenos Aires, Argentina. Paidós.
- Birri, F. (1964) *La Escuela Documental de Santa Fe*. Santa Fe, Argentina: Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
- Odín, R. (2007) El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. *Archivos de la filmoteca*, 57-58 (2), 197-217.
- Fontanille, J (2015) La inmanencia: ¿estrategia del humanismo?. *Tópicos del seminario* 33. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-1200201500100010#:~:text=Lo%20que%20es%20inmanente%20no,desde%20una%20oposici%C3%B3n%20jer%C3%A1rquica%20superior.](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-1200201500100010#:~:text=Lo%20que%20es%20inmanente%20no,desde%20una%20oposici%C3%B3n%20jer%C3%A1rquica%20superior.)

## Filmografía

- PDS (Productora), De Sica, V. (Director). (1948) *El ladrón de bicicletas* [Película]. Italia.
- Rossellini R. (Productor), Rossellini, R. (Director). (1948) *Alemania, año cero* [Película]. Italia.
- O.F.I (Productora), Rossellini, R. (Director). (1946) *Paisà (camarada)*. [Película]. Italia.
- Excelsa Films (Productora), Rossellini, R. (Director). (1945) *Roma, ciudad abierta* [Película]. Italia.
- Universal Film (Productora), Visconti, L. (Director). (1948) *La tierra tiembla* [Película]. Italia.
- Rizzoli Film (Productora), De Sica, V. (Director). (1952) *Umberto D.* [Película]. Italia.
- Alfa Cinematográfica (Productora), De Sica, V. (Director). (1946) *Limpiabotas* [Película]. Italia.
- PDS, ENIC. (Productoras), De Sica, V. (Director). (1951) *Milagro en Milán* [Película]. Italia.
- Alma Ata International Pictures (Productora), De Sanzo, J. (Director). (2003) *El polaquito* [Película]. Argentina.
- Ideas del Sur (Productora), Stagnaro, B. (Director). (2000) *Okupas* [Miniserie de TV]. Argentina.
- Cineriz, Francinex (Productoras), Fellini, F. (Director). (1963) *8 1/2* [Película]. Italia.
- Industrie Cinematografiche Italiane (Productora), Visconti, L. (Director). (1943) *Obsesión* [Película]. Italia.
- Pallero, E. (Productor), Birri, F. (Director). (1960) *Tire Dié* [Película] Argentina.
- Alarcón, M y Grosso, H (Productores), Grosso, H. (Director) *Dónde comienza el camino* (2005) [Película]. Italia.
- Anna Sanders Films, Eddie Saeta S.A, Illuminations Films, Kick the Machine (Productores), Weerasethakul, A. (Director) *Tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas* (2010) [Película]. Tailandia.

- No Dream Cinema, Mantarraya Producciones, Le Pacte, Topkapi Films, The Match Factory (Productoras), Reygadas, C. (Director) *Post Tenebras Lux* (2012) [Película]. México.
- Juliette L. (Productoras), Tarr B. y Hranitzky A. (Directores). (2011). *El caballo de Turín* [Película]. Hungría.
- Les Productions Lazennec, Studiocanal, La Sept Cinéma, Kasso inc. Productions. (Productoras), Kassovitz, M. (Director). (1995). *El odio* [Película]. Francia.