

TRABAJO FINAL DE CARRERA | LICENCIATURA EN CINE Y TV

SUEÑOS DE PEDRO



FERNANDO RESTELLI | JUAN FRANCISCO FANTIN
ORLANDO ROSSOMANDO | MARIANO CLOBAS MAGGI

PROFESOR ASESOR
PABLO CHECCHI



Universidad
Nacional
de Córdoba

PREGUNTAS DE UN OBRERO QUE LEE

Bertolt Brecht

¿Quién construyó Tebas, la de las siete Puertas?

En los libros aparecen los nombres de los reyes.

¿Arrastraron los reyes los bloques de piedra?

Y Babilonia, destruida tantas veces,

¿quién la volvió siempre a construir?

¿En qué casas de la dorada Lima vivían los constructores?

¿A dónde fueron los albañiles la noche en que fue terminada la Muralla China?

La gran Roma está llena de arcos de triunfo. ¿Quién los erigió?

¿Sobre quiénes triunfaron los Césares?

¿Es que Bizancio, la tan cantada,

sólo tenía palacios para sus habitantes?

Hasta en la legendaria Atlántida,

la noche en que el mar se la tragaba, los que se hundían,

gritaban llamando a sus esclavos.

El joven Alejandro conquistó la India.

¿Él solo?

César derrotó a los galos.

¿No llevaba siquiera cocinero?

Felipe de España lloró cuando su flota fue hundida

¿No lloró nadie más?

Federico II venció en la Guerra de los Siete Años

¿Quién venció además de él?

Cada página una victoria.

¿Quién cocinó el banquete de la victoria?

Cada diez años un gran hombre.

¿Quién pagó los gastos?

Tantas historias.

Tantas preguntas.

ÍNDICE

Introducción	3
Habitar el espacio: una cuestión política	6
La puesta en escena en el cine de no ficción	10
Las películas posibles (2014-2020)	14
La ciudad, la flânerie y la deriva.....	15
Construcciones.....	19
Todo lo sólido se desvanece en el aire.....	24
El verano de Jean Paul.....	27
Sueños de Pedro	30
La luz en el espacio.....	32
El diseño de arte.....	33
El espacio sonoro.....	34
Bitácora de rodaje.....	35
Bitácora de montaje.....	38
Reflexiones finales	42
Filmografía	46
Bibliografía	48

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo nos proponemos reflexionar acerca de la construcción de la puesta en escena en el cine de no ficción en tanto decisiones políticas y formales, a partir las experiencias previas realizadas por los miembros de éste equipo realizativo durante sus años de formación en la carrera de Licenciatura en Cine y TV de la Facultad de Artes, con el propósito de realizar un cortometraje de género no ficción titulado *Sueños de Pedro*.

Este proyecto parte de la hipótesis de que sólo a partir del encuentro con las personas que se buscan retratar e inmersos en el territorio que se busca representar es posible construir una película.

La principal motivación del equipo para la realización de este proyecto nace de la voluntad colectiva de continuar explorando las posibilidades del lenguaje cinematográfico en torno a la representación de la realidad, haciendo hincapié en la experiencia de haber realizado un retrato de un personaje y un espacio a través del tiempo.

A partir del análisis de la metodología utilizada por el cineasta luso Pedro Costa, buscaremos establecer paralelismos en torno a su praxis poético-política y nuestro proceder metodológico; para ello, tomaremos como referencia tanto las reflexiones de Costa, como el análisis de su obra elaborado por Jacques Rancière (2012) y Horacio Muñoz Fernández (2013).

Asimismo, procederemos al análisis de la definición de cine de no ficción elaborada por Antonio Weinrichter (2004) con el propósito de delimitar las estrategias de representación de la realidad y construcción de puesta en escena que han sido utilizadas en esta producción.

Este trabajo propone una reflexión crítica de los proyectos audiovisuales realizados anteriormente como grupo, con la intención de observar continuidades y remisiones en nuestra propia experiencia. Para ello, nos hemos propuesto analizar en particular la película *Construcciones* (2018) que ha sido producida y exhibida

comercialmente, como también proyectos como *Todo lo sólido se desvanece en el aire* y *El verano de Jean Paul* que, debido a las vicisitudes propias del registro de lo real, a la fecha no han podido ser finalizados.

Por último, a partir de las reflexiones sobre lo que consideramos aciertos y errores en las experiencias realizadas previamente y la definición de un marco de acción sobre las decisiones formales y políticas de la construcción de la puesta en escena, compartimos una reflexión final acerca del proceso y el resultado del cortometraje *Sueños de Pedro*.

HABITAR EL ESPACIO: UNA CUESTIÓN POLÍTICA

Como punto de partida, nos proponemos reflexionar acerca de lo que el filósofo Jacques Rancière (2012) define como “el centro mismo de los desafíos políticos de nuestro presente” (p. 127), esto es, la representación de la suerte de los explotados, aquellos que habitan los márgenes del entramado social. En busca de una definición de nuestra política de la representación, nos proponemos analizar el concepto de “habitar el espacio” como un mecanismo que guía nuestra producción cinematográfica, tomando como referencia la obra del cineasta portugués Pedro Costa en relación a su forma de filmar un mismo territorio y los mismos personajes a través de distintas películas. Dice Rancière (2012) que “una situación social no basta para hacer un arte político [...] debe sumársele un modo de representación que haga inteligible esa situación como el efecto de ciertas causas” (p. 127), por lo tanto, consideramos que los medios formales escogidos para la representación de la vida de los explotados deben proponer no sólo una crítica a la geografía humana, sino también a las formas en que estas películas son realizadas. A su vez, decidimos tomar el concepto de *espacio* como lo define la artista Salomé Voegelin: “un volumen invisible definido por las trayectorias temporales de los sujetos que se mueven dentro de él” (Voegelin, 2018).

Así como en la década del sesenta la aparición de las cámaras ligeras de 16mm permitieron a los cineastas salir a la calle con “una cámara en la mano y una idea en la cabeza”¹ -de los cuales el Direct Cinema, el Cinema Verité, el Neorrealismo italiano, el Nuevo Cine Latinoamericano y la Nouvelle Vague son sus consecuencias más reconocibles-, con el advenimiento de las cámaras de video en los albores del siglo XXI se consolidó un nuevo tipo de cine: el cine digital. Éstas cámaras compactas redujeron considerablemente los costos de producción que implicaban filmar y exhibir una película. Por un lado, las latas de 16mm fueron reemplazadas, primero, por las cintas de VHS, DV y MiniDV y luego, por tarjetas de memoria de diversos tamaños y capacidades, permitiendo a los cineastas registrar horas y horas de material sin tener que preocuparse por un incremento considerable de sus presupuestos y equipajes. Segundo, por el aumento de la

¹ Frase con la que se identifica al movimiento Cinema Novo, una corriente artística del cine brasileño que surgió a finales de 1950 y principios de 1960.

sensibilidad a la luz de estas cámaras y la capacidad de registrar el sonido sincrónicamente -con una fidelidad, cuanto menos, decente-, fue posible prescindir de un gran equipo técnico para rodar una película. Entre los realizadores que han desarrollado su obra de manera consciente a través de la experimentación y la exploración formal y política de éstos nuevos recursos técnicos, Pedro Costa se destaca como uno de los cineastas contemporáneos más consistentes en su praxis cinematográfica.

Luego de realizar su largometraje *Ossos* (1997), una película de ficción que pone en escena la vida de un grupo de jóvenes del barrio Fontainhas, Pedro Costa cambiará completamente su manera de filmar. Si bien la película tuvo éxito comercial, el director la considera una “película cobarde e incompleta al estar protegida por una gran infraestructura de producción” (Muñoz Fernández, 2013). Luego de *Ossos*, el director “renunció a explotar la miseria como objeto de ficción” (Rancière, 2012, p. 131). Al respecto, el cineasta declaró: “Imponíamos un aparato enorme a un barrio ya explotado por todo el mundo que no tenía necesidad de ser explotado por el cine” (Costa, 2013). Sin embargo, luego de esta experiencia decidió volver al barrio, esta vez acompañado sólo por una cámara Panasonic DVX100 con la cual filma su siguiente largometraje, *No quarto da Vanda* (2000). Horacio Muñoz Fernández (2013) realiza la siguiente reflexión:

“(Para realizar esta película) el cineasta se liberará de las presiones y artificios del sistema convencional de rodaje. Reducirá todos los oropeles y gastos que son habituales en cualquier rodaje: ingenieros, actores, eléctricos o catering. Todo el dispositivo de rodaje será puesto bajo un severo régimen. Decide prescindir de un gran equipo y se compra una pequeña cámara digital. Esta reducción en la infraestructura, unida al cambio de lo analógico a lo digital en su cine, le permitirá establecer una relación más estrecha con el espacio del barrio portugués de Fontainhas que iba a ser demolido”. (Muñoz Fernández, 2013).

El cineasta decide someter esta cámara al servicio de su producción. Este tipo de cámaras de video fueron diseñadas para el video amateur -filmar

viajes, eventos familiares, deportes-, su diseño ergonómico invita a usarlas con la mano. Sin embargo, Costa decide poner la cámara en un trípode y filmar, con toda la calma posible, la vida en el barrio Fontainhas: “No hago lo que ellos quieren que haga con ella. Por ejemplo, ellos quieren que la mueva mucho, y yo no quiero moverla. Eso es resistencia”. (Costa, 2005).

Costa decide así dejar de utilizar el barrio como un escenario de la marginalidad y se concentra en habitar el espacio como una forma de filmar a sus personajes. En búsqueda de la creación de un hábito, propuso un esquema de trabajo cotidiano: viajar todos los días al barrio con su cámara para estar junto a las personas, ya sea para filmar o simplemente pasar el tiempo con ellas, o para filmar sin esperar de ello un resultado, como el proceso mismo de la construcción de un vínculo emocional que permita, a largo plazo, la posibilidad de una película. Costa (2005) afirma:

“De la paciencia de la cámara que acude todos los días a filmar mecánicamente las palabras, los gestos y los pasos, ya no para «hacer películas» sino como un ejercicio de acercamiento al secreto del otro, debe nacer en la pantalla una tercera figura, una figura que ya no es ni el autor, ni Vanda, ni Ventura, un personaje que es y no es ajeno a nuestras vidas” (p. 115).

Esta concepción heideggeriana del habitar es lo que da forma a nuestra praxis cinematográfica: es a partir del encuentro con los sujetos, de la observación de su devenir cotidiano, del diálogo constante y el compartir tiempo-espacio, que es posible construir una película. Esta política del habitar es lo que nos permite pensar la puesta en escena como el resultado de los cruces entre la observación y la experimentación, por lo que consideramos pertinente reflexionar acerca del concepto de no ficción.

LA PUESTA EN ESCENA EN EL CINE DE NO FICCIÓN

Las continuas reflexiones sobre la definición del cine documental han dado lugar a nuevos géneros e hibridaciones. La presunción original de que el cine documental era el responsable de representar el estado del mundo de manera fidedigna, se ha vuelto obsoleta. Hoy en día, un espectador activo tiene razones suficientes para dudar sobre la "verdad" que le ofrece un documental sobre política, sociedad, e incluso los documentales biográficos o de naturaleza, ya que siempre hay un orden, una selección -y por tanto, una omisión-, una estructura, una narración.

Entre el cine documental y el cine de ficción siempre hubieron límites imprecisos que varían según la forma de relacionarnos con la realidad y reflexionar sobre ella. Ya desde la experiencia de *Obreros saliendo de la fábrica* (1895) de los hermanos Lumière, la primera película que podríamos considerar proto-documental, existe una pulsión ficcionalizante. Al respecto, Pedro Costa propone la siguiente reflexión:

“Los Lumières no estaban satisfechos con la apariencia de los obreros saliendo de su fábrica (era su fábrica), y les dijeron: “Compórtense con naturalidad”. Dirigieron a los obreros. [...] Así fue que dirigieron a sus obreros y le dijeron: “Usted, vaya a la izquierda, no vaya a la derecha... Usted, usted puede reírse un poco, y usted también... Usted, vaya para allá con su esposa...” y de ese modo empezó la dirección (*mise en scène*). Así fue cómo nació la ficción, cuando un jefe les dio órdenes a sus empleados, a un obrero.” (Costa, 2005).

En la actualidad, los géneros cinematográficos se nutren unos de otros, se difuminan las fronteras entre sí. El primer concepto de documental, aquel que perseguía una incrédula búsqueda por capturar la "realidad" de manera objetiva, no tiene lugar en la contemporaneidad. Si bien es cierto que los documentales “tradicionales” -en términos griersonianos²- en gran medida aún persisten como pilares de la institución del género, es innegable que la corriente del cine documental se ha visto enriquecida por el interés de muchos cineastas en explorar

² En relación a John Grierson. “Fue él quien, en 1926 y a cuenta de la película “Moana” (1926), de Flaherty, le puso el nombre de documental y lo definió como “the creative treatment of actuality”, el tratamiento creativo de la realidad” (Weinrichter, 2004, p. 31).

la performatividad, a uno u otro lado de la cámara. Los cruces e hibridaciones entre ambos tipos de cine presentan un abanico de posibilidades para la mediación entre la representación del mundo real y la construcción de un punto de vista a través de la puesta en escena.

Para muchos autores el desarrollo de la llamada no ficción ha marcado la evolución más intrigante en el audiovisual contemporáneo. Aunque esta definición negativa del género -no ficción- pareciera ubicarlo en un lugar de sumisión frente a la ficción, Antonio Weinrichter (2004) sostiene que en la negación del término reside su mayor virtud:

“No ficción es una categoría negativa que designa una terra incognita, la extensa zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental. En su negatividad está su mayor riqueza: no ficción = no definición. Libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, síntesis de ficción, información y reflexión”. (p. 11).

Para Weinrichter este cine no se preocupa por crear un modelo, ilusionista o no, de objetividad. El autor sostiene que la no ficción propone un tipo de cine que mezcla observación e intervención, o deriva hacia lo ensayístico; un cine, en fin, que difumina la vieja frontera sagrada que lo separaba del cine de ficción, subrayando elementos expresivos y dramáticos como la organización narrativa de la exposición. Las antiguas interpretaciones de conceptos universales como la verdad, la subjetividad, la ficción y la objetividad ya no representan definiciones inmutables y precisas, sino matices que crean una ambigüedad continua.

En el cine de no ficción las fronteras entre lo fílmico y lo pro-fílmico³ pierden intensidad, la influencia entre ambos se da en un sentido bilateral. Existe una clara vocación por construir y controlar lo diegético, su universo está fundamentalmente

³ "Lo «fílmico», pues, es lo que hay en el propio filme, después de haber sido mezclado y editado. Es la representación de la realidad que ese filme lleva a cabo. Como tal, existe al margen de lo pro-fílmico, que es la multitud de procesos y actividades que de hecho ocurrieron durante el rodaje, algunas de las cuales fueron registradas, otras se perdieron, se ignoraron, se desconocían, se ocultaron o incluso se negaron" (Barbash y Taylor, 1997).

basado en lo que la realidad propone. A partir de situaciones existentes, cotidianas, observaciones previas y contactos con los protagonistas, la puesta en escena busca la reconstrucción con una fuerte marca autoral. La no ficción propone un espacio-tiempo más controlado, en palabras de Fabián Fattore (2008): “se trata de percibir y representar esos pliegues de lo real, reveladores de las personas que los protagonizan.” (p.161). No es sólo el contenido de aquello que es filmado lo que determina el carácter ficcional o documental de una puesta en escena, se trata de la relación entre quien filma con lo filmado: la mirada se aprecia en la toma de decisiones narrativas y artísticas sobre la porción del mundo a retratar, está presente en las tomas que realiza, en los encuadres, en la manera de mostrar y de destacar determinados aspectos de la realidad representada.

Por los motivos aquí expuestos, decidimos ubicar este Trabajo Final de Carrera bajo la categoría de género no ficción porque nos invita a pensar los procesos creativos en libertad, lejos de posicionarnos dentro de la normativa del género, buscar entre los márgenes, en la periferia de la forma, en los límites de lo real, entrecruzando ficción, documental y experimentación en la construcción de la puesta en escena.

LAS PELÍCULAS POSIBLES
(2014-2020)

LA CIUDAD, LA FLÂNERIE Y LA DERIVA

Desde *Obreros saliendo de la fábrica* (1895) y *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat* (1896) de los hermanos Lumière, la experiencia urbana ha sido uno de los grandes temas explorados a lo largo de la historia del cine. Las sinfonías urbanas realizadas por Walter Ruttmann, Joris Ivens y Dziga Vertov, entre otros, nos invitan a pensar la relación entre el cine y la modernidad a través del registro de lo real y la experimentación formal con éstos elementos a través del montaje. De igual manera, lejos de las narraciones que buscan pensar a la ciudad como una totalidad, existen miles de películas que nos presentan historias mínimas de sujetos que habitan, se enamoran, trabajan y mueren en estos escenarios. La ciudad se convierte, entonces, en el teatro de la acción social, donde lo mundano se transforma en narración y nos invita a reflexionar acerca de nuestras experiencias cotidianas.

Según Henri Lefebvre (1976) “la ciudad es un objeto” que ocupa un lugar y una situación -un espacio/tiempo-. Es una obra que no está únicamente organizada e instituida, sino que también está modelada y configurada por grupos de acuerdo con sus exigencias e ideologías. Por otro lado, lo *urbano* no se trata de una esencia, ni de una sustancia, es más bien una forma y un proceso inestable, la del encuentro y de la reunión de todos los elementos que constituyen la vida social y cultural de la ciudad (Lefebvre, 1976). Es por esto que, atendiendo al carácter dinámico de la experiencia urbana de la modernidad, la ciudad, comprendida como un “espacio urbano” que posee límites difusos y que conglojera un conjunto de atribuciones y funciones políticas, económicas, administrativas, sociales y religiosas, se presenta ante nosotros como una fuente inagotable de experiencias sensoriales, individuales y colectivas, posibles de ser registradas a través del aparato cinematográfico.

En este punto se vuelve fundamental reflexionar acerca de dos conceptos claves para pensar los modos de observar la ciudad y que son fundacionales de nuestro proceder metodológico: la flânerie y la deriva. En primer lugar, partimos de

la reflexión que propone Durán Segura (2011) acerca de la interpretación que realiza Walter Benjamin sobre la figura del *flâneur*. Dice Segura (2011):

En la actitud del *flâneur*, en discrepancia con la del etnógrafo clásico, lo que importa es la movilidad en el espacio y no el anclaje al terreno; interesa así, el flujo y circulación de los datos y su transformación en reflexión. De esta manera, el espacio público aparece como un mundo por descubrir, que incita a realizar una profunda “botánica del asfalto” (Benjamín 1972), fisiologías de todo tipo que pretenden maravillarse de lo cotidiano y encontrar lo inesperado de la ciudad. (Segura, 2011, p. 5)

Para Walter Benjamin (1972) la función del *flâneur* es “reconstruir topográficamente la ciudad, diez, cien veces, a través de los pasajes y de las puertas (...) los rostros más secretos de la ciudad se sitúan en su parte más recóndita” (p.130). *Flâneur* es, entonces, aquel que contempla el devenir de los sujetos y los acontecimientos que coexisten en la experiencia urbana, a través de su movilidad en el espacio y la agudeza de su mirada.

Sin embargo, las ciudades proponen formas limitadas y preestablecidas de ser habitadas. En términos foucaultianos, somos prisioneros de un modo de habitar la ciudad; las trayectorias posibles en nuestro cotidiano están predefinidas por el capital y el control social. Sólo podemos acceder a aquellos espacios de la ciudad que nos son permitidos o se presentan como lógicos en relación a nuestros estratos sociales y nuestro capital simbólico y cultural. Es por eso que la Internacional Situacionista nos propone a través de su mayor referente teórico, Guy Debord, la noción de deriva como “una herramienta central para lograr un análisis profundo e integral de la ciudad “oculta” y la ciudad “no oficial” (Durán Segura, 2011, p. 5). La *deriva* consiste en realizar desplazamientos por las ciudades en busca de situaciones, dejándose llevar simplemente por los “vectores del deseo”. En palabras de Guy Debord (1991):

“Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo” (p.1).

Tomando como punto de partida los conceptos de *flânerie* y *deriva*, en el año 2014 comenzamos a realizar caminatas por el centro de la ciudad de Córdoba para contemplar los desplazamientos de los trabajadores nocturnos en la ciudad: porteros de edificios, recolectores de basura, choferes de colectivos, vendedores ambulantes, etcétera. El objetivo de estos ejercicios consistía en observar las formas en que las ciudades son habitadas por la noche, para reflexionar sobre las similitudes y diferencias en relación a su ritmo diurno. Durante estas caminatas, uno de los miembros del grupo decidió espiar a través de las rendijas de las vallas publicitarias que protegen las obras en construcción; a partir de esta acción, descubrimos la imagen del sereno que cuida estos edificios cuando la ciudad duerme. Fuimos cautivados por esta figura fantasmagórica de la urbe y comprendimos que en cada obra en construcción existe un sereno nocturno que pasa sus noches en soledad cuidando objetos inertes. De ahí en más, realizamos caminatas por la ciudad tomando como referencia las obras en construcción de la zona céntrica de Córdoba. El ejercicio consistió en caminar de una obra a otra, de manera azarosa, golpeando sus puertas y buscando hablar con sus serenos en búsqueda de un personaje para retratar. Así, luego de varios intentos frustrados, una noche conocimos a Pedro Estabri, un viejo ciclista devenido en sereno nocturno, quien nos abrió las puertas de la obra y nos invitó a recorrerla por dentro. A partir de ese primer acercamiento, escribimos la siguiente reflexión:

A través de las rendijas del vallado publicitario que protege celosamente las obras, la luz fluorescente permite entrever siluetas que se desplazan parsimoniosamente entre los materiales. ¿Quiénes son los centinelas que deambulan por estos pasillos cuando la ciudad duerme? ¿A dónde van cuando inicia el matutino traqueteo de las mezcladoras? Custodio de objetos inertes,

Pedro pasa el tiempo en estados de vigilia y ocio en compañía ininterrumpida del espectáculo radiofónico.

En nuestro primer encuentro con Pedro, nos contó acerca de lo que él consideraba eran los momentos más significativos de su historia: su pasado como ciclista profesional entre la década del '70 y del '80, su fracaso económico en los años '90 y su posterior inserción en el rubro de la seguridad privada en los inicios del siglo XXI. Supimos también que alquilaba una casa en la ciudad de La Calera, donde regresaba todas las mañanas para estar junto a su pequeño hijo Juampi, de quien él era el único responsable. Esta relación padre-hijo nos llamó poderosamente la atención y comenzamos a preguntarnos acerca de su dinámica cotidiana, particularmente sobre la tensión entre los conceptos de “trabajo” y “hogar”. A partir de ese momento abandonamos las derivas por la ciudad y decidimos abocarnos completamente a desarrollar un proyecto que tuviera como protagonista a éste personaje, lo que dió inicio a la producción del documental *Construcciones*.

CONSTRUCCIONES

FICHA TÉCNICA

Título: Construcciones

Dirección: Fernando Restelli

Producción: Milagros Cabral Montejano y Pablo Cruceño

Guión: Pablo Cruceño y Fernando Restelli

Dirección de Fotografía: Guido Nucci y Orlando Rossomando

Sonido: Francisco Fantin

Montaje: Ezequiel Salinas

Duración: 78 minutos

Países de producción: Argentina, Qatar

Año: 2018

Distribución: Maria Vera (Kino Rebelde)

Casa productora: Periferia Cine

Estado: Distribucion

SINOPSIS

Pedro es un guardia nocturno de edificios en construcción que pasa sus horas merodeando pasillos vacíos en compañía de una vieja radio. Al finalizar la jornada laboral regresa a su hogar en las afueras de la ciudad donde lo espera Juampi, su pequeño hijo. Inmerso en un contexto lleno de incertidumbres, este padre soltero intentará estar presente al menos para una persona.

La película nace del encuentro con Pedro y Juampi, de la construcción de un afecto y el ejercicio periódico de retratarlos en el tiempo. Como un álbum familiar, *Construcciones* busca retratar los cambios que se suceden en el tiempo en torno a la construcción del sentido de pertenencia, tanto territorial como afectiva, que atraviesan a cada una de las personas/personajes que componen este relato. La película busca tanto contemplar cómo develar desde una perspectiva coral, las formas en que el desarrollo inmobiliario privado repercute en el cotidiano de los trabajadores de la construcción.

A partir del visionado de las primeras imágenes registradas en ese entonces, encontramos un archivo donde el director Fernando Restelli y Pedro charlan sentados en una cama. En un plano de larga duración, la imagen muestra a las dos personas sentadas en una pequeña habitación improvisada en el rellano de una escalera; la radio está prendida transmitiendo un partido de fútbol; mientras conversan, Fernando le dice a Pedro que debe ir al baño y le pregunta si no le molesta que la cámara quede encendida, Pedro contesta que no y Fernando se levanta y sale de cuadro. Durante ese lapso, la cámara registra la naturalidad del devenir de Pedro ante el dispositivo cinematográfico; Pedro, consciente de que está siendo filmado, actúa frente a cámara: toma mates, mira la televisión, revisa su celular, manda un mensaje de texto, mientras en el fuera de campo del sonido emergen publicidades del desarrollo inmobiliario de la ciudad de Córdoba. El fragmento desde que Fernando desaparece hasta que regresa a escena constituyó la génesis de un método de registro que dió inicio al proceso de *Construcciones*, una película que pendula entre las fronteras de la ficción y el documental contemplativo.

Abriendo los límites de la obra en construcción, Pedro nos invita a filmarlo a él y a su hijo Juampi en su casa de La Calera. Tomando como referencia las estrategias que se utilizaban para filmar a Pedro en la obra, Fernando filma en soledad momentos naturales de la cotidianidad de Juampi y Pedro. Durante un año el director registró la vida de este padre e hijo sin intervenir demasiado en los eventos que se presentaban frente a su cámara. Sin embargo, a través del ejercicio periódico de retratarlos en su cotidiano y una vez consolidado el vínculo emocional con los personajes, el director comenzó a proyectar la posibilidad de filmar escenas que evoquen la realidad de los personajes más que continuar con el mero registro de su día a día. Es por eso que, a mediados del año 2015, luego de un año de desarrollo del proyecto, nos embarcamos de manera colectiva en la experimentación formal y discursiva de esta película. Comenzamos a experimentar con la creación de situaciones -escenas- a partir de la incorporación de determinados elementos a nuestro procedimiento: se introdujo el concepto de

retoma de la acción y la creación de situaciones totalmente ficcionales a través de la manipulación de la puesta en escena, el uso del *atrezzo* y el trabajo con no actores⁴ que acompañen a nuestros personajes en algunas escenas en particular. El mecanismo observacional original que inició en el rellano de una obra en construcción, se transformó para siempre.

En relación a los criterios de puesta en escena, la ciudad de Córdoba se representa en esta película a partir del punto de vista de Pedro quien, paradójicamente, no participa de la lógica urbana cotidiana. Para Pedro, la ciudad es simplemente un espacio de tránsito entre el mundo doméstico y el laboral, por tanto, sólo accedemos a ella a través del ventanal del colectivo y las rejas de la obra en construcción que separan a Pedro de la metrópoli. Dentro de la obra, en contraste con la agresividad material que caracteriza al espacio sin obreros, la figura de Pedro se impone no sólo por su característica presencia, sino también por los objetos que él mismo crea para transformar su espacio de trabajo en un hogar temporal. La utilización de encuadres abiertos nos permitió construir una relación de oposición entre el espacio de la obra, caracterizado por figuras no orgánicas y perspectivas en profundidad, con los erráticos desplazamientos de Pedro por el espacio. Los interiores de la casa de Pedro, por el contrario, fueron trabajados con planos cerrados. Esto nos permitió estar cerca de nuestros personajes y de los objetos que componen su universo simbólico. Asimismo Pedro crea juguetes con los desechos de los materiales para la construcción o la basura que recoge junto al río, los cuales son centrales para la representación del vínculo afectivo que unen al padre e hijo en el relato. Estos objetos son las constantes que trascienden los límites físicos del espacio laboral y el doméstico, que unifican a los personajes más allá de su presencia simultánea. Es en el tiempo de su improductividad laboral donde Pedro construye estos autos, muñecos y dinosaurios que regala a Juampi, como si fuesen manifestaciones tangibles de su afecto y determinación, huellas del sacrificio que realiza como forma de ejercer la paternidad de su pequeño hijo.

⁴ Utilizamos el término no-actor para referirnos a personas que no han tenido una formación en el campo de la actuación, pero que participan en procesos de performatividad donde, a menudo, se representan a sí mismos.

El espacio sonoro se construyó sobre la base de la percepción in situ. Habitar el espacio supone una escucha atenta de lo que allí sucede, los sonidos que los caracterizan, las personas que lo atraviesan: todo lo que suena significa y da cuenta de una situación particular. El registro directo fue el intermediario que permitió capturar ese conjunto de manifestaciones sonoras que caracterizan el hogar de una familia de clase trabajadora en un tiempo real y concreto. A partir del registro en directo, fue posible desglosar los elementos sonoros en unidades dramáticas que, volcadas en la estructura del relato, nos permitieron construir una nueva interpretación del universo representado. Siendo la única compañía de Pedro, la radio cumple un rol central en la construcción del espacio sonoro de la obra ya que pone en evidencia el tiempo transcurrido en el trabajo y la relación existente entre nuestro personaje y el espectáculo radiofónico. Los discursos emitidos por la radio penetran en los rincones de la obra y en los oídos de Pedro construyendo un meta relato: el contexto histórico de las elecciones presidenciales en Argentina en 2015. Respecto a la música, la decisión de utilizar tangos y baladas con letras cristianas responde a este espíritu que envuelve al personaje de Pedro, en concordancia con los valores de la tradición católica que busca llegar a su hijo.

Respecto a la producción, la película fue desarrollada y rodada de manera independiente, con un pequeño equipo compuesto por una cámara DSLR, un grabador de sonido y un micrófono. Desde un comienzo, se realizó en simultáneo las tareas de filmación y montaje de escenas con la intención de encontrar los lineamientos estructurales de la película. Durante este proceso, se incorporaron al equipo dos figuras centrales en el rol de productores, Milagros Cabral Montejano y Pablo Cruceño, quienes desarrollaron una carpeta del proyecto la cual fué enviada a distintas convocatorias para acceder a fondos de financiación. Esta experiencia de trabajo colectiva nos sirvió como puntapié para pensar la creación de una productora llamada Periferia Cine.

A lo largo del proceso de producción de la película participamos de varios laboratorios de cine documental y de no ficción, como el TransLAB 2015 en Lima,

Perú; el Pitching Documental de DocMontevideo 2016; el Rough Cut Lab del Festival Visions du Réel 2017 en Nyon, Suiza; la competencia de Work In Progress del Festival de Mar del Plata y el mercado Qumra 2018 en Doha, Qatar. Este último es un evento organizado por la organización Doha Film Institute, quienes en la última etapa del proyecto se sumaron en calidad de co-productores de la película.

Construcciones tuvo su estreno mundial en el Festival Internacional de Cine Documental de Amsterdam (IDFA) y en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata donde recibió el Premio al Mejor Guión de la Competencia Argentina. Fue también distinguida en el Festival de Cine Independiente de Cosquín (FICIC), donde recibió el Premio del Público y el Premio a la Mejor Película Cordobesa. Hasta el momento, la película ha sido exhibida en más de 20 festivales y certámenes internacionales. Esta respuesta positiva de la comunidad cinéfila local e internacional, nos dió la confianza para continuar trabajando juntos en el desarrollo de nuevos proyectos.

TODO LO SÓLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE

¿Arrastraron los reyes los bloques de piedra?

Bertolt Brecht

FICHA TÉCNICA

Título: Todo lo sólido se desvanece en el aire

Realización colectiva: Juan Francisco Fantin, Fernando Restelli, Mariano Clobas, Orlando Rossomando

Duración estimada: 40 minutos

Estado: Desarrollo

SINOPSIS

Ensayo audiovisual de found footage acerca de la explotación de las canteras de La Calera y la construcción de la ciudad de Córdoba.

Esta película nace como el primer corolario de la película *Construcciones*; a partir de este filme que retrata de manera íntima la vida de una familia obrera de La Calera, comenzamos a desarrollar un interés profundo por la historia de esta ciudad, en particular sobre la historia de sus canteras. Iniciamos, entonces, una profunda investigación acerca de la histórica explotación de las canteras de cal y granito de esta localidad, en particular acerca de la historia de la cementera Minetti y los conflictos de tierras que aún perduran en las zonas periféricas de esta pequeña localidad serrana.

La investigación fue realizada a través de tres vías. Por un lado, buscamos producciones literarias que den cuenta de la historia de esta ciudad para identificar elementos centrales que quisiéramos desarrollar en una película. Por otro lado, realizamos entrevistas a algunas personas que conocimos durante los años de rodaje de *Construcciones*, como también a aquellas que nos eran señaladas como “los memoriosos” de La Calera; en este punto, conocimos a un histórico picapedrero de la ciudad que dirige un centro cultural donde busca enseñar el

oficio del trabajo artesanal con la piedra, quien nos compartió material bibliográfico y nos invitó a recorrer la ciudad junto a él mientras nos mostraba los distintos tipos de piedras que hay por la ciudad en sus construcciones históricas. En tercer lugar, nos abocamos a la revisión de material de archivo referente al trabajo en las canteras y la vida cotidiana de los habitantes de La Calera, así como de sus acontecimientos históricos más importantes, como la toma de la ciudad por Montoneros en 1970, y el cierre de sus fábricas más emblemáticas entre los '80 y los '90. Este material fue visionado en el Centro de Conservación y Documentación Audiovisual (CDA) dependiente de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC.

El trabajo con material encontrado nos invitaba a experimentar con la materia audiovisual para someterlas en el tiempo presente y transformarlas en pos de construir un nuevo sentido estético y político, que nos permita establecer una re-lectura acerca del lugar de los trabajadores en las imágenes que constituyen la Historia. El criterio de selección respondía a la referencia espacial de La Calera en sí: el paisaje serrano, las explosiones en la cantera, la presencia de políticos recorriendo las fábricas y las represas, los turistas en el río, los obreros celebrando el día del trabajador, las manifestaciones, las crecidas del río, la sequía y la nieve ocasional. Pero fue a partir del testimonio de los vecinos que las posibilidades del material de archivo comenzaron a tomar una nueva dimensión. La película se permitió despegar hacia una deriva en el espacio-tiempo de la historia, buscando conectar el pasado y el presente de este territorio. Como referencia tomamos el trabajo del cineasta Bill Morrison en particular sus obras *The Miners' Hymns* (2010) y *Dawson City: Frozen Time* (2016), y las películas argentinas *La multitud* (2011) de M. Oesterheld e *Implantación* (2016) de F. Acosta, S. Bolloqui y L. Salas.

Sin embargo, durante el desarrollo de la investigación del material de archivo, nos vimos abrumados por la infinidad de discursos posibles dentro de un ensayo de found footage. Durante nuestra formación académica no tuvimos la oportunidad de trabajar con este tipo de procedimientos y no encontrábamos en nuestras experiencias previas las herramientas necesarias para llevar este proyecto

a buen puerto. Por lo tanto, luego de un año de desarrollo de proyecto en tanto análisis del material y visionado del mismo, sin haber podido establecer una clara idea del montaje y con las limitaciones propias de una producción independiente que no poseía financiación, decidimos poner en suspenso esta película sin abandonar la idea de incorporar el material de archivo en nuestros futuros proyectos cinematográficos. Por lo cual, al iniciar el desarrollo de *Sueños de Pedro*, este dispositivo volvió a emerger como una posibilidad discursiva para la representación de la subjetividad del personaje.

EL VERANO DE JEAN PAUL

FICHA TÉCNICA

Título: El verano de Jean Paul

Dirección: Fernando Restelli

Producción: Milagros Cabral Montejano

Guión: Pablo Cruceño y Fernando Restelli

Asist. de dirección: Pablo Cruceño

Fotografía: Orlando Rossomando

Sonido: Juan Francisco Fantin

Arte: Mariano Clobas

Edición: Lucía Torres

Duración estimada: 70 minutos

Estado: Desarrollo

SINOPSIS

Las vacaciones de verano de Juampi (10), un niño de clase popular que vive en La Calera, no son las ideales: mientras sus amigos nadan y juegan en el río, él tiene que tomar clases con Marisol (16) porque se llevó una materia a marzo. Juampi pasa muchas horas por día frente a sus libros. Sus únicos escapes a la realidad son las charlas con su maestra y un inmenso anhelo por visitar el mar.

Retomando los lineamientos formales propuestos en *Construcciones* y alejándonos de los discursos de *found footage*, y con el objetivo de realizar nuestro Trabajo Final de Carrera, nos propusimos ahondar en la manipulación de la puesta en escena y la construcción de una narrativa de índole ficcional a partir de las experiencias de vida compartidas con Juampi. Generando de esta forma un quiebre que nos permita alejarnos del documental observacional a través de la manipulación de la puesta en escena, con la intención de representar la identidad y el deseo de un niño de conocer el mar en sus vacaciones.

Hoy, luego de casi 6 años del comienzo y finalización de *Construcciones*, Juampi tiene 11 años y una vida muy distinta: ya no vive con Pedro sino con su hermano Lucas y Jesi, su cuñada y madre por elección; ya no le interesan los camiones de plástico y prefiere improvisar beatbox; tiene nuevos amigos, está más grande. El barrio Matadero en La Calera, que se caracterizaba por una frondosa vegetación, hoy habita la antesala del desarrollo urbanístico privado y la gentrificación. En el año 2015 *Construcciones* se estrenó en el Festival de Mar del Plata, evento en donde no era sólo la primera vez que Juampi se veía en la pantalla grande, sino la primera vez que visitaba el mar. Este recuerdo grabado en su memoria, es una imagen que vivirá dentro suyo por siempre y esa es la imagen que queríamos re-construir.

Sin embargo, a principios del año 2019 cuando iniciamos la pre-producción de este proyecto, nos encontramos con que nuestras ideas de continuar filmando con Juampi no era factible en ese momento, producto del agotamiento que había significado la filmación y el estreno de la película. Estos desencuentros, sumados a profundos cambios ocurridos en la conformación de esta familia, llevaron a un distanciamiento entre el equipo realizativo y las personas que pretendíamos retratar en *El verano de Jean Paul*. Creemos que la mayor complejidad que planteaba este proyecto era que nuestro protagonista era un niño y por ello era necesario contar con el apoyo total de sus tutores, quienes no consideraban una prioridad el rodaje de ésta segunda película.

Según Rancière (2012): “A quien ha decidido hablar de la miseria se le recuerda siempre que ésta no es un objeto artístico” (p. 129). Filmar la vida íntima de los sectores sociales más vulnerables no implica necesariamente alimentar las fauces de la porno-miseria⁵, siempre que la puesta en escena sea construida a partir de un intercambio genuino y exponga las condiciones estructurales que rigen la suerte de los explotados. Por lo tanto, siendo coherentes con nuestra política, no estábamos dispuestos a que el desarrollo de este proyecto impusiera condiciones

⁵ Término acuñado por los realizadores colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo para referirse a las películas documentales que utilizan a la pobreza como un objeto de consumo audiovisual.

sobre las personas que queríamos retratar; es así que decidimos suspender la continuación del proyecto. Esto puso en crisis el proceso de realización de nuestro Trabajo Final de Carrera debido a que el relato que nos habíamos propuesto realizar ya no era posible, al menos por el momento, y esto significaba un obstáculo para finalizar nuestra Licenciatura en Cine y TV. Esto nos invitó a reflexionar acerca de cuáles habían sido nuestros errores en la forma de concebir este proyecto. Comprendimos que nosotros habíamos llegado a Juampi y al barrio a través de Pedro y cuando él perdió el acceso a este espacio, nosotros también. Decidimos, entonces, visitar a Pedro para volver a compartir tiempo con él y reflexionar sobre la posibilidad de continuar juntos nuestro proceso. En este nuevo acercamiento nos encontramos con un Pedro mucho más solitario y abatido, muy distinto al “padre” que habíamos retratado anteriormente. Esta nueva mirada sobre nuestro personaje dió origen a nuestro cortometraje *Sueños de Pedro*.

SUEÑOS DE PEDRO

FICHA TÉCNICA

Título: Sueños de Pedro

Dirección: Fernando Restelli

Co-dirección y diseño de sonido: Francisco Fantin

Fotografía y montaje: Orlando Rossomando

Dirección de arte: Mariano Clobas

SINOPSIS

Encerrado en un edificio en construcción, Pedro (60), un viejo sereno nocturno, recuerda su pasado como ciclista profesional. La figura de su padre ausente emerge de las sombras para acompañarlo en su última noche.

Sueños de Pedro es la continuación de este proceso de construir un territorio cinematográfico a través de distintas obras audiovisuales realizadas con los mismos personajes y espacios a lo largo del tiempo, en sintonía con un deseo colectivo de continuar y ampliar la búsqueda estética/narrativa que nos une como grupo de trabajo y da forma a nuestra praxis política: la puesta en escena en el cine de no ficción.

Según Fattore (2008) “No es lo que sucede, en tanto real absoluto, sino como la cámara y el montaje después, lo representan” (p. 161), por lo tanto, en el proceso de composición de las imágenes y el sonido, es pertinente buscar la pulsión entre el contexto observable, el cotidiano acontecido y la intervención del dispositivo cinematográfico. En *Sueños de Pedro* la arquitectura del relato se construye a partir de la selección, disposición y combinación de tres diferentes mecanismos de representación: el registro documental del devenir de Pedro en su trabajo; la creación de escenas que permitan reinterpretar éstas situaciones cotidianas a través de la manipulación de la puesta en escena; y la evocación de la memoria del personaje a través del uso de material de archivo y audios de entrevistas.

Esta intención de mixturar formatos responde a un deseo autoral por evocar a través del cine, “el arte del imaginario”⁶ (Rouch, 1981), los sentimientos o memorias del personaje retratado, que no existen en términos de realidad absoluta, sino que son configurados mediante los mecanismos de la representación de la subjetividad. Por lo tanto, para desarrollar una poética de la intimidad, era necesario que nuestros criterios estéticos sean contruidos a partir del re-encuentro con Pedro.

LA LUZ EN EL ESPACIO

Pedro, los objetos y los espacios están presentes en la imagen a partir de la relación entre el reflejo de la luz y el aire que reúne el cuerpo con la cámara. La decisión de filmar planos de larga duración responde a este interés por explorar dentro de las variaciones temporales que producen las figuras, las sombras y los sonidos que componen las imágenes en movimiento. Es en cierto sentido un interés por las huellas del orden de lo real que se inscriben en las imágenes que invitan a reflexionar sobre el tiempo histórico en que fueron creadas (como un gesto o un movimiento, la relación entre las paredes grises de la obra y Pedro o la incidencia de la luz en determinado espacio). Los planos amplios evocan la ausencia de los obreros. La quietud del plano es la que nos permite establecer una relación de tensión con lo que sucede dentro y fuera del campo entre Pedro y los objetos que componen el espacio.

La decisión de presentar este proyecto en una relación de aspecto 4:3 responde a una doble intención, por un lado, se busca evidenciar el trabajo de selección y recorte sobre lo real, es decir, de la porción de realidad que elegimos encuadrar, para así resaltar la manipulación de la puesta en cámara al no estar supeditados al tamaño del sensor preestablecido por la cámara de video. Por otra parte, este recurso persigue una voluntad estética: generar una sensación de encierro y opresión del personaje dentro del cuadro.

⁶ “Para mí, cineasta y etnográfico, no hay prácticamente ninguna frontera entre el cine documental y el cine de ficción. El cine, arte del doble, es ya el paso del mundo real al mundo de lo imaginario”. (Rouch, 1981).

EL DISEÑO DE ARTE

Para lograr el tipo de escenario pensado para el desarrollo del cortometraje, se ha tomado la decisión de intervenir elementos y espacios que atraviesan el cotidiano de Pedro con el objetivo de generar una estética apropiada que contribuya a la potencia discursiva de la historia.

El primer paso para comenzar a pensar el diseño de arte fue el análisis en profundidad del espacio cotidiano que habita Pedro para saber que tipo de información podría aportarnos: ¿Dónde vive?, ¿Cuáles son las dimensiones del espacio?, ¿Qué características posee?, ¿Tiene un estilo personal?, ¿Cómo influye el espacio físico en su vida?, ¿Refleja su estado emocional y psicológico?, ¿Qué elementos contiene?.

A partir de los interrogantes propuestos, y la tarea de reflexionar acerca de ellos, se ha delimitado las cualidades atmosféricas del espacio y las posibilidades en cuanto a la ambientación; qué elementos visuales pertenecientes al entorno pueden ser puestos en juego para construir una identidad visual específica capaz de comunicar y también de sensibilizar. Realizamos un trabajo de selección de aquellos sectores de la obra que por sus características propias aportan a construir de la mejor manera la dimensión fílmica del espacio. Esto abre la posibilidad de que el espacio que se representa no sea necesariamente igual a los espacios físicos registrados, sino que puedan, por ejemplo, ser compuestos por dos o más escenarios diferentes distantes entre sí pero que por el montaje son percibidos como continuos y parte de una misma unidad de espacio.

Se exploraron los objetos presentes en el espacio y se hizo un análisis de la capacidad que tienen de generar información jerarquizando su valor expresivo, analizando, para ello, todo lo que es necesario ver más lo que se debe evitar, puesto que hemos propuesto la decisión formal de no incluir elementos visuales llamativos que no participen en el contexto de la narración.

Incorporamos la linterna como elemento diegético para que Pedro recorra la inmensa oscuridad del sótano develando los graffitis de los obreros. Al contemplar las paredes con graffitis decidimos trabajar con trozos de cal para que Pedro dibujara una bicicleta en la pared de cemento.

EL ESPACIO SONORO

Mediante un método de registro sonoro constante en la obra construcción en diferentes momentos del día y la noche recolectamos el material que nos permitió reflexionar sobre el tiempo; particularmente el tiempo que pasamos con Pedro en la obra, tiempo muerto mientras la ciudad ruge y se calla, el tiempo del espectáculo de la televisión donde los canales van cambiando por la larga noche. Durante el día los sonidos de la calle se cuelan entre las rendijas del gran mobiliario reverberante anunciando el final del día, marcas de la urbe en movimiento que poco a poco van desapareciendo entrada la noche transforman la obra en un espacio desolado y aislado del exterior. Entre los brillos y las penumbras de los zumbidos de los tubos fluorescentes se destacan aquellos sonidos que produce el edificio en sí mismo como las goteras o el crujir de las chapas movidas por el viento que se filtra entre los huecos de la obra buscando generar una rítmica pausada e intermitente. En esta reinterpretación del espacio sonoro real los sonidos propios de la obra se vuelven más presentes buscando adentrar al espectador en una atmósfera donde a través de ambientes monótonos y minimalistas se sumerja en un espacio de desolación que representa nuestro punto de escucha en el espacio.

La figura física de Pedro es la que genera movimiento en el espacio y es la única referencialidad sonora concreta con la imagen. Este anclaje referencial se funde con las cualidades acústicas del edificio vacío; cada paso que Pedro da en los espacios amplios se diluye rebotando sobre paredes lisas hacia el silencio. En su cuarto priman los planos detalles sonoros de sus movimientos en relación con la tele, estableciendo así las características de este espacio pequeño y aislado de los otros espacios. Cuando la tele se apaga el detalle de la respiración de Pedro cobra mayor fuerza y aparejado a un ambiente desprovisto de puntualidades, buscamos

trasladar al espectador la sensación de insomnio y aburrimiento. Como dice Chion, “El sonido no tiene una concepción espacial concreta, tan solo la imagen es la que puede delimitarlo, no hay un marco sonoro de los sonidos” (p. 280). Es por ello que la relación entre fuera de campo y el plano de la imagen nos permite desdibujar los límites sobre la percepción de una imagen concreta, abriendo la posibilidad de adentrarnos, a través de la manipulación de los objetos sonoros que la obra nos brinda, en las sensaciones de encierro e insomnio que atraviesa el personaje.

En esta película decidimos explorar en el espacio interno particular de Pedro. El registro de una entrevista nos permitió obtener material para buscar establecer una representación de la memoria. La voz del personaje aparece en off permitiéndonos indagar en su historia centrándonos en la relación que él tenía con su padre y su pasado ciclista, información que resignifica el silencio del personaje en el espacio. Sobre la memoria y el uso de material de archivo, el sonido de la obra se materializa sobre ellas como si fuesen evocadas en el mismo espacio encerradas en el tiempo cíclico del personaje: imágenes de espacios abiertos se evocan en un espacio cerrado generando un contraste sobre lo que se ve y se escucha.

BITÁCORA DE RODAJE

Para dar inicio a este nuevo proyecto, a modo de un primer acercamiento, fuimos a una nueva obra en construcción para registrar una jornada de trabajo diurna de Pedro. Esta obra estaba ubicada en un amplio terreno en el barrio San Martín de la ciudad de Córdoba; allí se estaban construyendo tres torres de departamentos, una en un estado más avanzado que la otra. En este encuentro realizamos algunas escenas del personaje contemplando la obra y la ciudad desde distintos ángulos y alturas. Al caer la noche, decidimos hacerle una entrevista a Pedro, donde nos propusimos hacer hincapié en su pasado como ciclista. A su vez, le hicimos varias preguntas sobre sus sueños y pesadillas, como también acerca de sus deseos y añoranzas. El objetivo era conseguir un registro sonoro de la voz del personaje donde él contara toda su historia personal que considerábamos había

quedado por fuera de *Construcciones*. Luego, realizamos una atenta escucha a su testimonio y comenzamos a editar fragmentos de esta entrevista.

Durante la entrevista, Pedro nos comentó acerca de sus triunfos como ciclista y deslizó la posibilidad de que existan documentos -fotos, videos, recortes de diario- que den cuenta de éste pasado; para ello, comenzamos a buscar material de archivo en distintos soportes. En primer lugar visitamos el CDA donde ya habíamos realizado tareas de búsqueda y visionado de material de archivo para nuestro proyecto *Todo lo sólido se desvanece en el aire*; esta vez utilizando las palabras claves “ciclismo”, “bicicleta”, “Indio Estabri” -su apodo de cuando corría-, “Vuelta Córdoba” y “Vuelta Calera” -carreras donde sabíamos que él había participado y triunfado ocasionalmente-; buscamos en buscadores online como YouTube.com y Archive.org material de archivo de otros países donde él había corrido: Costa Rica, Chile, Uruguay y Paraguay; nos comunicamos con familiares de Pedro que se suponía habían guardado trofeos y recortes de diario en Río Tercero; contactamos a la fábrica de bicicletas Enrique de barrio San Vicente -para quienes Pedro había corrido en su momento-; visitamos el archivo del Diario Córdoba y revisamos todos los ejemplares de 1971 y 1972 -fechas en las que Pedro se destacó en su categoría-; sin embargo, no pudimos dar con ninguna imagen del pasado de Pedro. Entonces comprendimos que Pedro siempre ocupó un lugar periférico en el ciclismo cordobés y que las imágenes que existen sobre esa época han sido construidas a partir de las figuras ganadoras. Sin embargo, el material de archivo encontrado en el CDA nos propuso pensar en la cualidad evocativa del material de archivo para pensar cómo Pedro se recuerda a sí mismo. Por este motivo, decidimos solicitar al CDA todo el material encontrado respecto al ciclismo cordobés y comenzamos a experimentar con estas imágenes como soporte de la narración en off de su testimonio.

En paralelo a la búsqueda de material de archivo, visitamos regularmente a Pedro con el propósito de compartir tiempo juntos y dialogar con él determinados tópicos que nos interesaba explorar en el guión de este proyecto. Luego de seis meses de lo que consideramos la etapa de desarrollo, Pedro fue trasladado a una

nueva obra en construcción, una torre de departamentos en Nueva Córdoba muy distinta a la de San Martín. Allí él había construido su cubil en una habitación casi terminada de uno de los departamentos. La obra contaba con un ascensor de carga que recorría 10 pisos de altura y 3 subsuelos. Nos llamó particularmente la atención que en las paredes de la obra habían graffitis hechos por los obreros, donde se expresaban diálogos entre ellos y denuncias para sus patrones. En particular nos cautivó un mensaje que decía: “QUEREMOS + TRABAJO Y UN AUMENTO: 7000\$”. Debajo de éste graffiti, otro obrero escribió: “PDILOS ESCLAVO”. Esto nos invitó a pensar que la obra y sus paredes eran un personaje necesario para describir las precarias condiciones laborales de Pedro, a la vez que potenciaba la representación de la soledad de nuestro personaje. Descubrimos también un graffiti de una bicicleta que había sido realizado por Pedro, lo que nos invitó a recrear esa escena. Recorriendo el subsuelo de la obra, decidimos intervenir plásticamente el espacio; tomamos un pedazo de pared que nos sirvió de tiza y escribimos en una pared “¿ARRASTRARON LOS REYES LOS BLOQUES DE PIEDRA?”.

En esta obra, donde la sensación de encierro era más palpable debido a la proximidad de los demás edificios de la cuadra y la oscuridad reinante en el entorno, decidimos volver a filmar algunas situaciones del personaje haciendo hincapié esta vez en el registro nocturno. Realizamos entonces un registro de índole documental durante el período de las PASO 2019 para retomar el recurso utilizado en *Construcciones*. Estas jornadas posibilitaron un análisis del espacio, la luz y los planos posibles utilizando la luz natural del espacio.

Luego, realizamos cuatro jornadas de rodaje en esta locación, distribuidas en dos fines de semana completos, incorporando equipamiento lumínico y elementos para la construcción de la puesta en escena -como la linterna, la ropa y los ingredientes para la cena del personaje-. Trasladamos su cubil a una habitación más amplia para permitirnos más libertad en los tiros de cámara y dispusimos las luces en el espacio para recrear una puesta lumínica más expresiva. Respecto a las acciones del personaje, propusimos filmar una cena donde Pedro cocine arroz con menudos de pollo -un plato que Pedro está acostumbrado a cocinar-, para ello

dispusimos de los elementos necesarios y encendimos la televisión para que emerja del fuera de campo una resignificación a partir del espectáculo televisivo. De forma azarosa, nos encontramos con que se estaba transmitiendo el programa “La noche de Mirtha Legrand”, lo cual permitió establecer un contrapunto con la imagen de la última cena de Pedro. Por otro lado, filmamos algunas escenas que den cuenta de la imposibilidad de Pedro de conciliar el sueño, ya que durante la entrevista nos había confesado que sufría de insomnio. Realizamos también una serie de escenas del personaje trasladándose dentro del espacio en desplazamientos horizontales y verticales, tanto de día como de noche, para describir su trabajo. En las escenas nocturnas utilizamos la linterna como forma de guiar con la luz la mirada del personaje sobre el espacio con la intención de poner en escena los graffitis de denuncia hechos por los obreros en las paredes del edificio y expresar a través la inmensidad del subsuelo la soledad del personaje.

Por último, decidimos que volver a grabar la voz del personaje pero ésta vez ya no a modo de entrevista sino con la intención de crear una voz poética. Le pedimos a Pedro que susurrara la oración del “Padre Nuestro”, ya que considerábamos que nos permitía conectar las ideas de nostalgia de su padre con el transcurrir a la muerte del personaje, que se desarrolla a lo largo de esta película.

BITÁCORA DE MONTAJE

Para abordar la etapa de montaje planteamos tres ejes fundamentales en la construcción narrativa y discursiva del relato: la construcción de la obra y las necesidades funcionales y ornamentales del personaje; el tiempo laxo percibido en el devenir de Pedro cristalizado entre el día y la noche; y la presencia de la voz en off e imágenes de archivo que construye los anhelos, vicisitudes y recuerdos de su memoria interpelada.

Así, la obra imponente se presenta fragmentada pero resguardando un sentido de contigüidad dotada de tiempos congelados representando así los sólidos y fríos bloques de cemento que crean un interior inerte y desolador. Las

perspectivas ascendentes y en profundidad nos sirven para marcar las grandes distancias contempladas por el personaje: el cielo viñeteado por los contornos de los gigantes verticales como un exterior inalcanzado; los largos pasillos que conducen a la oscuridad absoluta y profunda. En este punto, la obra en fragmentos nos facilitó formas de transiciones espaciales por medio de lugares físicos, propiamente de transición, como las escaleras o el ascensor. Estos sintetizan el alcance y cercanía para llegar al personaje. Por otra parte, el travelling en el ascensor permite que el punto de vista siga los rastros del ocaso en la vida de Pedro cuando se sumerge, a modo de vigía, en la profundidad del oscuro subsuelo.

La carencia de movimientos internos en estos planos nos hace pensar en las posibilidades de exigir al imaginario donde se puedan recrear los pasos incesantes de los obreros en su labor. Allí es donde indagamos en un tiempo abstracto, imaginario y memorioso; es allí donde el cuerpo aburrido, cansado y decaído de Pedro nos propone una organicidad en sus recorridos y en su *pasar el tiempo* donde el día y la noche se cristalizan para dar paso a la cotidianidad de su trabajo. Pensamos en la noche y el día tanto como la altura y la profundidad, como una gran llanura donde se suceden acciones que construyen la identidad que evoca el personaje; imágenes de archivo y entrevista/voz en off aparece acá como unidades cargadas de sentido evocativo. A partir de estos materiales acudimos a la potencia del blanco y negro de las imágenes de archivo para provocar, en el imaginario, una tensión entre el relato de Pedro sobre los recuerdos de su pasado como ciclista y el vínculo cercano con su padre impulsor de sus motivaciones en el ciclismo: sus nostalgias.

ABORDAJE A LA ENTREVISTA

Este encuentro, aunque no fue material sino discursivo, fue constitutivo en carácter de advertir las posibilidades y direcciones de los sentidos que allí se exponían anterior al material fílmico. Aca se comenzaron a delinear unidades de sentidos como: el pasado glorioso de Pedro como ciclista profesional; los

recuerdos de su padre como nostalgias de una compañía que ya no existe; y sus sueños (sueños, también, en el sentido de deseos).

ABORDAJE AL MATERIAL DE PEDRO Y LA OBRA

Como primer ejercicio de interpretación-contemplación del material, desde el montaje se propuso construir (compaginar) una primera representación de la obra teniendo en cuenta la diferenciación entre las imágenes de día y las imágenes de noche. Esta distinción fue necesaria al entender en profundidad cómo se daban las extensas jornadas de Pedro en las obras que resguardaba. Desde esta separación se abría camino a la re-escritura temporal en la que se pretendía relatar la película. Revelado en el material aparecían tres unidades constitutivas: una primera noche en la que se presenta al personaje en su habitar - presentándose en un departamento con elementos precarios ordenados de manera hogareña - ese espacio dispuesto, de la mejor manera, para su pasar el tiempo en la vigilia. En segundo lugar, un día que se presentaba como espacio activo donde se combinan quehaceres de lo cotidiano, como descolgar ropa del tendedero, y espacios lúdicos y recreativos, como dibujar en las paredes porosas sin revoque. Por último, una segunda noche más incómoda donde acaecen molestias del personaje cuando intenta conciliar el sueño que no le deja más remedio que vigilar, en lo más profundo de su psique, las oscuridades del subsuelo.

ABORDAJE AL MATERIAL DE ARCHIVO

La entrevista fue disparadora de la búsqueda de potencialidad evocadora de las imágenes en movimiento que nos llevó a la técnica de *material encontrado* (found footage). Esta técnica, a partir de imágenes de archivo, nos permitió experimentar sobre la representación subjetiva de las memorias de Pedro. Estos viejos fílmicos en 16 mm de los años '70, con vibraciones del arrastre, cortes directos, y manchas del devenir del tiempo, nos parecieron idóneos para construir un sentido de pasado y memoria; sus cortes directos a modo de una simple compaginación propio del registro en bruto, constituye cierto carácter de memorias

(imágenes fugaces y de orden azaroso). Por último, nos valimos de la imagen de un importante ciclista profesional de los 70, Roberto Breppe, para representar esa dote de gloria evocativa con la que Pedro recuerda sus años de oro.

REFLEXIONES FINALES

«Una película es la acumulación de películas y también la posibilidad de muchas películas»

Ignacio Agüero

A lo largo de este escrito, hemos detallado las experiencias realizativas que realizamos como grupo durante nuestros años de estudio de la carrera de Licenciatura en Cine y TV, como también definido los lineamientos políticos y poéticos que dan forma a nuestra praxis cinematográfica. Para nosotros, la reflexión sobre la experiencia debe ser una constante al igual que la curiosidad por experimentar nuevas formas discursivas. *Sueños de Pedro* es la materialización de una de esas posibilidades y ahora nuestra oportunidad de reflexionar sobre ella.

1.

Durante el proceso de realizar el cortometraje, se nos presentaba una incógnita: ¿que podría haber de nuevo en un espacio que ya habíamos filmado durante tantos años? La novedad era que nosotros ya no éramos los mismos y que el cotidiano de Pedro se había transformado drásticamente. En *Construcciones*, nosotros percibimos su tiempo en la obra como el tiempo de descanso de su trabajo como padre. Ahora, lejos de su hijo, la obra se nos presentaba como una prisión de la que Pedro no puede salir. A su vez, la crisis económica afectó drásticamente a la industria de la construcción y esto significó un deterioro de la calidad de vida de Pedro. La única vía de escape a su realidad parecían ser sus recuerdos de un pasado mejor. Pero ¿cómo era posible representar este estado del personaje? Entre los aspectos formales explorados, si bien acudimos a reproducir determinados esquemas ya trabajados anteriormente, el hallazgo más relevante fue la incorporación del material de archivo y el uso de la voz en off como formas de vehicular las memorias del personaje. Encontramos que a través del género no ficción podríamos producir esta película con mucha libertad, permitiéndonos utilizar recursos tanto del cine documental, la ficción y lo experimental.

2.

Por otro lado, si bien hemos arribado a finalizar este cortometraje y con ello concluimos una etapa en nuestra formación académica, nos urge la necesidad de pensar acerca de los modos de financiación de éste tipo de cine. La experimentación formal en el campo de acción da forma a nuestra poética discursiva. Es en el acto mismo de filmar, de habitar un espacio, que encontramos los mecanismos de representación que nos invitan a pensar las películas posibles. Esta metodología dista mucho de los requisitos formales que son exigidos por el INCAA, a nivel nacional, y el Polo Audiovisual Córdoba, a nivel local, para acceder a una financiación. Éstas instituciones, como tantas otras, exigen para la presentación a concursos que uno firme un documento que tiene carácter de declaración jurada donde conste que ni un sólo plano de la película ha sido filmado al momento de la solicitud. A su vez, estos mecanismos de financiación no contemplan la posibilidad de realizar películas con pequeñas unidades de trabajo. Esto nos lleva a preguntarnos ¿cómo es posible producir este cine que nos interesa política y formalmente con los esquemas de producción existentes?

3.

En un seminario impartido por Pedro Costa en Japón en 2005 titulado “A closed door that leaves us guessing” (en nuestra traducción, *Una puerta cerrada que nos deja pensando*), el cineasta reflexiona acerca de la idea de que para él las películas son como puertas. En el cine de ficción, la puerta está siempre abierta, la película dice “¡pasen y vean!”, aunque dentro no haya nada más que un espejo que nos devuelve la mirada a nosotros mismos. En cambio, existen otras películas, aquellas que ligeramente cierran sus puertas y nos invitan a espiar a través de su rendija, pero al mismo tiempo proponen un límite al espectador. Esto es reconocible en la escena final de *Ossos* donde el personaje principal cierra la puerta, impidiendo al espectador acceder a lo que sucede detrás. Algo similar sucede en el cine de Abbas Kiarostami. En sus películas, las imágenes de puertas y ventanas entreabiertas son muy comunes. A través de ellas, el cineasta busca poner en evidencia un umbral inaccesible para el espectador. Estas puertas nos dicen “a partir de aquí, la película ya no es posible, ya no es accesible para usted”.

Quisiéramos pensar este cortometraje, en particular sobre la escena final en la oscuridad, como “una puerta cerrada que nos deja pensando”.

4.

Esta experiencia es un punto de transición de un proceso que nos invita a cambiar de realidad, a querer que alguien nos abra otra puerta esperándonos con una nueva historia que compartir. Así queremos jugar al juego del cine dibujando una línea de puntos transversal a nuestra realidad, a lo que vemos todos los días, a lo que no vemos nunca y a lo que se nos puede aparecer tal vez buscando otra cosa. Creemos que las películas posibles sobre esta experiencia, aquellas que por alguna razón se hacen esperar nos van a encontrar de vuelta con nuevas perspectivas y nuevas formas de representar. Por eso queremos seguir indagando y transformando nuestros puntos de vista para hacer películas que siempre busquen abrir una nueva puerta para las personas que las ven y los que las realizan.

FILMOGRAFÍA

Acosta, F., Bolloqui, S. y Salas, L. (2011). *Implantación*. Argentina.

Castaing-Taylor, L. y Paravel, V. (2017). *Caniba*. Francia

Costa, P. (2000). *No quarto da Vanda*. Portugal, Alemania, Suiza.

Costa, P. (2006). *Juventude em marcha*. Portugal, Francia, Suiza.

Costa, P. (2007). *A caça ao coelho com pau*. Portugal.

Costa, P. (2014). *Cavalo Dinheiro*. Portugal.

Costa, P. (2019). *Vitalina Varela*. Portugal.

Comodin, A. (2011). *L'estate di Giacomo*. Italia.

De Sousa Dias, S. (2010). *48*. Portugal.

Kiarostami, A. (1987). *¿Dónde está la casa de mi amigo?*. Irán.

Morrison, B. (2010). *The Miners' Hymns*. Gran Bretaña.

Morrison, B. (2010). *Dawson City: Frozen Time*. Estados Unidos.

Restelli, F. (2018). *Construcciones*. Argentina, Qatar.

Rossi, G. (2016). *Fuocoammare*. Italia, Francia.

Oesterheld, M. (2011). *La Multitud*. Argentina.

Weerasethakul, A. (2018). *Blue*. Tailandia, Francia.

BIBLIOGRAFÍA

Agüero, I., (2014), *Todo el tiempo me pregunto qué es el cine*, Seminario Internacional de Cine Documental Punto de Vista, Pamplona, España, Recuperado de <https://www.crash.mx/encuadre/una-pelicula-es-la-acumulacion-de-peliculas-y-tambi-en-la-posibilidad-de-muchas-peliculas-ignacio-aguero/>

Ardèvol, E. (1998), *Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales*, Revista de dialectología y tradiciones populares, vol. LIII n°2, España, CSIC.

Benjamin, W. (1972). *Iluminaciones II: Poesía y Capitalismo*. Madrid: Editorial Taurus.

Berman, M. (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

Costa, P. (2005), *A closed door that leaves us guessing* en Rouge, Seminario en Tokyo Film School, Recuperado de http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html

Chion, M., Gorbman, C., & Murch, W. (1993). *Audiovision*. Paidós.

Debord, G. (1999 a). *La sociedad del espectáculo. Internacional Situacionista*. Madrid: Literatura Gris, 2009.

Debord, G. (1999 b). *Teoría de la deriva. Internacional Situacionista*. Madrid: Literatura Gris. 2009.

FASE Festival de Arte Sonoro Español (2018, 29 de enero), *Aurality and environment / Auralidad y entorno, un entorno de investigación artística* [Archivo de video], Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4c9xYNoV06c>

Fattore, F. (2008), *El cine de no-ficción. Nuevas formas y procedimientos*, Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N° IX, Buenos Aires, Argentina, Publicaciones DC.

Gifreu, A. (2015). *Evolución del concepto de no ficción. Aproximación a tres modelos narrativos*. Obra digital: revista de comunicación, (8), 14-39.

Heidegger, M. (1994). «Construir, Habitar, Pensar» en *Conferencias y Artículos*. Barcelona: Serbal.

Kaiero Claver, A. (2010). *Deconstrucción de narrativas y territorios sonoros en los espacios globales abiertos por las redes de comunicación*. CRAL (EHES). Colegio de España (CIUP). 7, Bd Jourdan.

Lefebvre, H. (1976). *Espacio y política. El derecho a la ciudad II*. Barcelona: Península.

Pineda Amo, C. (2007). *El documental como estética*, revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación (Sevilla), Nº. 1, pp. 101-112.

Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Manantial.

Rouch, J. (1981). *La puesta en escena del documental y el punto de vista del imaginario*. Recuperado de:
<http://www.elumiere.net/especiales/rouch/puestaescenarouch.php>

Santos, A. (2005), *Yasujiro Ozu*, Madrid, España, Cátedra.

Segura, L. A. D. (2011). Miradas urbanas sobre el espacio público: el flâneur, la deriva y la etnografía de lo urbano. *Reflexiones*, 90(2), 137-144.

Weinrichter, A., (2004), *Desvíos de lo real*, Madrid, España, T&B Editores.