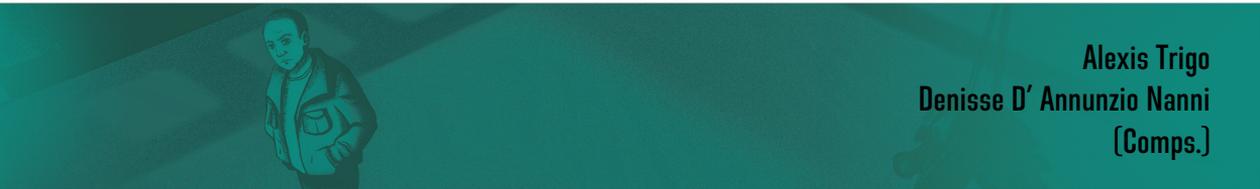




SCA IV SIMPOSIO
SOBRE CINE Y
AUDIOVISUAL
Facultad de Arte (UNICEN)



 **JIREA**
JORNADAS INTERNACIONALES DE REALIZACIÓN
Y EXPERIMENTACIÓN AUDIOVISUAL



Alexis Trigo
Denisse D' Annunzio Nanni
[Comps.]



UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires



IV Simposio Internacional sobre Cine y Audiovisual y II Jornadas Internacionales de Realización y Experimentación Audiovisual - 2020 / Javier Campo ... [et al.] ; compilación de Alexis Trigo. - 1a ed. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2021.
100 p. ; 17 x 17 cm.

ISBN 978-950-658-538-9

1. Historia. 2. Cine. 3. Audiovisual. I. Campo, Javier. II. Trigo, Alexis, comp.
CDD 791.4309

Autoridades de la Facultad de Arte, UNICEN

Lic. Mario Lorenzo Valiente

Decano

Lic. Claudia Andrea Castro

Vicedecana

Prof. Alcides Julio Cicopiedi

Secretario General

Prof. Marisa Ester Rodríguez

Secretaria Académica

Dr. Javier Alberto Campo

Secretario de Investigación y Posgrado

Anabela Tvihaug

Secretaria de Extensión



Facultad de Arte

9 de Julio 430 - Tandil, Buenos Aires, Argentina
Tel: +54 0249 444 0631 | www.arte.unicen.edu.ar

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Pinto 399 (3° piso) - Tandil, Buenos Aires, Argentina
Tel: +54 0249 442 2000 | www.unicen.edu.ar

SCA IV SIMPOSIO
SOBRE CINE Y
AUDIOVISUAL
Facultad de Arte (UNICEN)

 **JIREA**
JORNADAS INTERNACIONALES DE REALIZACIÓN
Y EXPERIMENTACIÓN AUDIOVISUAL



UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires



IV Simposio Internacional sobre Cine y Audiovisual

II Jornadas Internacionales de Realización y Experimentación Audiovisual

Coordinación General

GIRAT - Grupo de Investigación y Realización Audiovisual de Tandil

Carolina Cesario, Daniel Giacomelli, Magalí Mariano, María Virginia Morazzo, Matías Petrini y Alexis Trigo

Departamento de Historia y Teoría del Arte

Dirección

María Amelia García y Juan Manuel Padrón

Departamento de Realización Integral en Artes Audiovisuales

Dirección

Alexis Trigo y María Cecilia Christensen

Compilación

Alexis Trigo y Denisse D' Annunzio Nanni

Equipo Autoral

Javier Campo, Carolina Cesario, Daniel Giacomelli, Federico Godfrid, Magalí Mariano, María Virginia Morazzo, Matías Petrini y Alexis Trigo

Coordinación Editorial

Matías Petrini y Alexis Trigo

Diagramación y Multimedia

Alexis Trigo, Vittorio Cava y Denisse D' Annunzio Nanni

Ilustración y Diseño Gráfico

Denisse D' Annunzio Nanni



SCA/JIREA

El *IV Simposio Internacional sobre Cine y Audiovisual* se presenta una vez más como un espacio abierto al diálogo, dado que estamos convencidos/as de la importancia de fomentar y sostener una conversación fluida entre los estudios académicos, las producciones audiovisuales y sus realizadores/as.

Es una oportunidad favorable para debatir en torno a la profesionalización de las producciones audiovisuales y a la investigación en el área de cine y audiovisual, con los/as estudiantes y docentes de la carrera de *Realización Integral en Artes Audiovisuales (Facultad de Arte, UNICEN)* como anfitriones.



En sintonía, las *II Jornadas Internacionales de Realización y Experimentación Audiovisual* se proponen como un espacio de reunión artístico-académica, con especial interés en los procesos de creación y experimentación audiovisual.

Estas Jornadas tienen como propósito abrir las puertas a la participación, discusión y presentación de obras en proceso, para las cuales el intercambio entre profesionales y colegas es fuertemente enriquecedor para el desarrollo de las mismas obras como para la transformación del lenguaje y todo el sistema productivo audiovisual.



AGRADECIMIENTOS

Una nueva edición del Simposio de Cine y Audiovisual y las Jornadas de Realización y Experimentación Audiovisual, aún en su formato virtual, nos permitió volver a abrir las puertas de la Facultad de Arte de la UNICEN a toda una enorme comunidad de audiovisualistas que se siente parte de esta cita obligada.

El año 2020, signado por el aislamiento, nos propuso un cambio de formato en el que convertimos taxis, comidas, salones y proyectores en *chats*, *meets* y pruebas de vivos de *YouTube*. Aún así, fue muchísimo el trabajo y fue realizado con mucha pasión, la misma pasión que sentimos por la realización audiovisual y que caracteriza a este encuentro.

Estas cuatro jornadas pudieron ser realizadas gracias al esfuerzo de muchas personas.

Gracias a las autoridades de la Facultad de Arte, sus secretarías y especialmente a la Secretaría de Investigación y Posgrado que nos acompaña desde el día cero en iniciativas como éstas.



Gracias a todos los departamentos y núcleos de investigación que nos acompañan incondicionalmente, pero particularmente gracias a todo el Departamento de Artes Audiovisuales y todo el Departamento de Historia y Teoría del Arte con quienes, de manera conjunta, organizamos este evento.

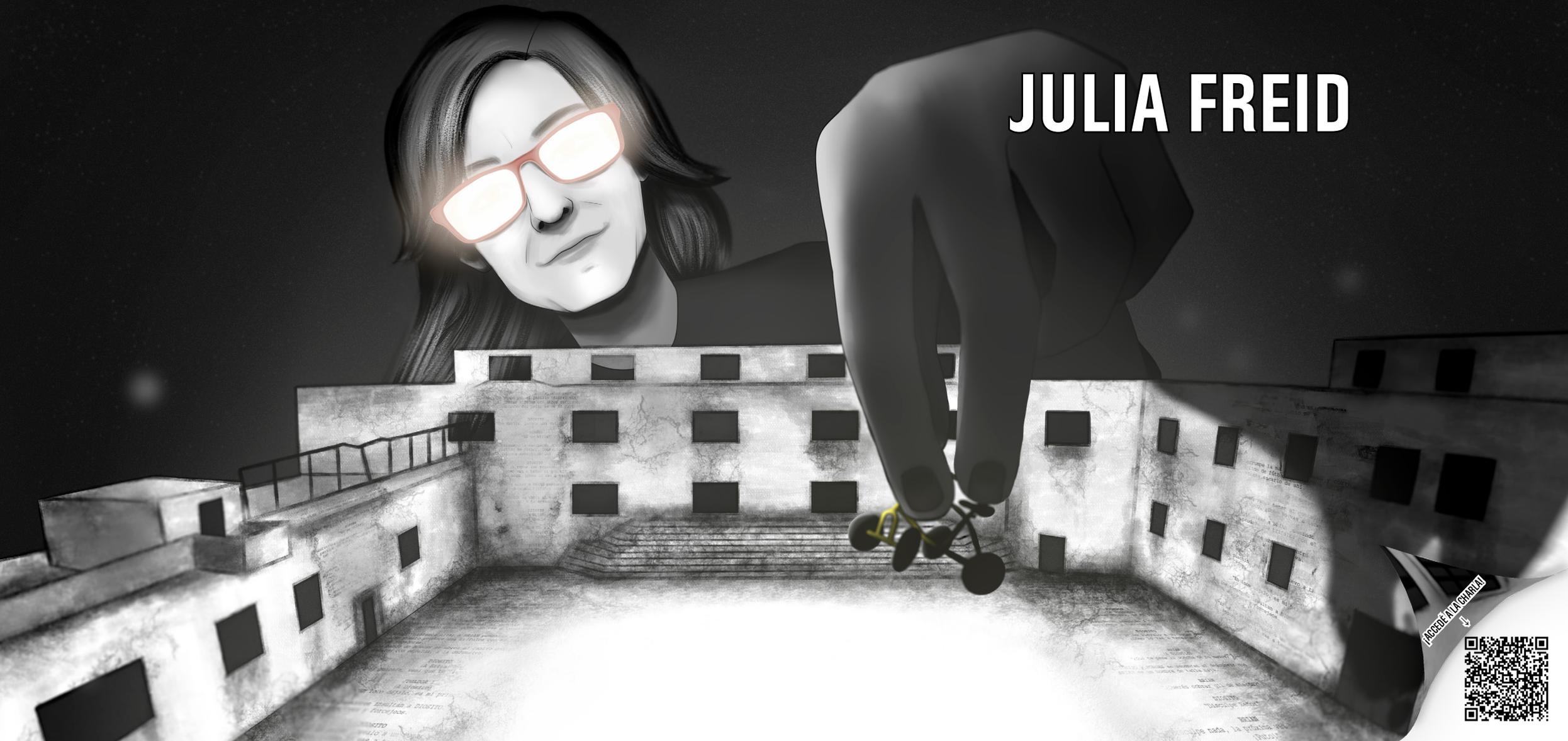
Un evento que sólo puede llevarse a cabo a partir del trabajo mancomunado y el intercambio entre trabajadores del arte, trabajadores de la docencia y trabajadores de la investigación. Trabajo que nos hace sentir muy vivos como individuos, como artistas, como docentes, como investigadores, pero sobre todo, como institución.

Gracias a las invitadas y a los invitados que participaron de estas jornadas, a quienes coordinaron cada una de las actividades y especialmente, gracias a toda la comunidad de la Facultad de Arte: docentes, nodocentes, graduados y estudiantes que nos demuestran día a día el cariño, compromiso y pertenencia a estas jornadas.

Y eso nos impulsa a seguir. Pero sobre todo, a seguir creciendo.

Coordinación General del IV SCA y II JIREA.

JULIA FREID



INSEDE ALA GUARDIA





Julia Freid (ADAA) nació y vive en Buenos Aires. Hija de padres cinéfilos, la cinemateca, Buster Keaton, el cine de culto, el Teatro Colón y el Cervantes, no fueron ajenos a su cotidianidad.

En 1988, en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, terminó su formación como arquitecta, trayecto en el que un breve cruce con el escenógrafo Gastón Breyer significó la ventana a través de la cual pudo vislumbrar su carrera audiovisual.

Aquello que parecía inaccesible a sus posibilidades como arquitecta, se materializó en 1992 en la llegada definitiva al universo audiovisual como Directora de Arte. Su fascinación por lo espacial se convirtió en el punto de partida.

La publicidad marcó sus comienzos de la mano de grandes directoras y directores como Paula Hernández, Bruno Stagnaro y Karina Insausti.

En el año 2002 comenzó a trabajar con Sebastián Ortega en la Productora Underground, vínculo que sostuvo a lo largo del tiempo.



Realizó miniseries para televisión en los que la mirada, la factura y los tiempos de producción cinematográficos no le eran extraños: *Tumberos*, *Maltratadas*, *Historia de un Clan* o *El Marginal*. Miniseries que significaron un extenso recorrido por la televisión y plataformas de *video on demand* acompañando a grandes figuras de la dirección como Luis Ortega y Adrián Caetano. Los Premios *CAPIT* reconocieron su trabajo como Directora de Arte en *Graduados*, *Historia de un Clan* y *El Marginal*.

2017 es el año que marcó su definitivo desembarco en la Dirección de Arte cinematográfica: *El Ángel*, película con la que gana el Premio Sur, el Premio Cóndor y la nominación en los Premios Fénix en México.

Un breve paso por el diseño de escenografía teatral en 2019 le permitió detenerse en la estación del Teatro San Martín para formar parte del despliegue visual de *Happyland*, dirigida por Alfredo Arias.

Es socia fundadora de AADA (*Asociación Argentina de Directores de Arte Audiovisuales*).



JULIA FREID



EL PROCESO CREATIVO EN LA DIRECCIÓN DE ARTE



La dirección de arte se trata de narrar visualmente la historia.



[Julia Freid]

Cuando Luis Ortega me dio el guión de *El Ángel*, yo ya había hecho *Historia de un Clan*. Dije: 'Otra historia oscura' y él me dijo: 'No, no, esta es una historia de amor'.

Este texto de Luis fue el disparador para ver por dónde iba a buscar la imagen de la película.

“ ”



Antes de hablar del proceso creativo quiero hablar del equipo de arte.

Porque el trabajo del director de arte es narrar visualmente la historia, pero detrás suyo hay un equipo muy grande.

El Ángel era un trabajo para hacer más unidos que nunca al equipo de locaciones, porque la película sucede en 1971 y era muy difícil filmar época en Buenos Aires en 2015.

No tuvimos escenógrafo porque nunca nos dimos cuenta que había que intervenir tanto las locaciones. Lo hicimos entre Cecilia Erratchu, la ambientadora general y yo, porque cuando nos dimos cuenta, ya era tarde.

Son estas cosas que con el tiempo una aprende: que cada rol tiene su lugar y que una no puede ocupar dos lugares.





[Julia Freid]

Por supuesto que antes de que empezara a pensar algo con mi equipo, hubo una reunión con Luis y con quien iba a ser el director de fotografía: Julián Apezteguía, que es maravilloso.

Ahí empieza nuestro trío y, entre los tres, tomamos las decisiones.

Entre esas decisiones surgió el hacer la película en *tecnicolor*.





“

Fueron decisiones muy tajantes:
tanto la época como que todos los detalles tenían que ser
minuciosamente estudiados y no salirse nunca de la paleta.

Fue un trabajo de estudio milimétrico.

Éramos un equipo viviendo en el año '71 durante 17 semanas. Yo creo que
solo viví para esa película, para esos detalles y para esa continuidad.

**Cuando una está en una película tan grande hay momentos donde
pierde el eje y recién cuando la ve terminada dice
'uy, todo lo que habíamos propuesto, sucedió'.**

”



[Julia Freid]

Con Cecilia Erratchu nos tomamos dos semanas para saber qué queríamos mostrar en la película: vimos películas, leímos libros, escuchamos radio, miramos pinturas, todo enfocadas sólo en la película.

Y miramos tantas películas que llegamos a *El Globo Rojo*, que creo que es una de las películas que más nos remitió a la infancia y a esta decisión de que la película tuviese pequeños toques rojos, sea por el amor o por la sangre.

“”



Hay escenas de la película donde realmente era un placer poder hacer todo lo que una quería porque, al margen de contar la historia de este asesino, se trataba de contar una historia de arte.

Las fugas y las tonalidades tienen que ver con una decisión estética.

Depende de las escenas, del relato, por supuesto, pero creo que como director de arte una de las cosas que uno más se plantea es 'la fuga'.

Si es algo muy intimista capaz que la fuga no conviene, pero en esta película es bienvenida, porque uno está como todo el tiempo ahogándose por los asesinatos, por la crueldad. Ayudan al espectador a transitarlas de una mejor manera.

En la escena final, donde Carlos va a llamar a la mamá, no es tal y como sucedió. Se buscaba mostrar que se venía la dictadura militar y mostrar la Argentina que estábamos empezando a vivir.





[Julia Freid]

Luis habló siempre de música. Y eso ayudó al proceso creativo, porque sabíamos que iba a ser todo música nacional, mucho rock.

No sólo eso. Luis ensayó con los actores y en cada ensayo les ponía esa música, o sea que ya sabíamos qué música iba a haber en cada escena.

Al crear los mundos de los personajes, a una la ayuda mucho conocer la música porque cada espacio tiene su música.

Es más, las veces que vuelvo a trabajar con Luis, cuando me pide algo siempre le digo '¿y qué música te imaginaste?', porque es un director que piensa musicalmente.





En el año 2002 tuve la oportunidad de trabajar con Adrián Caetano en una serie que se llamó *Tumberos*, que sucedía en la cárcel de Caseros que recién se desocupaba.

17 años después vuelvo a la misma cárcel con *El Marginal*.

Ya conocíamos la locación, entonces todo el proceso creativo es más sencillo.

Fue al revés de lo que pasa con cualquier otro guion: una lee y se imagina la locación. En este caso, una leía y ya sabía cuál era la cárcel.





[Julia Freid]

“ Eran varios pabellones en situación de hacinamiento. Una especie de división de poderes.

Investigamos mucho. Empezamos a ver documentación sobre cárceles de Latinoamérica. La forma en que viven los presos es muy angustiante.

Para mí, desde lo artístico, hay una dualidad porque por más que una hace ficción y que está narrando una historia, debería poder aportar soluciones.

Acá es cuando a una se le une la ideología y el proyecto, porque estamos mostrando esta realidad y no sé si estamos solucionándola.”



Cuando una lee el guion tiene toda la magnitud del proyecto, pero también tiene guardados los detallitos para cada personaje.

En el todo, los detallitos hacen a la sumatoria de lo que pasaba en este pabellón.

Hay objetos que hacen a la escena que está bueno que los personajes agarren. El actor llega a un espacio que tal vez no conocía y entonces hay que empezar a sentir ese espacio. Si a ese espacio una le da esos pequeños objetos, creo que el actor empieza a sentir que es su espacio.

Decirle 'Mirá, este decorado es así porque pasó esto...', contarle porqué su casa es así. El personaje tiene que sentir que ésta es su casa.





[Julia Freid]

Cuando una piensa la paleta de colores, lo piensa entre lo público y lo privado.

La paleta de colores de *El Marginal* fue una decisión fuerte para ayudar a contar la historia pero con un poquito de belleza, aunque uno no lo crea.

El director te convoca, viene el guion y con una viene el director de fotografía. El tema de la luz fue muy hablado con Sergio Dotta. No había nada de luz y había que tomar decisiones.

Los dos somos uno, trabajamos en conjunto. La dupla dirección de fotografía – dirección de arte es inseparable y es clave para la imagen que nos llevemos bien, que constantemente aportemos entre los dos y que nos tiremos sugerencias.

Son estructuras muy grandes donde esas decisiones son tajantes y tenemos que tomarlas de la mano.





El guion es todo. Yo tengo la obligación de narrar visualmente lo que el guion pide y crear espacios narrativos que lo acompañen. Es la biblia.

Una puede hacer propuestas estéticas a la historia mediante lo visual pero, para inspirarnos, el guion tiene que ser maravilloso.

“ ”



TAMAE GARATEGUY



PROYECTO ALA CHAROLA





Tamae Garateguy es una de las directoras de cine de género más reconocidas de Sudamérica. Avezada en la comedia, amante de las películas de mafia, seducida por el thriller erótico, cautivada por el western y respetuosa del policial, si hay algo que caracteriza a Garateguy es su prepotencia de cine: hacer a como dé lugar.

Su obra es tan prolífica como singular. Dirigió siete largometrajes en solitario y tres en co-dirección: dos comedias y una slasher.

Descubrió su gusto por el cine de género con *Pompeya*, su gran y violento debut, premiada como mejor película argentina en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata 2010 y el Premio Espíritu Libre en el Festival Internacional de Varsovia, Polonia, 2011.

La sangre, las armas, los tiros y las peleas de *Pompeya* recorrieron los festivales de Toronto, Bifan, Río y el SXSW en Austin, Texas.



Mujer Lobo pasó por Mórvido Film Festival, La Habana, Fantastic Fest, Fantaspoa, Bifan y Bafici, haciendo gala de una arquetípica a la vez que atípica alquimia entre el thriller erótico, el *filme noir*, el policial fantástico y un *affaire* vampírico.

Con una gran estima a la vez que bien estimada por la cultura oriental, en 2018 estrena su documental *50 Chuseok*, filmado en Corea del Sur gracias al apoyo de la Comisión de Cine de Seúl sobre la primera oleada de inmigrantes coreanos a la Argentina.

En 2020 estrenó *Las Furias*, ganadora de cuatro premios de postproducción en Guadalajara y Construye. Una película filmada como en las viejas épocas del fílmico: con todo el olor a western y filmada uno a uno. Toma que se hacía, toma que quedaba.

Mientras desarrolla su próxima película *Hombre Perro*, que ganó el premio a la Excelencia Creativa al mejor proyecto en el Festival Internacional de Cine de Macao China y aguarda el estreno de *10 Palomas*, policial rodado en Buenos Aires en 2019, postproduce *El Amarre*, película de terror, rodada en México en 2019.

Sólo una muestra más de esa admirable y dogmática prepotencia de cine.



TAMAE GARATEGUY



ESTÉTICAS FURIOSAS



Las películas pueden nacer de maneras insólitas.



[Tamae Garateguy]

Si sos un Director de género, hay cuestiones que no hay que desatender.

UPA!, una película argentina, mi ópera prima que codirigí con Santiago Giralt y Camila Toker.

Evidentemente, ¿qué se necesita cuando uno hace comedia? Reírse, si no, no lo estarías haciendo bien.

Ponerse de acuerdo haciendo humor es mucho más fácil, porque cuando nos reímos todos es que está funcionando el chiste.

Hay más soluciones y se puede compartir la tensión, la resolución de los problemas y las ideas.

Codirigir cuando hacés comedia es un placer.





Escribimos un manifiesto siguiendo un poco el *Dogma 95*, donde un grupo de directores europeos proponen como resistencia este tipo de dinámica de trabajo.

Nuestra finalidad era hacer a como dé lugar, como una postura política.

El punto siete de nuestro manifiesto dice 'la perfección técnica y su belleza son un imperativo que viene de la gran industria. Si se tienen los medios, usarlos, si no filmar de todos modos. No dejarse vencer por los problemas técnicos. La verdad buscada está más allá del soporte'.

Uno tiene que poder hacer de todas maneras, con lo que tengamos. Los teléfonos tienen diez mil veces mejor tecnología que con lo que filmamos nosotros *UPA!* en ese momento.

¿Las historias se pueden contar igual? Sí, se pueden contar igual.





[Tamae Garateguy]

Después hice cinco películas más y quiero decirles un secreto: los problemas no se acaban, crecen y se hacen peores.

El cine se trata de trabajo en equipo y resolver problemas.

El mundo de la dirección es muy solitario.

Porque no es que uno está en una situación ideal. Repito: uno está para resolver problemas.

Y a veces hay escenas que resolviste lo mejor que pudiste. No lo hiciste como te hubiese gustado por millones de factores, pero vos estás para sacar todo el rodaje adelante.

“ ”

“

Es también como el valor del que no sabe todas las dificultades que va a tener.

Yo venía de 'lo vamos a hacer igual y va a quedar bien' y la gente se nos cagaba de risa. Eso a mi me quedó mucho del Nuevo Cine Argentino.

**'Hagámosla igual' suena muy liviano, pero no es así.
Tenés que ponerte a trabajar más, a resignar cosas, armar una estrategia, hacer que sea posible.**

Mucho esfuerzo para recalcular. Y ahora más que nada... la mayor recalculación es la pandemia. Olvidate todo lo que sabías. A ver... ideas nuevas... ¿Cómo vamos a hacer para filmar igual? Ver qué dicen los protocolos y ser creativos.

”



[Tamae Garateguy]

Las películas pueden empezar de maneras insólitas.

La punta del ovillo de una película puede estar en cualquier lugar.

Puede ser tu gato, puede ser una historia con la que te cruzaste en el diario, personas, actores, gente con la cual querés trabajar, algún artista que te interesa.

En cualquier lugar podés encontrar el germen de la película.





En solitario decidí hacer *Pompeya*.

Cuando a mí me toca hacer mi ópera prima pienso '¿Qué es lo que a mí me gusta? Y... a mí me gustan las películas de mafia'. Un género sangriento y violento como el de mafia, acción.

Escenas donde se manejan armas, maquillaje y FX en set que llevan tres veces más tiempo. Mucho tiempo de preparación de los planos, tirar muchos más planos.

Es más importante tener tiempo que tener dinero. Pero bueno, el tiempo es dinero.





[Tamae Garateguy]

Pompeya es una película del 2010.

**Cuando yo decía que quería hacer una película de acción,
nadie confiaba en mí.
Entonces tuve que ir y filmarla.**

Es algo que nos pasa mucho a las mujeres cuando hacemos género,
porque si no, no confían en que tengas la capacidad de hacerlo.
2020, ¿sigue pasando? Sí, chicas, sigue pasando.



Mujer Lobo, una de mis películas favoritas.

Es un thriller erótico. O policial erótico. Me gusta hibridar géneros.

¿Cómo se filman las escenas eróticas? Podríamos decir que se filman con la misma precisión que se filman las escenas de acción. Coreografiar, así los actores saben cuáles son los movimientos.

Se coreografían con los actores. Se les explica qué tamaño de plano va a ser, se explica qué es lo que se va a ver por cámara, así están todos cómodos, y se puede filmar de la mejor manera.

En ese momento, mi trabajo fue bastante intuitivo pero creo que ahora, en 2020, está cayendo un poco más claramente cómo se deben abordar ese tipo de escenas.





[Tamae Garateguy]

El Plata es un proyecto que no se hizo. Eso es lo interesante.

Era una película de vampiros situada en Buenos Aires, que es una locación que a mi me encanta, me parece fabulosa, en la cual trabajo siempre, pero un productor me hizo notar un gran defecto al preguntarme '...y los vampiros, ¿cómo son?'. Gran defecto, gran.

Cuando estás en el género de vampiros, zombies, monstruos, la gente ya vio muchos en el cine, ¿cómo va a ser el tuyo?

El gran defecto de esta presentación es que no se veía cuál era la diferencia, qué era lo que tenía de personal, qué sumaba nuestra película.





Hasta que me desates es un thriller erótico.

Está contado en clave de thriller porque pretendíamos que haya un misterio.

No teníamos mucho presupuesto. Cuando estamos por empezar la película Rodrigo Guirao Díaz, el protagonista, me dice '¡Buenísimo! ¿Y quién va a hacer el maquillaje? Me decís que ella tiene la cara deformada, ¿Eso cómo se va a ver? ¿Se va a ver bien?'

Es muy difícil en estos tiempos donde las cámaras son 4k, 6k, 8k, lograr un maquillaje donde el primer plano sea convincente.





[Tamae Garateguy]

Hicimos un cortometraje que estuvo en el BAFICI en 2015, y después quisimos hacer un largometraje: *Las Furias*.

Fue la primera vez que hacía un corto y después un largometraje.

Miren cómo cambia el género una locación. En el guion decía desierto. En ese momento, para hacer el corto, yo no podía ir a un desierto. Fuimos a La Pampa, al campo.

Cuando decidimos hacer la película en Mendoza fue que aparecieron los desiertos. Entonces se transformó el género en un western.

¿Qué pasa cuando uno hace un western? Se encuentra con los paisajes, con los desiertos, se encuentra con la naturaleza, la Señora Naturaleza, y la naturaleza hace lo que quiere.

“ ”



En 2015 vamos al desierto negro de La Payunia.

Hicimos todo un scouting, toda una puesta de luces, el *storyboard* inclusive.

Cuando llegamos a hacer la película en 2018 había una tormenta. Había un cielo maravilloso, pero toda mi puesta con luz de sol cambió.

Tuvimos la suerte de tener rayos en cámara, pero pudimos filmar 40 minutos nada más, porque esos rayos se dirigían hacia nosotros.

Llegaron y empezó a granizar. Teníamos las valijas con lentes, maquillajes y era peligroso para el equipo, así que tuvimos que cerrar todo, meternos a la camioneta y huir.

A lo que voy es que, cuando uno hace western, hay que estar predispuesto y abierto a que pasen cosas locas.

Me encantó como género. Me gustó lo salvaje. Me gustó la potencia.

La cámara captó lo rudo que es el desierto. Lo rudo que es estar ahí.





[Tamae Garateguy]

La última película se llama *10 Palomas*. Es un policial hecho y derecho.

Mis respetos más enormes para los directores que se dedican a los policiales, es un género muy difícil.

Pero ¿qué es tan difícil? El tema de la precisión. Tenés que saber qué planos vas a filmar, qué es lo que se va a ver, qué se muestra y qué no, porque ahí va a estar el misterio, va a estar lo que se quiere descubrir.

La exigencia por la precisión ya empezó desde el guion.

Un consejo importante: dar a leer el guion. Es un género en el que compartir mucho el guion es importante. Compártanlo aunque les hagan críticas, aunque los maten, no importa.

El guión de un policial tiene que ser de titanio.

Mis respetos al señor Fincher, que después de ver lo que hace con el género es para aplaudir.

Creo que me voy a dedicar al western y al cine erótico, que no me salió tan mal.

“ ”



Entre mis experiencias pandémicas, por los tiempos que exige el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) teníamos que estrenar y hacerlo online nos pareció una oportunidad.

Me parece que es una buena opción para el cine independiente argentino porque, al menos en pandemia, sucede que no están los tanques y se siente.

Se siente que hay más atención de la prensa, hay más atención del público que se vuelca a ver cine argentino, inclusive por TV.

Uno tiene el romanticismo del cine, la pantalla grande y compartir la experiencia, por supuesto, ¡pero hay miles de pueblos en Argentina que no tienen cines!

Entonces yo prefiero la sensación del evento que es 'todo el mundo está viendo por primera vez *Las Furias* por Cine.ar TV', que estar sólo en algunas salas, en pocos lugares del país.

Esa sensación de 'más federal' es muy muy linda.

Fue una grata sorpresa estrenar online una película.





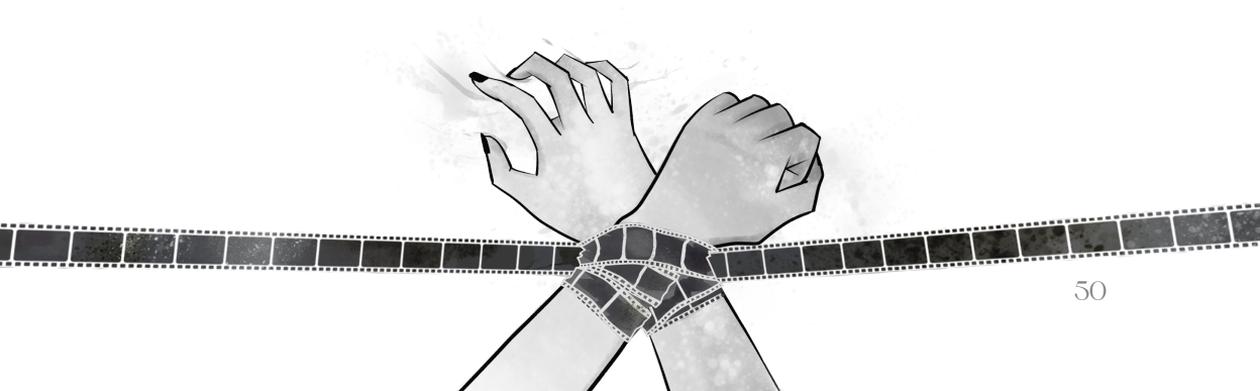
[Tamae Garateguy]

Cambió el *status* del *online*. Pre-pandemia había que ir primero a las salas un montón de tiempo. Ir *online* era como 'uh, qué quemado'. Ahora el *online* subió de *status*. Es algo que tenía que suceder porque, si no, se muere la industria.

Hablando desde mi humilde experiencia creo que para nuestro cine, el cine independiente argentino, es una oportunidad.

“ ”

[Estéticas Furiosas]



ADRIÁN CAETANO



PROCEDE AL CARRIL
↓





Adrián Caetano es guionista y director de películas y series que marcaron a generaciones a lo largo de treinta años de trabajo audiovisual. De *Pizza, Birra, Faso* a *El otro hermano*; de *Tumberos* a *Sandro de América*.

Una vida contando cuentos urbanos; historias sobre lo que ve, lo que le cuentan, lo que escucha.

Pizza, Birra, Faso (1998) marcó un antes y un después en la historia del cine argentino mientras que con *Bolivia* (2001) recorrió numerosos Festivales Internacionales de Cine, recibiendo el premio de la Crítica Joven al mejor realizador en el Festival de Cine de Cannes (Semana de la Crítica).

Un oso rojo (2002) es la película que lo consagró como uno de los máximos directores latinoamericanos, cambiando la forma de contar en cine hasta que, con *Crónica de una fuga* (2006), compite por la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes.



2002 es el año en que volvió a marcar un antes y un después, esta vez en la televisión: dirigió *Tumberos*, una de las series que inspiró a toda una generación de realizadoras y realizadores de cine y televisión.

Disputas (2003), *Lo que el tiempo nos dejó* (2010) y *Prófugos* (HBO, 2013) marcaron el camino que lo llevó hasta la creación de *El marginal* (2016), serie que constituye un nuevo hito en la televisión argentina, a partir de su éxito en la TV Pública y su salto al *video on demand* a través de Netflix.

Sandro de América (2018) y *Apache: la vida de Carlos Tévez* (2019) constituyeron una nueva etapa en su recorrido: contar cuentos que lo enfrentaron a personajes con su propio mito popular.

Personajes ante los que, como realizador y guionista, solo optó por ponerse por detrás.



ADRIÁN CAETANO



CUENTOS URBANOS



El cine es un acto de fe.

En diálogo con Federico Godfrid, guionista y director de
La Tigra, Chaco (2009) y *Pinamar* (2016).



[Adrián Caetano]

Los primeros viajes vienen con las primeras películas.

Y me refiero a las primeras películas cuando era chico... y en el cine. Siendo chico, con las películas, viajás.

Como era chico y el cine era absolutamente espectacular (siempre es espectacular), en esa época, iba a una sala que era gigante. La pantalla debería tener, no sé, por lo menos entre veinte y treinta metros de ancho.

Y hoy no hay muchas salas así. Era una sala de barrio. Ya eso era impactante: el sonido, la inmensidad de la pantalla... y a partir de ahí viajaba.

Era la imaginación. Ahí empezó todo. Ese fue el primer viaje.





Yo me imaginaba esas películas en mi casa, en mi barrio, en mi ciudad.

Era un cine de barrio. Yo conocía al hijo del dueño y me colaba, y veía películas que no podían ver menores. Tenías que tener 18 para ver una película de terror.

Me había metido a ver *El Exorcista* ¡y me re pegó!, al día de hoy me acuerdo, ¡me dio un miedo! En algunas escenas tenía que salir al descanso del cine, porque no las toleraba. Tomaba aire un rato, iba al baño, jugaba y volvía.

Era chiquito, tenía 8 años.

Cuando terminó la película me fui corriendo. Yo tenía miedo de que esa película sucediera ahí. El miedo me llegaba ahí, al barrio.

Me acuerdo que vivía en un pasillo al fondo, oscuro, y correr ese pasillo fue como eterno.





[Adrián Caetano]

Más de grande las películas me fueron pegando por otro lado. Empecé como a interesarme por géneros o por directores. Empecé a darme cuenta que existía la figura del director. Que había un autor.

Que había alguien responsable atrás de cada película, que no era algo que se hacía mágicamente.

Empecé a seguir directores. Me empecé a dar cuenta que cada director tenía una rúbrica, ya sea por la temática o por la manera de filmar, y eso me seguía pareciendo un universo fascinante.

Yo viví muy rodeado de cine, soy muy fanático.

Todo el tiempo sigo aprendiendo del cine, no dejo de aprender. No sólo por hacerlo, sino porque leo, porque sigo viendo películas nuevas. Es infinito en ese aspecto.

Creo que el viaje más interesante del cine es que, si te lo proponés, puede ser infinito. Podés ponerte a ver películas todos los días sin dormir y nunca vas a llegar a verlas todas en tres vidas enteras.

Me parece que ese es el viaje, que es un viaje muy personal, de cada uno.

“ ”

[FG]

Cuando pensabas en el desarrollo de *Bolivia*, en esto de pensarse como director y esto que decías de reconocer que detrás de cada película hay un director ¿Hubo algunas cosas que empezaste a identificar como tu marca de autor, como pequeños destellos?

[AC]

Eso es imposible de responder. Es como ver qué tiene tuyo cada uno de tus hijos.

A mí me resulta imposible. Así como necesito que pasen los años para ver una película mía para poder tener perspectiva. A la hora de hacer un juicio, tenés que tener todas las pruebas o tiempo para recoger esas pruebas.

Para mí el cine es un acto de fe también. No sé si se piensa mucho el cine. Se sabe y se piensa. Y también hay algo del ojo, que es muy particular y muy personal a la hora de filmar. También arriesgás un montón, y me parece que ya que uno arriesga un montón al hacer una película, lo mejor es hacer la película que más placer te dé.





[Adrián Caetano]

“ Existe esa fantasía de que hay una manera de llegar a algún lado o que hay una fórmula. Que hay algo en algún lugar escondido que es en realidad *'la fórmula para...'*.”

Y para mí la manera más honesta es hacerlo como uno sabe.

Entonces creo que con el tiempo he ido aprendiendo de mis propias películas también, que, cuando las veo, más que ver el sello, más que hacer ese trabajo de verme a mí mismo, un poco alienante, lo que veo es el *'ésto lo hubiera hecho de otra forma'*.

Y te vas... no sé si perfeccionando, pero por lo menos vas afinando en tu cabeza la puntería o tu propio lenguaje.

Porque lo que estás haciendo es pulir tu propio lenguaje, que a veces viene de algo como más impulsivo o algo más como una cuestión de fe.

No importa cómo. Importa que se haga. Esa es la impronta, la rúbrica.

Uno cambia mil veces de firma hasta que encuentra cuál es la firma propia.”

Yo me topé con *Pizza, Birra, Faso*.

Me topé con Stagnaro y creo que los dos nos encontramos y de ahí salió esa película. Era un momento como muy urgente por filmar. Coincidimos en ese nervio y en esa pasión por hacer películas.

Entre *Pizza, Birra, Faso* y *Bolivia* pasaron como cinco años. Yo creo que cuando aparece *Bolivia* en mi vida es como realmente el gran primer paso que doy en el cine. Porque co-dirigir es co-hacer una película, pero dirigir solo es realmente construirla. Yo en *Pizza...* veo cosas más, reconozco cosas más y reconozco cosas de la película que fueron en conjunto. En realidad la recuerdo más en conjunto que como propia.

La primera película que yo siento absolutamente propia es *Bolivia* y a partir de ahí ya el camino fue mucho más sencillo.

Pizza... es el inicio de un viaje, pero *Bolivia* es el inicio de un viaje que perduró más.

A *Pizza...* la tengo como una experiencia de vida, aparte de hacer una película.

A *Bolivia* la concebí de una manera mucho más cinematográfica.





[Adrián Caetano]

Las consignas del bajo presupuesto a veces te ayudan a formar tu propio lenguaje, porque con pocos recursos vos podés hacer cosas muy diferentes de lo que puede hacer otra persona.

Yo nunca me imaginé a Van Gogh, por citar un ejemplo, lleno de pinturas y con el mejor de los *ateliers* del mundo. Pintó con lo que tenía a mano e hizo genialidades. No digo que sea sencillo ni que todos seamos Van Gogh, o que tengamos que serlo, pero tipos así son referentes, como los hay en el cine. Mucho más pertinentes para nosotros.

Es mucho más interesante ver cine independiente o ver lo que hace el cine de bajo presupuesto en otros países, porque creo que eso es más cercano.





Después ya estás medio desnudo, ya estás vos solo.

Ya pasaron todas las instancias y estás ahí en el set, empezás a filmar y ahí no tenés que parar. O sea, podés parar para comer, podés parar un mes, años a veces, pero no tenés que abandonarlo.

Y ese norte te hace tener en cuenta muchas variables: el presupuesto, el tiempo de rodaje, y tenés que pensar la película mucho más.

Eso también es un buen ejercicio: uno tiene que ir sintiéndose a gusto con lo que va a hacer. Pasándola bien y realmente satisfecho. Si no, es mejor no hacerlo, porque ya va a haber otra oportunidad para hacer las cosas bien.

Ya sea con que tengas una calle y un personaje, o una avenida llena de gente, tenés que estar conforme. Conforme con que haya una sola persona y conforme también que haya una multitud, pero no que una cosa supla a la otra.

Tiene que ser una decisión propia, decir 'bueno, prefiero hacer películas con un personaje porque sé que lo puedo manejar y sé que esto está a mi alcance', que andar llenando avenidas con una persona.





[Adrián Caetano]

La que más recuerdo fue *Francia*.

No tenía ganas de andar esperando a ningún productor, tampoco tenía ganas de salir a buscar plata y tampoco tenía plata.

Escribí un guion en muy poco tiempo, y salía a hacerlo. Tuve la suerte de conocer a Natalia Oreiro, que fue una copada con toda la onda que le puso a la película. Estaba re bajoneado. Venía de como tres años de no filmar, de empezar a hacer películas que se frenaban, de escribir guiones y que un montón se pusieran a opinar y que las cosas no avanzaran, entonces dije 'bueno, ¡voy a filmar igual!'.

No sé, tenía ganas de filmar sin pedirle permiso a nadie.

Creo que eso fue lo que me hizo sentir mejor. Me hizo sentir como vivo. Me di cuenta que para mí filmar era muy importante.

Fue un proceso casi como de hastío. No fue un proceso creativo. No había una estrategia: ni de lanzamiento, ni de producción, ni nada.

De hecho a la película le fue muy bien para la forma en la que fue realizada.

“ ”

[FG]

Has trabajado con todos. Con actores, no actores, desde el más profesional al menos profesional. Me gustaría que reflexionemos un poco sobre el lugar del cuerpo en el cine.

[AC]

Salvo excepciones, absolutas excepciones, el actor le da el factor humano a la cosa.

Podés hacer una película sin actores, pero lo que le da el actor es como la empatía con la ficción, como el factor humano, como la persona que siente, que sufre, que tiene sentimientos o no, como el caso de *Terminator*.

Es increíble lo que sucede con *Terminator* en ese aspecto. Parece casi godardiano el poner un actor que no habla. O como en *Halloween*, de Carpenter, que hay un tipo que está todo encapuchado y no habla.

Salvo esas excepciones, que tienen que ver con con algo más iconográfico, como es el cine de terror o de ciencia ficción, lo que le da el actor es la comunicación con la persona.





[Adrián Caetano]

Si vos no ves que hay alguien que se parezca a vos o por el cual puedas tener algún sentimiento, no es una película, es otra cosa. Es como una descripción casi científica. Pasa a ser algo de una frialdad enorme una película sin actores.

Me parece que el cine sin actores es inconcebible ya.

Los actores se agradecen.

Para mí, es lo que hace que el cine sea un arte popular. Después si lo aprovechás o no, es otra cosa.



“ Cuando empecé a trabajar con actores no profesionales lo que les pedía era naturalidad.

Eran amigos míos que cuando se ponían a actuar se ponían medio muñeco, y les decía 'no, pero no actúes, no tenés que actuar, no tenés que hacer nada, tenés que ser vos'.

Y en esa naturalidad, yo creo que había una búsqueda inconsciente.

A mí me gustaba que las películas que iba a hacer sucedieran en la esquina de mi casa, no lejos.

'¿Qué historia cuento?'

Me parece que es como una decisión casi política dentro del cine, que no es menor.

Primero yo sabía qué historias quería contar,
y después fui encontrando la forma.

Es eso, una elección que a mí me resulta muy natural. Me sale hablar de la gente que conozco y me gusta también la idea de ponerla en películas.”



[Adrián Caetano]

[FG]

Pienso en tus películas que siempre se produce la unión, por ejemplo del Oso con su hija, de los dos hermanos en *El otro hermano*. Esa cuestión de las duplas digamos. ¿Lo estabas pensando ya cuando lo escribías, lo pensaste después? ¿Se arma después en conjunto con ellos?

[AC]

Todo es una cuestión de tiempo.

El tiempo que más disfruto yo con los actores es ensayar y conocerlos. Para mí tiene que haber una relación afectiva y no solamente profesional con el actor. Porque a la larga lo que vos estás pidiéndole a ese tipo no es sólo que diga la letra, sino que la actúe, y no solamente que la actúe sino que transmita algo con eso. Cuando ese trabajo es mancomunado, funciona mucho más.

“ ”



Cuando lográs una comunicación más allá de lo profesional, lo formal, la educación, aparece algo más ahí. Aparece algo distintivo, aparece un lugar en común del cual partir para construir la escena. Aparecen vivencias, aparece un vínculo ahí y está bueno aprovecharlo.

A veces, para explicarle al otro no hay nada mejor que un ejemplo sencillo y no un croquis técnico ni emotivo, ni andar pensando '¿Por qué el personaje...? ¿Cuál es el trasfondo o la psicología?'

A veces esas cosas son un poco más pragmáticas cuando funcionan en un vínculo de confianza.





[Adrián Caetano]

[FG]

Con la escritura ¿Tenés una especie de metodología o vas escribiendo? ¿Escribís en orden, se te ocurre alguna escena y desarrollás? ¿Pensás la estructura general?

[AC]

Es imposible explicar eso, es como te sale.

Yo me lo tomo como un juego. Entonces juego. No sé, leo libros, y cuando te aparece una historia medio que te das cuenta. Es intuición pura. Y te das cuenta solo, y confiás y creés, y tenés fe.

En el medio trato de hacer. De no dejar de ejercitar ni el ojo ni el cerebro, que es lo que tiene que hacer alguien que trabaja en esto. Leo, veo películas, escucho música, trato de nutrirme de todo porque nunca nadie sabe dónde va a aparecer la idea.

“ ”



Si bien soy curioso y escucho a la gente, y me interesa el ser humano por sobre todas las noticias que te pueda dar la televisión hoy, me parece que el mundo interno, ese de los libros, las películas, de la imaginación, suma.

A mí por lo menos me suma.

De repente aparece una idea que no tiene nada que ver con lo que leíste, pero es un músculo el cerebro. Lo tenés que ejercitar.

Si no ves películas, no podés hacer películas. Perdón.

A mí me gusta hacer películas, me gusta ver películas, me dejo influenciar por las películas, y de eso se trata creo.





[Adrián Caetano]

[FG]

La música a mí en lo personal siempre me da miedo... y de repente te encontrás con una película de Caetano.

[AC]

Es fundamental la música.

Había una postura acá en el cine de ser como un desgarbado, el cine croto pero croto de Palermo. Como lacónico, sin música, como despojado.

Si bien hay películas que son la excepción, el cine tiene que tener música.

“ ”



Esto es una cuestión técnica que yo hago: siempre armo las películas sin música. Escucho música mientras las armo, pero no la uso para armarla. Las uso en mi cabeza, para que me dispare de repente un ritmo o una cadencia a la hora del montaje, pero siempre la primera copia la veo sin música.

Hay veces que la película no necesita música porque precisamente la música es la película, la composición es la película. Pero tampoco eso es el cine desgarbado al que me refiero.

Me parece que el sonido está bueno, y cuando me refiero a la música también me refiero al sonido.





[Adrián Caetano]

Creo que con el tiempo he aprendido a respetar mucho a los guiones.

Ni siquiera los guiones, me refiero a la historia. Si vos tenés una buena historia, lo demás va apareciendo.

Una buena historia es como un imán, se te van pegando solas las cosas.





TRISTÁN BAUER



PROCEDE AL SIGUIENTE





Tristán Bauer dedicó su vida al cine; en principio haciendo cortometrajes etnográficos, luego biográficos, como asimismo films testimoniales, siempre políticamente reflexivos.

Se recibió en 1982 en el Centro Experimental del Instituto Nacional de Cinematografía con la realización de *Fueye*. Fundó el grupo Cine Testimonio, como asimismo la Asociación de Cortometrajistas y Documentalistas Argentinos, la cual dirigió, en los ochenta.

Sus films *Martín Choque, un telar en San Isidro* (1983) y *Ni tan blancos ni tan indios* (1985), son testimonio de aquella década de documentación etnográfica de los pueblos.

Luego realizará el largometraje *Después de la tormenta* (1991), laureado en festivales internacionales que será tanto un testimonio de la destrucción de la industria y el trabajo como una advertencia de que lo peor aún estaba por suceder.

En la misma década retornó al cortometraje documental con una serie de biografías: *Cortázar* (1994), *Evita, la tumba sin paz* (1997) y *Los libros y la noche* (1999, sobre Jorge Luis Borges).



Iluminados por el fuego (2005) volvió a poner en primer plano discusiones sobre el sufrimiento de los combatientes de Malvinas, durante y después de la guerra. Con aquel film ganó el Goya y hoy resulta difícil encontrar un secundario donde no sea proyectado y discutido cada abril.

Creó la señal *Encuentro*. Un ejemplo para los canales digitales que luego serían desarrollados desde los Estados. Ya avanzado este nuevo siglo, y alternando con sus funciones políticas, realizó *Che, un hombre nuevo* (2010), una reflexión sobre aquel argentino y revolucionario que aún nos cautiva. Fue el creador y director de la Licenciatura en Cine Documental de la UNSAM.

Fue el director del Sistema Nacional de Medios Públicos y presidente de Radio y Televisión Argentina antes de encarar la investigación y realización de sus dos últimos documentales. Films que nos permiten afirmar que el documental de denuncia política está vigente: *El camino de Santiago* (2018) y *Tierra arrasada* (2019). Tan vigente como todas las cartas que le destinó al pueblo.

El 10 de diciembre de 2019 asume como Ministro de Cultura de la Nación.





CARTAS AL PUEBLO



En lo cultural, no hay ni grande ni pequeño.

En diálogo con Javier Campo, autor de
Jorge Prelorán, cineasta de culturas populares argentinas (2020).



[Tristán Bauer]

Mi origen cinematográfico surge de ver a mi abuelo con sus manos cargar la película en un viejo proyector *Bell Howell*.

La fascinación de la imagen, la sorpresa y el descubrimiento cuando vi una película del neorrealismo italiano: *Miracolo a Milano, Milagro en Milán*. A esa edad (yo era muy chico, tendría diez, once años), te cae la vocación: me quiero dedicar a esto.

“ ”



Empezar a filmar con una camarita súper 8, con una cámara 16mm, también de mi abuelo, y de la mano de ese viejo proyector *Bell Howell*. Conocer al grupo *Cine Liberación* y empezar a proyectar aquellas películas (*La hora de los hornos*, *Actualización doctrinaria*, *Operación Masacre*). Recorrer unidades básicas, centros culturales, iglesias, proyectando y viendo el impacto que generaba el cine en los espectadores.





[Tristán Bauer]

La única manera de ver esas películas era en contadas copias cinematográficas en 16 o 35mm. Yo tenía la suerte de tener un proyector, pero la circulación de esa obra era compleja. A veces veíamos las copias con una calidad que era lamentable. Teníamos que ir a un laboratorio o a los sótanos de *Phonalex* y verlas ahí con una muy mala reproducción de sonido.

El abismo con lo que hay hoy, que estamos a un *click* de poder descubrir obras. Acceder a estos materiales que antes, o por censura o porque los tirajes de las copias eran muy limitados, no podíamos ver, analizar, estudiar.

“ ”



Yo tenía una fascinación por el cine documental y por otro lado una formación en la escuela de cine, durante la dictadura cívico-militar, donde la palabra documental estaba prácticamente prohibida y toda nuestra formación era para hacer un cine de ficción.





[Tristán Bauer]

**En todo ese paisaje cinematográfico de aquellos años, sin duda,
Birri tiene una centralidad extraordinaria.
Birri como cineasta. Birri como maestro sobre todo.**

En aquellos años de formación, nosotros sabíamos que había una película que se llamaba *Tire Dié*. Pero sabíamos solamente eso... que había una escuela en Santa Fe, leíamos un librito sobre la escuela y sobre una película, *Tire Dié*, que era como un mito.
Yo creo que la terminamos de ver ya recibidos.
Estaba prohibida así como estaba prohibida *El acorazado Potemkin*.

**Los alumnos de la escuela de cine del
Instituto Nacional Cinematográfico teníamos prohibido ver
El acorazado Potemkin y ni se hablaba de *Tire Dié*.
Cuando vimos el segundo acto de los niños corriendo el tren,
fue una revelación.**



Conocí a Jorge Prelorán a través de muchas copias de sus películas que estaban en el Fondo Nacional de las Artes.

Me sentí siempre muy fascinado por ese cine que algunos definían como antropológico. Y después, conocerlo a él personalmente, que fue muy generoso conmigo, a tal punto que un día llegó y me dio parte de sus equipos.

De la mano de él conocí la obra de Raymundo Gleyzer.

En toda mi formación, esos nombres, esas figuras, han sido muy importantes. Centrales.





[Tristán Bauer]

[JC]

Yo te envié algunas copias de las cartas que encontré en el *Archivo Prelorán* y que se intercambiaron entre ustedes.

La carpeta donde están esas cartas se llama '*Cofradía*': hay cartas tuyas y de Mario Piazza, a quienes conoció en aquella gira que hizo en el '84, con el retorno a la democracia.

[TB]

No sabía de la existencia de esas cartas. Sí me acuerdo de aquel viaje. No recordaba que era en el '84, pero sí me acuerdo de Mario Piazza, de verlo a Prelorán, de escuchar sus clases, sus cursos. Fueron años importantes esos.

Se había producido como un corte: de repente, todo ese cine no se podía ver. Por esos años también lo conocí a Pino Solanas. Después de tantos años de dictadura, de tantos años de alejamiento, aquellos primeros encuentros con Prelorán, con Pino, fueron centrales.

En ese renacer de la democracia hay como un nuevo contacto.

“ ”

[JC]

Quizás podemos entender a *Después de la Tormenta* como un anticipo del Nuevo Cine Argentino a la vez que como una premonición política, porque la crisis de la cual está hablando será mucho más agravada hacia mediados, incluso fines, de los '90.

[TB]

Yo no soy mucho de analizar mi obra, pero tus palabras me resuenan con mucha claridad.

Hay partes de la película que están filmada en la ciudad y parte en el campo. Cuando terminamos el rodaje y volvemos de Goya, Corrientes, escuchamos el discurso de asunción de Carlos Saúl Menem. Y de alguna manera la película sí refleja esa situación, refleja ese momento y refleja la crisis que después se va a producir en el año 2000.

De alguna manera, toda esta experiencia mía de documentalista, está ahí presente también en esa ficción.





[Tristán Bauer]

[JC]

En la década del '90 vinieron tres documentales biográficos: *Cortázar*, *Evita* y *Borges*, donde se ve un amplio uso de recursos estéticos del documental ¿Te sentís identificado con el *cine ensayo*?

[TB]

No me identifico con eso, pero que yo no me identifique no quiere decir más nada que eso.

Cortázar es la primera película en Argentina que se edita en los sistemas de edición no-lineal. La manipulación digital de la imagen me parece que fue clave, fue central, y para analizar esta película hay que pensarla desde ahí.

“ ”



Tal vez también resuene algo de *Hermógenes Cayo*, que es una de las películas que hizo Prelorán. Esto de no hacer una biografía como se usaba habitualmente. Trabajar exclusivamente con la pluma de Julio (Cortázar) y por muchos de estos textos dichos por él mismo.

La posibilidad de romper la linealidad que nos daba el digital, tan importante en un autor como Cortázar, y trabajar exclusivamente con su palabra, le dio una potencia y unas características muy particulares y quedó ahí como una bisagra en nuestro cine.

Lo del ensayo te lo dejo para vos.





[Tristán Bauer]

La película del Che es muy hermana de *Cortázar*.

En la investigación, de alguna manera, el mismo Che la llevó a ese lugar, por esa característica del Che de escribir tanto. Tanto y de tan chiquito. Estar escribiendo permanentemente.

Cuando llego al Che y descubro esta fascinación y esta voluntad permanente de transformar el pensamiento en escritura, si vos la analizás, en un punto, parece también la película de un escritor.

“ ”



Eran los días en que se había estrenado con un gran éxito *Iluminados por el fuego*.

Habíamos ganado San Sebastián, habíamos ganado en Tribeca. En Tribeca, cuando ganamos, Robert De Niro me da el premio que eran USD 25.000 y, para los que les gusta el cine, un cuadro de Wim Wenders. Fijate, para un cineasta, que el premio te lo dé Robert De Niro, te abraze y te dé un cuadro de Wim Wenders que tengo en mi casa. Era como tocar el cielo con las manos en la ciudad de Nueva York.

Y en ese marco surge lo del Canal Encuentro.

Y digo: '¿Qué voy a hacer? ¿Abandonar todo esto para hacer un canal de televisión?'. La verdad que las dudas y la zozobra fueron muy grandes.

Hoy no me arrepiento para nada.





[Tristán Bauer]

[JC]

¿Qué pensás al respecto de lo popular? Un concepto tan profundo y al mismo tiempo tan amplio.

[TB]

Yo pienso que, en lo cultural, no hay ni grande ni pequeño.

Cuando uno ve aquellas vidas que retrataba Prelorán con su Bolex a cuerda, cuando uno ve esos niños correteando el tren ahí en la entrada de Santa Fe, cuando uno ve las microhistorias que cuenta Pino en *La hora de los hornos*, esas vidas, se da cuenta que no hay ni grande ni pequeño.

“”



¿Qué es el cine popular? Leonardo Favio es el cine popular.

¿Por qué Leonardo Favio es el cine popular?

**Porque son esos hombres y esas mujeres que captan un universo
con una cámara,**

lo colocan en su isla de edición, con sonidos, con música,
con trabajo de actores

**y logran crear una dimensión en esa línea de tiempo tan breve que
es una película y concentrar ahí un mundo.**

Un mundo que refleja el mundo interior del autor pero que en casos como
el de Favio, reflejan y expresan la memoria de todo un pueblo.

Eso es el arte.





[Tristán Bauer]

Nos fuimos armando así con mi vida individual, con mi vida social, con las experiencias.

En mi cine hay como un sumergirse en el pasado, pero no con la intención de quedarse ahí, sino con la intención de construcción de futuro sabiendo que, nos guste o no nos guste, somos esa memoria.







ÍNDICE



SCA/JIREA	7
Agradecimientos	9
JULIA FREID	12
El Proceso Creativo en la Dirección de Arte, según Julia Freid	16
TAMAE GARATEGUY	30
Estéticas Furiosas, el cine de Tamae Garateguy	34
ADRIÁN CAETANO	52
Cuentos urbanos, diálogo con Adrián Caetano	56
TRISTÁN BAUER	78
Cartas al pueblo, diálogo con Tristán Bauer	82

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Todos los derechos reservados.

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin permiso escrito de la editorial.



El Simposio Internacional sobre Cine y Audiovisual y las Jornadas Internacionales de Realización y Experimentación Audiovisual se proponen como reuniones artístico-académicas abiertas al diálogo entre la investigación y la producción audiovisual, con la comunidad de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales de la Facultad de Arte de la UNICEN como anfitriona.

El año 2020, signado por el aislamiento, nos propuso un cambio de formato en el que convertimos taxis, comidas, salones y proyectores en *chats*, *meets* y pruebas de vivos de *YouTube*. Un enorme trabajo realizado con mucha pasión. La misma pasión que sentimos por la realización audiovisual y que caracteriza a este encuentro. Esta publicación es un testimonio de esa pasión.

