



EL OFICIO DEL MONTAJE

Conversaciones entre
cineastas en Córdoba



CePIABIERTO



CePIA

EdFA

Editorial de la
Facultad de Artes



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

El oficio del montaje : conversaciones entre cineastas en Córdoba / María Alicia Cáceres ... [et al.] ; fotografías de Nicolás Bravo ; prólogo de Arturo Borio ; Carolina Cismondi ; Mónica Gudemos. - 1a ed. - Córdoba : EdFA - Editorial de la Facultad de Artes. Facultad de Artes. Centro de Producción e Investigación en Artes, 2022.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-48917-1-6

1. Cine Argentino. 2. Montaje. 3. Cine Contemporáneo. I. Cáceres, María Alicia. II. Bravo, Nicolás, fot. III. Borio, Arturo, prolog. IV. Cismondi, Carolina, prolog. V. Gudemos, Mónica, prolog.
CDD 791.43092



Índice

CARTOGRAFIANDO LA EXPERIENCIA CREATIVA <i>Equipo CePIA</i>	04	4- <i>Madre Baile y el código cromático</i>	68
PRÓLOGO <i>Arturo Borio</i>	08	5- <i>Diseción de Homenaje a la obra de Philip Henry Gosse</i>	80
INTRODUCCIÓN <i>El montaje en el cine de Córdoba. Una escena propia.</i>	16	6- <i>Instrucciones para flotar un muerto: Los tres nacimientos de un film</i>	89
CONVERSACIONES ENTRE CINEASTAS	28	7- <i>Tramas y territorios (hacer cine en comunidad)</i>	105
1- <i>Esquirlas: (sobre)vivir para filmarla</i>	29	8- <i>Activar desde una isla</i>	118
2- <i>Caníbal. La experiencia más flashera</i>	43	DELINEANDO LA ESCENA LOCAL	139
3- <i>Cine escuela: el pasaje hacia la construcción de una producción semiprofesional</i>	54	REFERENCIAS AUTORALES	150

Cartografiando la experiencia creativa

Nos preguntábamos si comenzar con este título no era, en cierto modo, tensar la dialéctica cuerda del pensamiento sobre la que un montaje (tan ficticio como inestable) hace equilibrio y de la que inevitablemente caerá, desprendiéndose por el propio peso del oficio que lo expondrá en la intimidad de su propia historia.

Cuando las experiencias creativas se ponen en diálogo surgen las posibilidades de articular procesos de transferencia, de generación de conocimiento. Durante su radicación en el CePIA, el Proyecto de Investigación «El oficio del montaje. Cartografía de procesos creativos entre montajistas y directores/as de la cinematografía local» (2018-2020) tendió líneas de discusión que incidieron reflexivamente sobre los escenarios de producción local. Una incidencia que puso en lente de mira las recientes producciones audiovisuales de Córdoba a través de las experiencias de aquellos/as protagonistas que, desde su oficio de montajistas, van dejando su impronta. Pero más allá de las especificidades, a partir de las cuales este proyecto cartografió las derivas de su

propia bitácora, el equipo de trabajo activó estrategias de creación colectiva, sumándose con ellas a las dinámicas de coparticipación que el Centro promueve institucionalmente en los Foros de Producción e Investigación en Artes y en las Mesas Redondas abiertas al público. Estrategias, muchas de las cuales, se ven reflejadas en este libro atravesadas por las vivencias personales, la experiencia de lo cotidiano, las imprevisiones de la incertidumbre y las particularidades del oficio tensando la cuerda del pensamiento.

Es una satisfacción enorme para el CePIA presentar esta producción que pone en valor, desde una perspectiva situada, el trabajo de creación audiovisual local, colectivo, procesual, político en su hacer.

La introducción nos permite comprender las coordenadas del trabajo de investigación que impulsan este libro, desde una perspectiva cartográfica, dando cuenta de un contexto cordobés que posibilita éticas diversas de trabajo, y también de una metodología analítica que decide revisar los procesos de trabajo y creación en las duplas de la dirección y el montaje.

Las seis conversaciones entre cineastas aportan una diversidad de problemáticas, entre las que se destacan el vínculo con lo documental y el archivo en Esquirlas; la realización de un videoclip animado para/con la industria musical en Caníbal; la creación de película desde el contexto educativo universitario y las instancias de visionado en Cien cuerdas de noche; el trabajo de entrevistas para revisar los orígenes del cuarteto y homenajear a su impulsora en Madre baile; la edición sin rodaje en la experimentación de manipulación digital con los archivos personales e históricos en Homenaje a la obra de Philip Henry Gosse; la organización de la ficción y el corte de guion en Instrucciones para flotar un muerto.

Los dos últimos capítulos se salen de los márgenes realizativos particulares y abordan problemáticas transversales y comunes. El capítulo siete indaga sobre el cine comunitario en una charla ampliada con referentes de Córdoba, Santa Fe, Misiones, Buenos Aires, que representan a la Mesa de Trabajo por el Cine Social y Comunitario de Córdoba y a la Red Argentina de Cine Comunitario (RACC), donde aportan ejes comunes en relación al trabajo en los territorios y la emergencia de lo social desde la propia voz de sus protagonistas. El capítulo ocho propone una conversación con dos editoras/montajistas que comparten sus experiencias profesionales desde una perspectiva de género, invitando a desnaturalizar prácticas que evidencian prejuicios sobre las capacidades laborales de mujeres y disidencias, poniendo en valor el sostén que implican las luchas y redes feministas.

Desde el CePIA va nuestro agradecimiento al Proyecto de Investigación que hizo posible este libro, transformando un informe académico en un movimiento mucho más amplio y potente de charlas, revisiones y reflexiones compartidas.

Directora: María Alicia Cáceres.

Co-Director: Pablo Martín Checchi.

Integrantes: Carlos Esteban Cáceres, María Marcela Yaya Aguilar, Juan Carlos Arturo Borio, Renzo Nicolás Blanc, Carolina Rojo, Lucía Torres, Rodrigo Del Canto, Itatí Romero, Soledad Lara Labuerta, Natalia Pittau, Ana Medero, Matías José Berelejis, Irupé Muñoz.

Esperamos que éste sea el primero de una serie de libros que surjan de las convocatorias CePIA-bierto y que produzcan conocimiento desde/para/sobre/en/con las artes de manera colaborativa y situada. Destacamos el valor que implica la investigación en articulación con la formación de grado y posgrado en las artes audiovisuales y el cine, en vínculo con una práctica profesional local que busca ser visibilizada y problematizada en el campo local y también nacional.

Dra. Mónica Gudemos

Coordinadora del Área Investigación CePIA (2015-2021)

Lic. Carolina Cismondi

Secretaria de Coordinación general CePIA (2014-2021)



PRÓLOGO

Imagen: Cine escuela: el pasaje hacia la construcción de una producción semiprofesional

Prólogo¹

*“Solo hay un camino para hacer algo,
es ser sanamente loco o locamente sano”*

Paulo Freire (2009)

0-

En octubre del 2021 me pidieron prologara este libro.

¡Qué responsabilidad! ¡Qué satisfacción!

Pienso que no es una casualidad porque fue en la película Octubre, rodada en 1925, cuando Sergei Eisenstein rememora los hechos de la revolución de 1917. En ella aplicaría recursos de Montaje que harían escuela, como la secuencia de la impresionante manifestación en San Peterburgo y la violenta represión ordenada por el Zar, con la finalidad de impedir que los manifestantes de los barrios populares ingresen al centro de la ciudad. Cuando la orden telefónica pone en movimiento la maquinaria del puente levadizo sobre el río Neva, Eisenstein pone en marcha el montaje de atracciones para iniciar una poderosa y admirable construcción de sentido mediante la yuxtaposición pueblo-represión.

¹ Prólogo sin sentido o con múltiples sentidos según el montaje, la edición, el ensamblaje, la compaginación, etc. que efectúe cada lector o lectora.

1-

Este libro apasionante es el testimonio vivo de una lucha sorda entre dos personas que mantienen una entrañable relación gestada en una isla paradisíaca y endiablada.

Este libro es una historia privada de dos personas, perdón, sus páginas son el continente del control y de la desmesura, del goce y del dolor, la desazón y la certeza y, también, lágrimas. Sí, ¡lágrimas por epifanías que marcarán sus vidas!

Este libro contiene historias que dejarán de ser secretas y pagarás un precio por ello, no podrás abandonarlo hasta leer la última frase porque son testimonios de tal intensidad que estarán contigo cada vez que habites tu propia isla. Entonces,

atrévete a escudriñar las luces y las sombras que envuelven su quehacer, que te alejan del mundo cotidiano para poder sentirlo como verdaderamente lo sientes y, en raras oportunidades, te atreves a manifestarlo.

Por fin, atrévete a desnudarte para cruzar la inmensidad del desierto, a la intemperie (como quizás ya lo hiciste), con tus interpretaciones de la vida, del amor y de la muerte, auestas, en premeditada persecución.

2-

¡Qué dupla!

Directora y montajista. Montajista y director.

Una dupla creativa... ¡o no es una dupla!

Entrevero de egos, ejercicios de humildad. Afán compartido de búsqueda, ansiedad por encontrar, requerir, hallar. Prácticas de quitar, poner, sustraer, superponer, desplazar, callar, mirar y esperar... de pronto el sentido buscado se manifiesta. Aparece lo imprevisible que estaba oculto,

la conciencia dolorosa que existe pero oculto. Entonces, desbrozar, negar, avanzar, retroceder, negarse hasta el hartazgo... pero allí aparece perfectamente construido el sentido buscado. Deslumbra pero el cansancio apenas permite sostenerse. Avance y retroceso para asegurarse, ha sido sólo un cambio de planos. Confirmación, sonrisas, lágrimas, hasta inexplicables disculpas. Final de la segunda semana. Abrazos exhaustos.

(¡Qué dupla...!)

¿Qué hacés con lo mío? Míralo pero no lo toques. Necesito tu mirada... aunque me indiques: “cortar por lo sano”... ¡me rebelaré!

¡No tenés límites!

(Reducir distancias, escudriñar en lo obvio)

¡Necesito tu mirada! ¿Qué pretendía construir?

Sí, ¿qué pretendías?

(Varios días después)

Necesito otra mirada... “por favor, ayudame con esto”.

Hace un mes culminaba un rodaje con un esfuerzo descomunal... pero lleno de certezas.

¿Certezas? ¡No te engañes, ésta es la hora de la verdad!

¿Qué buscabas? ¿Qué??

“Estamos todo el tiempo atravesando crisis”.

.....

Mirá, por favor, mirá... Tres noches de insomnio... atrevete a mirar. Lo he construido con tu goce, es el resultado de tu fatiga, con la de todos... que te esperan, que ¡nos esperan!!

“...hay un momento mágico en el que después de mucho tiempo... decís: Hay una película”.

¡Qué dupla creativa! Tres días y tres noches con la inspiración que alimenta el silencio nocturno luego de apagarse el último farol. Tanguero se ha puesto el clima porque en esta isla, nuestra isla, todo puede suceder porque “de alguna manera, es muy pasional el proceso”.
(¡Una yunta de aquellas!!!)

3-

Antigua aspiración de la humanidad: domar, ordenar, controlar, dominar el Tiempo.

“En busca del tiempo perdido”, el Cine ha permitido hacerlo.

Un derecho sólo concedido a y por los dioses. El Cine ha pretendido alcanzarlo.

En la isla de edición reside el soplo, la respiración, el hálito de vida, el pulso, el latido... en una operación atrevida nos proponemos ordenarle al tiempo que vuelva, que nos obedezca, que avance sorteando obstáculos insoslayables, que retroceda para recuperar lo olvidado, para desandar el camino y no abandonar lo abandonado.

Una operación atrevida, darle vida a la materia inerte, una labor con escalpelo; revisando, una y otra vez, trozo por trozo, fragmento por fragmento de la vasija rota, despedazada, para restañar las heridas, para soldar las hendiduras hasta reconstruir el cántaro, su sentido, su razón de ser. Que vuelva a contener el líquido vital para que luego fluya, poco a poco, entre luces y sombras, como arroyuelo que aspira a ser río.

Las directoras y los directores de las películas analizadas en este libro fueron entrevistadas junto a sus montajistas con cuestionarios referidos específicamente a la edición, esa penúltima instancia del periplo vivido íntimamente durante la maduración de la idea y luego en una mesa de trabajo cuando guionaron. Más tarde, compartido con el equipo en la preproducción, puesto a prueba durante varias semanas en la tensión-distensión diaria del rodaje y, de pronto, nueva-

mente la soledad. Mejor dicho, la intimidad de una relación estrecha con el material rodado y una entrañable relación entre director/a y montajista para lograr poner en pie la estructura cuyas piezas, aún sueltas, encierran el potencial soplo, hálito de vida que un numeroso grupo de personas creativas les insufló durante semanas. “Multitud” que silenciosa espera el humo blanco para gritar: habemus film!!

Hálito, dar vida, instancia maravillosa de decantación en un particular retorno del director o la directora a tomar contacto con su idea primigenia y, al mismo Tiempo, sabe/siente que el/la montajista deberá interpretarla mediante un trabajo de selección, descarte y secuenciación tan doloroso como luminoso.

“El tiempo es arena en mis manos” canta Gustavo Cerati. El tiempo es agua y arcilla en manos del/de la montajista: “tuvimos bastante tiempo para poder montar tranquilos... y hasta pudimos dejar orear el montaje dándonos la posibilidad de poder retomarlo descansades de la mirada de lo que ya habíamos montado”.

“El tiempo del Cine”, ahogo y respiro, el montaje es tiempo atrapado, domesticado para construir un sentido, una flecha que vuela por el Espacio, libera el Tiempo y la película, ¡por fin, vive!

La construcción de sentido es Tiempo y debiera aspirar a ser “Tempo”, pura vibración armónica. Imprimirle un sentido a nuestra vida debiera implicar un sostenido ritmo creativo que pueda brindarnos eventuales epifanías. Ellas surgirán cuando hayamos logrado traducir el Tiempo en Tempo, un ritmo íntimo que ilumine y sostenga nuestro estar en el mundo, nuestra razón de ser. Sentido, tiempo, tempo, ser, estar.

Ser tiempo en nuestra Sudamérica, en nuestra patria, en nuestra Córdoba implica un ser y un estar. Un “Tempo existencial” significaría haber alcanzado una expresión acabada del sentido

del tiempo, del ser y el estar conjugados en las creaciones artísticas en general y en las obras audiovisuales en particular, producidas en Córdoba por nuestros noveles y jóvenes realizadores, cineastas, guionistas, montajistas, sonidistas, fotógrafas/os, animadores, etc.

Este libro refleja este ser y estar en Córdoba, mediante el análisis de una selección de obras producidas por un colectivo de cineastas y artistas cordobeses que se puso en marcha en las dos últimas décadas y ha logrado que sus realizaciones trasciendan y se ofrezcan a las miradas de otros públicos y los interpelen.

¿Por qué, para qué, para quién, cómo, cuándo, dónde? Todas las preguntas en la consumación de la idea, todas las respuestas deberían decantar en obras que vivan por sí mismas, que cobren su propio vuelo y se despeguen de sus hacedores para iluminar cada pantalla y movilizar la imaginación y los sentimientos de cada espectador y espectadora.

Este libro, producto de creación colectiva, es el perfecto reflejo del Joven Cine Cordobés que marcha en busca de sus destinatarios, los imaginados y los potenciales, aquellos desconocidos que puedan vibrar con el “tempo existencial”, con el mismo sentir profundo de nuestros artistas audiovisuales.

Al finalizar este prólogo, me atreví a pedirle al tiempo que retorne para recuperar sin que se me nublara la vista, por un momento, la pantalla brillante en el aula y los rostros atentos de quienes han escrito estas páginas. Gracias.

Arturo Borio

REFERENCIAS

Paulo Freire (2009) Paulo Freire argumenta la relación entre educación y política. Recuperado el 20 de marzo de 2022 en <https://www.youtube.com/watch?v=5TJi1UW9Q2I>

Nota sobre el lenguaje

Quienes se asomen a este libro encontrarán que entre las personas que integramos el equipo de investigación, cuyo trabajo compartimos aquí, decidimos ejercer el desdibujamiento de las marcas de género en el lenguaje al utilizar la letra e. Leerán palabras como *nosotres* o expresiones como *les montajistas*, que evitan intencionadamente los encasillamientos sexistas al referirnos a personas.

Ejercemos el lenguaje inclusivo como un modo de lucha y resistencia desde los feminismos, que lejos de tender hacia su estabilización sigue tensionado por otras posiciones. Tensiones que en el lenguaje quedan de manifiesto en una variedad de usos que va desde el binarismo de la *a* y la *o* juntas hasta la *x* en su lugar; y que –vale aclarar– ni siquiera están completamente saldadas al interior de quienes hoy escribimos juntas.

No obstante, acordamos unánimemente en que la elección del lenguaje inclusivo nos posibilita visibilizar parte de las clasificaciones sexistas sobre las que se constituye el lenguaje hegemónico, que a su vez son reflejo de la reproducción de las desigualdades naturalizadas y con múltiples sesgos en la realización cinematográfica.



INTRODUCCIÓN

Imagen: Nicolas Bravo rodaje de EL seco y el mojao

Al remontarnos retrospectivamente a la emergencia del montaje como oficio, encontramos que este rol se forja acuñado por la historia de la consolidación de la propia industria cinematográfica. Es posible encontrar en los relatos acerca de la historia del montaje algunos momentos significativos que dan cuenta de la emergencia del rol de montajista y su consolidación como un oficio y un área de trabajo específicos. Del mismo modo, es posible rastrear las relaciones que en ese desarrollo han ido vinculando las dinámicas de la industria, del oficio y de la estética del cine (Reisz; 1960).

Lo curioso es que dentro de la heterogeneidad de tareas que se reúnen en torno a la realización cinematográfica, este oficio -con sus especificidades particulares- tiene un origen en cierta medida espurio. Su propia razón de ser es lo que ha hecho que el montaje sea considerado tempranamente un territorio en disputa, dado que en su proceso se pone en juego la forma definitiva del relato. Es un momento de clausura, donde se dirimen todas las decisiones asumidas, y también las postergadas, a lo largo de las demás etapas del proceso realizativo.

Tras las primeras décadas desde la invención del cine, la ampliación de sus posibilidades discursivas y expresivas fue generando una puja por el control sobre las decisiones del corte final entre quienes ejercían el rol de dirección y quienes el de producción (ya desde aquellos años predominantemente varones). Esa confrontación encontró en la etapa final de la realización de los filmes un terreno fértil para desplegarse.

A inicios del sonoro -bajo el modelo del star system- la industria advirtió la necesidad de resguardar para el *productor*² el control del corte final de las películas. El rodaje con puestas estandarizadas en el esquema industrial de Hollywood, fue una estrategia para quitarle autonomía y poder de decisión a las personas que ejercían la dirección corriendo la preponderancia de la figura

² El masculino es intencional para señalar la preponderancia de hombres ocupando la función en esa época.

estelar de quien dirige hacia quienes protagonizan los filmes. De este modo se resguardaba en el puesto de montajista “el control de los productores sobre la última etapa de la fabricación del filme” (Pinel; 2004: p.38).

El star system, con la metáfora y la literalidad de sus reflectores seguidores, fue una estrategia del aparato industrial que desplazó la mirada del público hacia el protagonismo de actrices y actores, como una barrera de contención de la autonomía autoral del área de dirección. De este modo, el rol de montajista inicialmente pretendió taponar el desarrollo de un emergente sistema que se iba estructurando centrado en el rol de los directores como las estrellas protagónicas. Esta figura se implementó en la estructura de la producción industrial, con la cuestionada función operativa de ejecutar el corte final pretendido por el área de producción.

Desde esa posición desventajosa en la línea de partida, quienes ejercieron los roles de montaje debieron emprender la construcción de una articulación que en principio consolidara el vínculo de confianza con quienes dirigían. La historia ha dado grandes figuras autorales que asumieron a la vez los roles de dirección y montaje. Podemos imaginar que desde ese desencuentro inicial la dupla creativa de directores y montajistas transitó un laborioso recorrido hacia las aproximaciones y las confianzas. Esa relación es fundante para abordar los procesos creativos que implica la instancia del montaje cinematográfico en la realización de una película.

Contrariamente a la dimensión de control del montaje que es posible rastrear en el tiempo, aquí buscamos recuperar las exploraciones en la cinematografía local que -subrepticamente- van corriendo las fronteras de las dimensiones estética, expresiva, significativa y profesional.

El montajista argentino César D’Angiolillo se refiere al montaje como “la posibilidad de crear un mundo de la nada, y a la vez la posibilidad infinita de crear y modificar eternamente el relato” (Asociación Argentina de Editores Audiovisuales [EDA]; 2016: 61). Desde esta perspectiva buscamos explorar las regularidades en las decisiones estructurales/estructurantes y el funcionamien-

to interno de las secuencias; la preponderancia de aspectos significantes, los criterios y las recurrencias estéticas en la construcción espacio-temporal, las relaciones entre planos contiguos y las funciones de montaje.

Al adentrarnos en la exploración de los procesos de montaje de los filmes, visualizamos dos líneas de lectura que se entrecruzan e interrelacionan: se trata del oficio de le montajista y de las estrategias estructurantes del relato. La producción que hoy compartimos reúne conversaciones sobre experiencias de cine local, narradas desde el interés particular de reconocer las tramas de sentido construidas a partir del trabajo colectivo en esta dupla creativa que reúne a los directores y les montajistas al implicarse mutuamente en cada proyecto en común.

Es el resultado del trabajo del equipo de investigación artística nucleado en el proyecto de la convocatoria CePIABIERTO de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, titulado *El oficio del montaje. Cartografía de procesos creativos entre montajistas y directores-as de la cinematografía local*. Decidimos centrarnos en los procesos creativos transitados en conjunto por las personas que ocupan los roles de dirección y de montaje al realizar sus películas.

A través de la profundización en algunas experiencias particulares, apostamos a recuperar regularidades y diferencias que nos permitan trazar las primeras líneas cartográficas a modo de esbozo de una escena que entendemos compleja por su riqueza y diversidad. Partimos de la conjetura que analizar las particularidades de las experiencias creativas nos permitirá identificar continuidades en el trabajo profesional, evidenciar regularidades metodológicas en el oficio, rastrear concepciones diferentes en torno al montaje y reconocer rasgos estéticos en el tratamiento autoral.

En esta búsqueda aquí compartimos conversaciones entre realizadores y montajistas que nos abren paso a la intimidad de la cocina de sus proyectos, a sus decisiones expresivas y metodológicas en los procesos realizativos, pero también nos comparten vivencias emotivas sobre las cer-

tezas y las incertidumbres que implica la instancia del montaje. Esto nos aproxima sensiblemente a la dimensión sociopolítica de hacer películas en nuestros contextos, que en sus opacidades y translucideces nos devuelven una lectura sobre nosotros.

EL ESCENARIO DE LA EMERGENCIA DE LA ESCENA CINEMATOGRÁFICA

Iniciamos este proyecto a partir de reconocer una transformación del escenario de la producción audiovisual local. Se trata de un escenario multideterminado por una coyuntura que se ha ido configurando a partir de dimensiones de incidencia local, regional y mundial. Por un lado, el avance del desarrollo tecnológico digital de alta calidad. Por otro lado, las modificaciones en la modalidad de producción y financiamiento de las experiencias a partir de la implementación de nuevas políticas públicas de fomento al cine y la televisión. Aun así, además de estas transformaciones recientes, con una mirada retrospectiva destacamos la gravitación que ha tenido -y sigue teniendo- el Departamento de Cine y TV de la Universidad Nacional de Córdoba en la conformación de una cinematografía local.

Históricamente emerge en la década del sesenta como un espacio de formación público y gratuito; y los relatos de quienes vivieron aquella primera etapa aún atesoran con orgullo la decisión de imprimirle en su idea germinal una perspectiva documental en diálogo con las problemáticas y urgencias sociales, junto a la nostalgia de la extraordinaria -y revolucionaria- experiencia pedagógica con modalidad de Taller Total. En la década del setenta la Escuela de Artes alimentó una cinematografía en desarrollo y sentó las bases de la actual masividad en la afluencia de estudiantes a la universidad pública que tuvo lugar tras la reapertura del Departamento de Cine y TV, a

pocos años del retorno de la democracia.

No obstante ello, no dejamos de reconocer que este carácter de masividad que iría cobrando la carrera, probablemente esté asociado también a la progresiva accesibilidad que implicaron los desarrollos tecnológicos en video, primero analógico y más adelante digital.

Sin embargo, al leer la pequeña historia del Departamento de Cine y TV en el marco del contexto político nacional, reconocemos la trascendencia de algunas continuidades institucionales como caldo de cultivo para la promoción de la producción que vinculan los espacios de formación en cinematografía con las asociaciones de realizadores audiovisuales.

La Asociación de Cineastas de Córdoba ACCOR, fue un puente de continuidad capaz de nuclear los intereses y las personas del campo de la realización local mientras transitaron el incierto y desolador período de cierre del Departamento de Cine y TV durante la última dictadura cívico militar en la Argentina y más tarde, en la reconstrucción democrática. Una organización que desde su constitución legal en 1986 resultó clave tanto para restituir la continuidad de la carrera en la segunda mitad de los años ochenta, como para militar y traccionar políticas públicas locales de fomento a la producción cinematográfica y televisiva durante las décadas que siguieron.

Más próximas en el tiempo, desde los primeros años del siglo veintiuno surgieron nuevas asociaciones locales como APAC, la Asociación de Productores Audiovisuales de Córdoba, APA, la Asociación de Productoras de Animación, DivAC, el colectivo feminista Diverses Audiovisuales Córdoba, Córdoba Produce, el Colectivo de Cineastas de Córdoba, la Mesa de Trabajo por el Cine Social y Comunitario de Córdoba; además de la permanencia activa de ACCOR.

Estas asociaciones se abocan a nuclear tanto al conjunto de los realizadores del campo audiovisual, como a vincular a los trabajadores por rubros específicos.

También a nivel nacional surgieron diversas redes de organización de acuerdo a áreas laborales específicas de la realización. EDA, la Asociación Argentina de Editores Audiovisuales y SAE, la

Sociedad Argentina de Editores Audiovisuales, son dos organizaciones que desde el año 2012 nuclean a los trabajadores del área de edición y montaje.

En conjunto, estas dimensiones han ido consolidando el marco legal de fomento al cine y a la televisión tanto en la esfera nacional como provincial, así como la configuración de un campo laboral específico que implica marcos organizativos y de mutuos reconocimientos.

Pero además -y quizá lo más significativo de cara al trabajo que hoy compartimos- esta coyuntura produjo múltiples interpelaciones al interior del propio departamento de Cine y TV en el largo proceso de elaboración de un nuevo Plan de Estudios para la carrera de licenciatura, del que actualmente aún atravesamos su implementación progresiva.

Tanto el oficio como la búsqueda creativa van encontrando nuevas configuraciones en el desarrollo específico de cada rol que inciden en los modos de organización del trabajo, en las conformaciones de los equipos, en las apuestas narrativas y estéticas que se asumen y en la exploración de las interrelaciones con otros, sean retratados o espectadores.

En los últimos quince años la cinematografía local se llenó de nuevos nombres, que superan la experiencia de las décadas anteriores de celebrar la excepcionalidad de una película local; y que además casi siempre era resultado del trabajo de un equipo mixto entre locales y porteños. Una afluencia de producciones y experiencias en la que también convergemos los docentes, investigadores y realizadores que, integrando diferentes equipos de investigación, buscamos formas de atesorar, de relevar, de escudriñar este tiempo prolífico. Nos motorizamos entre la fascinación de la expectación y la urgencia por construir nuestras memorias, que alimenten un relato colectivo de época.

Por todo ello, entendemos que esta confluencia de variables del orden tecnológico, educativo, político y social alimentó a su vez la trama de posibilidad de la emergencia de esta escena de cine local. Múltiples experiencias realizativas que en conjunto pueden ser interpretadas en términos

de Foucault (2014) como un acontecimiento, como una irrupción de experiencias cinematográficas heterogéneas que, manteniendo algunas regularidades, propone una discursividad y una conformación del campo local novedosa, que no era previsible hasta el momento de su emergencia.

Estas prácticas que, en principio fueron apareciendo dispersas, al ser interpretadas como conjunto permiten reconocer y establecer articulaciones entre las mismas. Un acontecimiento que en su emergencia discursiva es prolífico, diverso, plural, militante, extraordinario, que se instala en tanto escena cinematográfica local, cargada de sentidos políticos, culturales, comunitarios, estéticos, sociales, laborales, profesionales, técnicos, etc.

LA EXCEPCIONALIDAD

Si bien elegimos abordar esta escena del cine cordobés por su carácter novedoso en cuanto a su diversidad y prolificidad, al transitar la propuesta nos sorprendió una doble excepcionalidad. Por un lado, la propia de las condiciones que propiciaron la emergencia de gran cantidad de proyectos cinematográficos locales y por otro, la excepcionalidad del contexto sanitario. Las conversaciones que hoy compartimos quedaron inmersas en un tiempo extraordinario, mucho más que la escena de la cinematografía local a la que nos abocamos para su estudio. Se trata de la pandemia por COVID-19, que aún hoy atravesamos.

El tiempo de este proyecto nos ha tensado de una manera particular. Quienes habitamos este campo disciplinar sabemos que siempre en cine el tiempo es una dimensión constitutiva, que alberga una potencia significativa y dramática. No obstante, este tiempo particular nos ha desafiado como pocos relatos cinematográficos lo habían hecho hasta ahora. Se trata de un tiempo inimaginado, multidimensional, el de una especie de detención provocada por el aislamiento,

pero a la vez el de las ventanas que nos aproximan a conversar desde lejos, el tiempo que paraliza como el miedo, el que ilusiona con alguna revolución donde triunfe el amor, el tiempo como en el cine, el tiempo del cine. El que transitamos y el que buscamos aproximar a quienes desde su tiempo personal y político nos lean en los futuros, próximos o distantes.

LAS MANOS A LA OBRA

La metodología participativa con que abordamos el proyecto de investigación nos permite recuperar la experiencia de los equipos creativos a partir de las narraciones públicas de los mismos protagonistas y su puesta en diálogo con otras experiencias. Para ello, elegimos aproximarnos siempre desde una perspectiva situada históricamente, que reconoce la producción audiovisual como una emergencia discursiva contextualizada.

Relevamos numerosas experiencias realizativas. Entre ellas fuimos encontrando regularidades que estaban dadas por el género, por la duración, por el contexto de producción, por la estructura y la modalidad de financiamiento, por la trayectoria formativa de sus autores, etc.

Esto nos permitió agrupar las experiencias realizativas de acuerdo a algunos criterios organizadores con la intención de construir una selección que, aunque breve, dé cuenta de la diversidad. Así las diferenciamos según fueran documental, experimental, animación o ficción; según la envergadura de su puesta en rodaje y su presupuesto; de acuerdo a las estrategias predominantes de puesta en escena o el uso de material de archivo; en función de su duración y también, del contexto de producción y su esquema de financiamiento.

De ello encontramos que la elección de determinados casos particulares, que tienen proximidades con muchas otras experiencias locales, nos permite poner en diálogo aspectos que dan cuenta de las condiciones de producción, de la problematización de los modos del trabajo y de

las decisiones del orden artístico y creativo, de un número más amplio de realizaciones sin presentarlas en su particularidad.

Las películas sobre las que conversamos, no son necesariamente las más representativas de cada grupo en el sentido de asignarles una importancia o valoración superior sobre el resto; sino que funcionan en relación al conjunto seleccionado. Consideramos que cada una de ellas con su particularidad, nos permitió dar cuenta de la densidad y la espesura del campo a la vez que preservamos la referencia a su diversidad. Así fue que nos encontramos con películas largometrajes, cortometrajes, documentales y ficciones, ensayos contruidos sobre la indagación de archivos o puestas en escena abriendo a paso a diégesis que nos invitan a un mundo nuevo, producciones autogestionadas y producciones con financiamiento de fondos de fomento al cine, cines que disputan la construcción de nuevas hegemonías, capaces de incluir alteridades, audiovisuales comunitarios, con mujeres, de mujeres, de escuela, etc. integrantes de equipos con trayectorias formativas en instituciones diversas de Córdoba y una fuerte gravitación del Departamento de Cine y Televisión en la configuración del campo.

No pretendemos construir un abanico al que no escapen experiencias del espectro realizativo de la escena cordobesa de estos años, sino desde una ambición menor buscamos abrir interrogantes, interpelaciones, relecturas, que habiliten nuevos diálogos en el espacio educativo que habitamos y que construimos cotidianamente en comunidad desde el Departamento de Cine y TV de nuestra universidad. Es una invitación a ver cine, a hacer cine y a aproximarse a los testimonios privilegiados sobre la factura de las películas, en la complejidad de sus procesos creativos, realizativos y de producción.

En lo operativo, las medidas sanitarias implementadas implicaron profundas modificaciones de los modos de encuentro, que nos obligaron a transitar reconsideraciones sobre lo colectivo y sobre lo público. Nos encontramos frente a la necesidad de explorar modos de diálogos colabo-

rativos que nos permitieran continuar construyendo una visión global de la tarea de montaje de las películas en Córdoba en la última década, a través del relevamiento de experiencias y de la interacción con la cocina y la intimidad creativa de algunas de ellas. Narraciones públicas que en la pandemia nos condujeron a redimensionar los tiempos, los modos, los lugares, organizándonos siempre en torno al sentido de lo público.

Con ello, diversificamos los modos de vincularnos con los equipos de trabajo. Se desarrollaron charlas presenciales en el marco de la cátedra de Montaje³ destinadas a estudiantes y público general, una charla virtual sobre montaje en el marco de la cátedra Realización Cinematográfica⁴ y conversaciones por plataformas sincrónicas o diferidas, por teléfono o internet, del equipo de investigación con los realizadores y los montajistas. En todos los casos se trató de intercambios centrados en los relatos y el análisis de una experiencia realizativa particular cada vez. Así, establecimos diálogos con los equipos realizativos de las películas: *Esquirlas*, *Instrucciones para flotar un muerto*, *Caníbal*, *Homenaje a la obra de Philip Henry Gosse*, *Madre Baile* y *Cien cuerdas de noche*.

En este proceso, reconocemos una serie de acciones inherentes a pensar la estructura del montaje, que más allá de la envergadura de cada producción nos permite establecer articulaciones transversales al campo de la producción audiovisual.

Por último, a partir de la reflexión habilitada en los encuentros y de la identificación en el análisis de problemáticas comunes en diferentes experiencias realizativas, surgió la necesidad de abordar dos ejes para poner el *montaje* en cuestión. Dos dimensiones que atraviesan la realización, que transitan y habitan territorios de disputas por acceder a determinados circuitos de visibili-

³ Montaje, asignatura correspondiente al segundo año de la Licenciatura en Cine y Televisión de la UNC, que en el plan de estudio que está implementándose en estos años es equivalente a Montaje I de la Licenciatura en Cine y Artes Audiovisuales.

⁴ Realización Cinematográfica, asignatura correspondiente al cuarto año de la Licenciatura en Cine y Televisión de la UNC.

dad y por la igualdad de derechos. En este sentido, aparecieron como dimensiones transversales para pensar el montaje, por un lado, los modos de organización de esta instancia en la producción audiovisual comunitaria y por otro, la necesidad de reformular la organización del trabajo con perspectiva de género.

Compartimos ahora sí nuestras conversaciones, como un puñado de invitaciones desde la escuela pública que habiliten la apertura de nuevos interrogantes y la inspiración para futuras realizaciones, donde sugerimos no perder de vista -en tanto clave de lectura retrospectiva- la incidencia del Estado como condición de posibilidad de este acontecimiento discursivo, laboral, estético y comunitario que ha significado la escena del cine cordobés en los últimos quince años.

REFERENCIAS

- EDA (2017) Entre cortes. Conversaciones con montajistas de Argentina. EDA Asociación Argentina de Editores Audiovisuales. Buenos Aires.
- Foucault, Michel (2014) ¿Qué es usted, profesor Foucault? Sobre la arqueología y su método. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires.
- Pinel, Vincent (2004) El montaje. El espacio y el tiempo del film. Paidós. España.
- Reisz, Karel (1960) Técnica del montaje. Taurus Ediciones. Madrid.



CONVERSACIONES ENTRE CINEASTAS

Imagen: Nicolás Bravo presentación de proyectos en CePIA

1- Esquirlas: (sobre)vivir para filmarla



Incorporamos la experiencia de *Esquirlas* para aludir a la presencia de realizaciones de nuestra cinematografía reciente donde el archivo personal cobra valor colectivo y social.

En este largometraje documental la directora -Natalia Garayalde- aborda desde su vivencia personal una tragedia de gran sensibilidad para nuestra provincia. Se trata de la voladura de la Fábrica Militar de Río III durante la última presidencia de Menem.

En su propuesta, el archivo personal tiene una jerarquía narrativa, emotiva y significativa, que desde la frescura y la curiosidad desdramatizada de las infancias nos interpela como comunidad y nos conmueve. Un recorrido expresivo donde el proceso de montaje resulta determinante.

*“El poder mata, da miedo y hace volar fábricas
para tapar ventas ilegales de armas”
Fernanda Albornoz (2020)*

TÍTULO ORIGINAL ESQUIRLAS | **AÑO** 2020 | **DURACIÓN** 70
MIN. | **PAÍS** ARGENTINA | **DIRECCIÓN** NATALIA GARAYALDE |
GUION NATALIA GARAYALDE | **PRODUCCIÓN** EVA CÁCERES |
MONTAJE JULIETA SECO Y MARTÍN SAPPÍA | **SONIDO** FEDERICO
DISANDRO, FRANCISCO FANTÍN, Atilio Sánchez | **CÁMARA**
JUAN BIANCHINI | **PRODUCTORA** PUNTO DE FUGA CINE |
GÉNERO DOCUMENTAL

SINOPSIS

El 3 de noviembre de 1995 estalló la Fábrica Militar de Río Tercero, en Córdoba, lo que provocó que miles de proyectiles se dispararan y se esparcieran en los pueblos de alrededor, en una tragedia que dejaría siete muertos y centenares de heridos y afectadas. Por entonces, Natalia Garayalde era una niña que vivía con su familia cerca del lugar y aquel día llevaba consigo una cámara de video que su padre había comprado. De esta manera logró registrar el momento inmediato al estallido, el escape de su familia y las actividades cotidianas del pueblo en los días y semanas siguientes. Veinticinco años después, aquel material captado desde la mirada más íntima de dos hermanas que jugaban a hacer móviles periodísticos, se convierte en un testimonio reflexivo y doloroso sobre la familia, la destrucción de una ciudad, los rastros del horror, la verdad siniestra sobre el caso y las heridas difíciles de cerrar.

ALGUNAS NOTAS DEL RECORRIDO

El atentado del 3 de noviembre de 1995 marcó un punto no solo en la historia de nuestra provincia y país sino en la vida de quienes habitaban Río Tercero en Córdoba. Este documental recupera imágenes inmediatas a la explosión de la Fábrica Militar de Armamentos durante la presidencia de Carlos Menem. *Esquirlas* es eso, una marca en Natalia retratada en filmaciones caseras que hizo con su hermano y el resto de la familia. Aquel acto lúdico dejó importantes archivos fílmicos de lo que fue la explosión de una ciudad. Hoy, con su película, nos comparte imágenes y testimonios que guardaremos en el tesoro de nuestra memoria colectiva.

La película está realizada principalmente con material de archivo familiar y con imágenes de los noticieros de aquella época. El equipo tuvo una instancia de rodaje en Río Tercero donde aprovecharon para charlar con el operario de la fábrica Omar Gaviglio, quien es el principal testigo del hecho y cuyo testimonio es el hilo conductor del documental y para filmar la Planta de Carga de la Fábrica Militar de Río Tercero. El proceso completo de producción tuvo su inicio en 2015 y finalizó en 2020.

Su estreno a nivel nacional fue nada más y nada menos que en el Festival de Cine Internacional de Mar del Plata en noviem-

bre del 2020. Natalia obtuvo el premio a la mejor dirección, mientras que la película ganó el primer premio de la Competencia Nacional, otorgado por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina y la Asociación de Directores de Cine PCI la premió como Innovación Artística Mejor Ópera Prima. Finalmente fue galardonada como la Mejor Película de la Competencia Nacional con Perspectiva de Género. Por su parte, Julieta Seco y Martín Sappia recibieron una Mención Especial a Mejor Edición de Película Argentina otorgada por la Sociedad Argentina de Editores Audiovisuales.

También fue la película seleccionada para la apertura del Festival Internacional de Cine Independiente de Cosquín.

La obra continuó viaje, esta vez para formar parte de la sección Burning Lights Competition en el Festival Visions du Réel en Suiza, donde recibieron un Special Jury Award, que es un premio especial otorgado por el jurado del festival. También recibieron el Gran Premio en la Competencia Internacional del Jeonju Film Festival de Corea del Sur y se proyectó en Reino Unido en el Sheffield International Documentary Festival.

Por último, aunque no es el final de su recorrido mencionamos que *Esquirlas* tuvo su estreno en España en el Documenta Madrid y volvió a nuestro país con una función gratuita en el Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos.

SOBRE ESQUIRLAS CONVERSAMOS CON SU DIRECTORA Y SUS MONTAJISTAS

Desde el equipo de investigación de *El oficio del montaje. Cartografía de procesos creativos entre montajistas y directores-as de la cinematografía local* conversamos con Natalia Garayalde, Julieta Seco y Martín Sappia sobre su experiencia de montaje en esta película.

LA DIRECTORA

Natalia Garayalde nació en 1982 en Río Tercero, Córdoba. Es Licenciada en Comunicación Social. Dirigió el cortometraje *YuYos*, ganador del FOMECA 2015. *Esquirlas* es su primer largometraje.

LES MONTAJISTAS

Julieta Seco nació en Catamarca, Argentina en 1990. Es Licenciada en Cine y TV y a lo largo de su carrera se formó entre el videoarte, el cine experimental y documental. Actualmente trabaja como montajista en diversos proyectos cinematográficos y desarrolla su primer largometraje *El canto de los cuerpos*, un ensayo documental found footage.

Martín Sappia es editor cinematográfico. Ha trabajado en más

de veinte largometrajes para cine y en una cincuentena de documentales para televisión. Realizó piezas para museos y artistas plásticos. Fue docente en la Universidad Autónoma de Barcelona en la Maestría de Cine Documental.

LA CONVERSACIÓN

—¿Qué consideraciones generales sobre las particularidades del trabajo de montaje implicó Esquirlas? ¿Hubo guion previo al montaje y/o guion de montaje? ¿Cómo fue el proceso de acercamiento a las imágenes y posteriormente al montaje?

—Natalia Garayalde: La realización de la película fue hecha en tres etapas de montaje. En la primera etapa yo todavía estaba muy apegada a un tratamiento más periodístico del tema, en donde hacía un trabajo con testimonios, con ingreso a la fábrica militar. El protagonista era el operario que fue usado como chivo expiatorio cuando se planteó fuerte la idea del accidente; y fue un testigo clave después de la causa de explosiones y de la causa armas también, porque fue él quien contó cómo se maquillaban armas ahí adentro. Esa parte del montaje la trabajé principalmente con Lucía Torres y Renzo Blanc. Después, por varias cuestiones de trabajos de ellos no pudieron continuar y además yo encontré los cassettes familiares

en ese proceso de duelo. Ahí es cuando empiezo a trabajar con Juli Seco, lo cual también estuvo buenísimo porque para mí Juli tiene una sensibilidad y un trabajo con lo experimental y lo plástico que ayudaron un montón a trabajar en ese proceso. Me tenía una paciencia tremenda. Con Juli hicimos primero el intento de continuar contando la historia de este operario y poco a poco fuimos introduciendo material de archivo familiar. Para mí la dificultad de la introducción de ese archivo familiar era por una cuestión de que no quería hacer una peli autorreferencial y me sentía muy expuesta, entonces eso costó un montón de tiempo. Juli lo hizo muy bien. En un momento el corte era mitad historia del operario, mitad historia personal. Eran dos películas diferentes. Cada vez fue teniendo más lugar el archivo doméstico o personal, video familiar y con Juli entonces estuvimos trabajando muchos cortes, muchas ideas. Era un montón el material. Hacíamos papelitos primero para pensar el montaje y después íbamos a la línea del tiempo, pero fueron un montón de meses, o años, trabajando ahí.

Ella después se fue a México y en un punto también se saturó el trabajo que habíamos hecho juntas. Lo habíamos dado todo. Ahí ingresa Martín en la tercera etapa de montaje. Con él trabajamos ya sobre un corte, pero que tenía problemas, principalmente para hacer un cierre de la película. Era como que se nos caía la película al final y ahí Martín termina de acomodar

las piezas y también hay una reescritura de la voz en off en todo ese proceso.

—Julieta Seco: Cuando comenzamos a trabajar juntas con Nati, había una idea de abandonar la película periodística y tenía intuiciones de que quería hacer una película con una identidad más experimental de alguna manera. Me acuerdo que me entregó el disco y yo recibí todo ese material. Necesitaba también descubrir algo por fuera del corte que había visto. Y era eso, como un reiniciar; hacer un nuevo proyecto de Premiere y registrar esas primeras sensaciones con el material. Aparecieron ideas que obviamente contradecían un poco las ideas previas de, por ejemplo, que el protagonista era Omar. Y a partir de ahí fuimos trabajando un montón de estructuras, que eran muy abarcativas. Se querían contar muchas cosas, como muchas tramas. Nati trabajaba una idea de posibles secuencias y nos juntábamos, las discutíamos y las probábamos en cortes. Por eso hubo una cantidad muy loca de cortes, porque era el proceso de transición de que vaya apareciendo una nueva película. Ya no era corregir sobre una voz que tenía la Nati, sino empezar a destruir esa voz y darle lugar a lo nuevo. La inclusión de material de archivo fue en dosis. Al principio el material de archivo tenía como una cuestión más ilustrativa o de diálogo entre pasado-presente, como de relleno tam-

bién plástico, hasta que empezaron a construirse las escenas. Como que el material de archivo empezaron a ser las escenas y después ya las secuencias. Empezaron a dominar un poco toda la estructura. A pensarlas como unidades jerárquicas y no como relleno o ilustración o magia plástica respecto a lo que habían filmado. Así empezó a desaparecer también el material de rodaje.

—¿Cuándo arrancaste Nati con las primeras etapas del proyecto?

—N.G.: Cuando se cumplieron 20 años de las explosiones, en 2015, le hablé a Eva Cáceres porque ella estaba trabajando en cine o muy ligada a eso. Le dije que estaba bueno si alguien de cine hacía una película, que yo le podía hacer la investigación, que tenía mucho material. Era material de testimonios y periodístico o archivo fílmico de la televisión y de vecinos y vecinas de Río Tercero. Ella fue la que me empujó a dirigirlo. Ella me dijo que lo dirigiera yo y al principio me dio mucho miedo, pero después armó un equipo muy lindo. Fue la que empezó a contactar gente de cine hasta el final para poder terminar la película.

Igual, para mí, en un punto arranca esa misma mañana del 3 de noviembre, ¿no? Los registros, de hecho, también empiezan ahí. Nunca me olvidé del tema. Siempre lo seguí, siempre

hice algo con respecto a las explosiones; marchas, murales, juntadas en grupo. Es un tema que me persigue.

—A partir de esta inquietud tuya de decir “Hay que hacer algo con esto” y que te contactás con Eva, ¿ahí es que vos empezás a tener en cuenta el material propio o es recién cuando te reencontrás con ese material?

—N.G.: No, no. Al principio fue solo material de archivo y también este rodaje que tenía como protagonista a Omar Gaviglio, que era el operario.

Algunos archivos incluso, son los que me da Juan Bianchini que hizo cámara y él lo filmó directamente desde la TV. Tenía los VHS que grababa con su videocasetera; algunos de canales de televisión, vecinos, vecinas o periodistas que conocía de Río Tercero. La querellante de la causa también me pasó material, los abogados Viqueira y Auka Barbero. Todos ellos que tenían el tema muy de cerca, tenían todo ese material. Pero los videos familiares aparecen después; de hecho yo no me acordaba que había tanto material.

—¿Cuál fue la modalidad de trabajo? Organización, participación de montajistas en instancias de guionado, rutinas de trabajo, modalidades de diálogo entre dirección y montaje, etc.

—J.S.: Al principio era “No descartar nada”, me acuerdo; habilitar todo y tratar de interpretar y de reconocer qué peli quería hacer la Nati. No fue solo encontrarse con el material y empezar a descubrir potenciales escenas en eso. Pero hubo mucho guionado juntas, porque estábamos todo el tiempo atravesando la crisis de la idea de la peli anterior y de la idea de la peli que iba apareciendo junto al material de archivo. Ahí aparecía la mirada de Nati como niña, de Nati jugando, de su hermano, entonces eso fue transversal, fue muy fuerte.

En esos encuentros empezaron a aparecer pistas que tardamos meses y años en asumirlas, en descubrirlas y en pulirlas hasta el final. Pero apareció re fuerte esta idea del punto de vista de les niñes vivenciando todo eso. Apareció esa focalización y esa sensibilidad de mirar como desde abajo al mundo adulto y a esa destrucción.

Hubo mucha ida y vuelta; y también en un momento nos mareamos un montón. Ya no había mucha distancia con el material. Asumir que los demás veían pero nosotras ya estábamos muy cerca y justo fue muy clave cuando entró Agus Comedi⁵. Fue genial, porque organizó la información y limpió mucho,

⁵ Agustina Comedi es una realizadora cordobesa, que actualmente vive en Buenos Aires, próxima a Natalia generacionalmente y en el abordaje de su propia obra audiovisual. En *El silencio es un cuerpo que cae* se sumerge en el archivo familiar para, desde la sensibilidad de la experiencia íntima, interpelar la dimensión colectiva y social de nuestra comunidad.

no sólo de la voz en off, sino algunas pretensiones que estaban en otros lados y no hacía falta que sumen ahí, metían ruido. Después hubo asesorías de escritura. De escritura de la voz en off, que evidentemente implicaba sacrificar informaciones y escenas también.

—Y después en la última etapa con Martín, ¿en ese momento cómo fue la dinámica?

—Martín Sappia: Yo ya venía viendo la película. Había visto como 3 o 4 cortes. El trabajo que yo hago es un trabajo diferente al de ellas, porque trabajo ya sobre una película. Ya había una intención concreta sobre una película concreta. Juli es la que arma esa película y yo trabajo sobre algunas cuestiones de estructura para darle funcionamiento y para llegar a un final que cierre. Entonces mi trabajo es más sobre el material del timeline y rever algunos materiales de archivo que simplemente pudiesen acompañar lo que ya estaba. Si bien volvimos a ver el material, era a partir de los ojos que nos dieron el montaje que hizo Juli. Juli prepara los ojos para ver el material de determinada manera. Simplemente había que volver a buscar esos pequeños gestos que habían quedado en el camino porque en ese momento no eran significativos.

El archivo empieza a aparecer, empieza a ganarle al guion de rodaje, empieza primero a encontrar un rol plástico y ese rol

plástico pasa a un rol más emotivo, más personal y todos los materiales se convierten en un archivo personal de Nati. Hay archivos que uno se da cuenta que son periodísticos, pero la película termina siendo como que todo es un archivo de Nati, porque es un archivo real y un archivo emotivo. Hasta el archivo de la televisión es un archivo propio, se lo apropia la propia directora.

En algún momento la película era muy clara: este es un archivo televisivo, este es un archivo personal, este es rodaje, era todo así. Y ahora ves la película y es un archivo personal más allá si la fuente es realmente la mano de Nati a través de la cámara o del hermano o de quien sea. Pero es también la transformación de cómo vas modificando los elementos que tenés para montar la película. Yo trabajé solo en un momento, después trabajamos algunas veces juntos; pero era “Hago esto y te lo muestro. Hago esto y te lo muestro”.

—N.G.: Era un desafío que teníamos todo el tiempo en la película de cómo hacer más difusos los límites de lo público y lo privado; y que fue trabajado en montaje, fue trabajado en la elección de las escenas. Dentro de lo que era el archivo de canales, intentábamos buscar los que tuvieran más movimiento de cámara o tuvieran algunos errores. Eso que fue recortado en los medios, nosotros tratábamos de tomar esas escenas

para emparentarlo mucho más al video familiar y en la corrección de color todo eso se emparentó mucho más. De hecho nuestro trabajo con Martín en esta última etapa estuvo muy ligado a lo que fue ya la posproducción.

—¿Existieron asesorías de montaje o instancias de exhibición con público especializado durante el proceso de montaje? Y si existieron, ¿qué impacto tuvieron en la estructura final de la película? ¿quiénes fueron los interlocutores de ese proceso creativo?

—N.G: Eva, como productora, fue alguien que vio la peli, que la siguió muy de cerca, que se súper comprometió y que me hacía devoluciones que yo le prestaba mucha atención, confiaba mucho en su mirada. Ella también hizo asesorías y el resto del equipo también. También tuvimos una asesoría con Agustina Comedi, que de alguna forma nos permitió acomodar las piezas y aprovechar mucho más el material que ya estaba ahí o la película que ya se estaba contando pero que le faltaba algo.

—M.S.: Yo entro un poco haciendo ese tipo de asesorías. También en su momento hubo visionados con Ramiro Sonzini. Hubo un montón de gente que iba aportando. Desde lo que yo viví en el proceso, sí influyeron esas opiniones en la película, se tomaron en cuenta. Siempre influyen, después no sé hasta

qué punto son determinantes en la película, eso lo puede decir mejor Nati.

—N.G.: Sí, yo creo que hubo mucha influencia con respecto a la reescritura de la voz en off, que de alguna forma era la que iba llevando el hilo o la estructura narrativa de todo el archivo. Creo que esa fue una de las devoluciones que más impactó. Antes la voz en off era la que contaba la historia y después paulatinamente empezó a tener menos presencia y empezó a crearse un personaje con la voz en off, que era yo como adulta que miraba esos cassettes familiares, me miraba de niña y miraba a toda mi familia de mi infancia. La voz empezó a señalar detalles y a contar por ahí lo que no se veía, agregar información que no estaba en la imagen y sobre todo de alguna forma iba hilando todo ese material, pero ya era como un hilo mucho más chiquito, más delicado, más suave. El montaje ya contaba la historia. En este trabajo con la voz en off al principio estuvieron Eloísa Oliva y Nati Ferreira, después amigas me leyeron también y Agus Comedi por supuesto.

También participamos de work in progress en el festival SanFic y en el de Málaga. Ahí nos hicieron muy buenas devoluciones sobre el montaje y conocimos a Alejandra Almirón que es la montajista de Los Rubios, entre otros, que le gustó mucho el proyecto y también nos dio sus devoluciones.

—J.S.: Creo que es muy valiosa la mirada del otro para poder reconocer qué fue lo que hicimos, qué es lo que se lee, qué es lo que impacta o no, si esto se recibe o no se recibe. Después aparecen muchas pretensiones de las películas que los demás esperan de la película que estábamos haciendo. Y eso creo que fue un aprendizaje para las dos, por la inseguridad de la primera peli, de estar aprendiendo, de estar vulnerables, porque también era muy emocional el proceso, muy visceral; y alguien que tiene como una voz más de autoridad o más experiencia impacta muy fuerte. Aprendimos también que hay que tener cuidado en qué momento abrir los procesos o cuánto abrir y a quién. También poder elegir qué mirada quiero escuchar, porque tienen mucho poder. Para mí es muy potente encontrar personas que puedan escuchar, respetar y guiar.

—M.S.: El visionado es súper útil pero, como dice Juli, primero creo que hay que mostrarlo en el momento en que uno quiere poner a prueba ciertas seguridades que tiene o ciertas cosas, pero saber qué va a poner a prueba. Porque poner todo a prueba es peligroso, uno se puede enfrentar a gente que dice “la película es ésta” y hay tantas películas como personas que las pueden ver. Entonces, no es elegir a la persona para que nos diga “sí, qué linda que es la película” sino que se pueda establecer una discusión sobre los materiales.

—N.G.: Sí, sí, totalmente. Bueno yo me acuerdo de un visionado en el que me habían dicho que le faltaba rabia a la película y a mí eso me posicionó en el tono de la película. Me dio seguridad en decir “bueno yo no quiero una peli rabiosa, mi peli es derrotista, yo ya perdí, no estoy acá con armas luchando, no estoy en ese lugar. Gracias, porque con lo que me decís me definís y me aseguras el tono que yo quería con la peli”.

—¿Qué significó el montaje para la película? En relación a las determinaciones sobre su forma, su estructura final, las significaciones a las que dio lugar, el tiempo narrativo, la construcción del ritmo, etc.

—M.S.: Me parece que el montaje determina la película. Porque cuando Nati sale a rodar en 2015 hay una película en la cabeza y después termina siendo otra película. Me parece que también para quien hace películas en primera persona, y sobre todo la primera película, lo más difícil es construirse como personaje. Siempre sucede eso. La única persona que puede hacer esta película es Nati. El montaje va metiendo a Nati dentro de la película cuando a ella le costaba. Entonces cuando el director entiende eso, se tiene que construir como personaje y eso va a modificar.

—N.G.: Sí. Hay una cosa que tiene que ver con el montaje de

la peli que fue, para mí, una de las decisiones que ayudó para terminarla en el trabajo con Martín. Hay una subtrama de la peli que fue apareciendo en la realización, que son las químicas y las enfermedades, que estaba en un principio y ese también fue un problema para el montaje. La peli tenía dos giros narrativos principales: la primera explosión y la segunda explosión, después aparecía el tema de las químicas. Martín hizo algo que fue unir la primera y la segunda explosión como un tema, como el giro narrativo primero y después el segundo giro fueron las químicas, entonces tuvo como mucha más importancia ese tema. Ayuda para contar una historia pensar en acto uno, giro, acto dos y así, por más experimental que sea la peli. A mí en este caso me ayudó un montón.

Además de descubrir esta peli que quedó, el montaje fue todo lo que dejamos afuera, fue despedir todo eso. Eso también es parte del proceso y fue lo más difícil y doloroso.

—J.S.: Sí, como una limpieza. Y creo que el montaje fue apareciendo también porque probamos todo. Literal, a todas las ideas las probamos en la línea de tiempo y estuvo bueno, increíble aprendizaje, sí fue cansador y todo. Por eso hubo muchos cortes también, fue sacarse las ganas y ver por qué no, mostrarlo de frente y decir “ah, claro, esto no”, entonces volver al inicio.

—¿Cuáles fueron los mayores desafíos vinculados al montaje de la película?

—J.S.: Para mí lo más difícil fue encontrarme con las piezas sueltas y con un montón de ideas, en el plano de las ideas, separadas todavía de los materiales. Fue un rompecabezas al principio y eran muchos puntos de vista a la vez, porque no era sólo el material de archivo familiar, era también trabajar con el punto de vista televisivo. Eran piezas muy sueltas y no había película. Estaba todo muy desmembrado, entonces fue teñir la mirada de la Nati bajo el mismo concepto y postura. Entonces para mí lo más difícil desde el montaje fue reconocer una estructura narrativa en eso, que aparezca el cuento ordenado, incluso con un pulso más experimental, que no le tenga tanto miedo a lo desprolijo, a lo frenético. Tenía ese espíritu de no tener vergüenza del dolor, del caos, de la falta de partes en una memoria en la historia que se quería contar. Realmente estábamos muy mareadas y justo fue clave que otras vean lo que habíamos hecho y que nos devuelvan sus interpretaciones. Y después empezar a pulir y a limpiar. Eso fue re difícil, depurar, entender que se cuenta sin explicar y entender que se cuenta desde lo poquito.

—M.S.: Para mí, dentro del documental hay un momento mágico en el que después de mucho tiempo, puede ser una se-

mana o pueden ser años, decís “Hay una película” y cuando uno muestra un material a alguien y te dice “yo veo una película”. Si tiene mil problemas pero hay una película, es súper importante. Hay veces que uno no se lo dice al director, pero uno piensa “no la veo a la película” entonces eso que dice Juli me parece que, cuando tenés ese primer feedback de que está funcionando, encontrás que estás diciendo algo, es muy importante.

Para mí, una cosa muy bonita de la película, es lo que construyeron las chicas al comienzo, la cotidianeidad que hay en ese archivo. Esa posibilidad de construir un cotidiano hace que cualquier persona, de cualquier lado del mundo, se identifique con la película. Para mí eso ha sido un desafío muy grande y cuando apareció en el timeline, me parece que se rompió una primera barrera muy grande. Después hay un mérito muy grande, un desafío que la película pudo sortear, que es partir de un tema de una comunidad, hacerlo individual y volver a transformarlo en comunidad, y eso es el laburo de años que tuvieron las chicas.

—N.G.: Sí, para mí es muy importante, sobre todo en películas de este tipo, así personales, no apurar el proceso. Hay una implicación emocional y por esa razón a veces es difícil hablar de lo que te pasó y encontrarle un sentido a todo eso, juntar

las piezas. Creo que en ese sentido hoy *Esquirlas* es lo que es, porque tuvo toda la posibilidad de tomarse el tiempo para ir encontrando el pulso.

—M.S.: Pero sí hay una cosa que tiene que ver con lo que decía Nati, tiene que ver con el tiempo. Hay veces que son un problema los tiempos de producción pero en el montaje del documental, para mí, ir escalonando, decantando los materiales, ayuda mucho porque necesitás pensar y sobre todo en una peli tan en carne viva emocionalmente. Aparte el montaje tiene una cosa que, si uno sigue pensando en la película, uno se va de la sala de edición, pasan tres días que no está trabajando y de golpe le cae una idea porque hay algo que está dando vueltas. Eso le pasa al director, le pasa al editor. Ese tiempo, que es difícil cuantificarlo, está produciéndole cosas a la película.

—J.S.: Es acelerar un proceso de maduración. Ojalá pudiéramos tomarnos y darnos ese tiempo, porque si no hay aire no podés respirar y si no podés respirar no podés pensar. No sé si hay alguien que pueda hacer una película, hablarla y editarla mientras le está pasando eso. La ficha siempre cae más tarde, el material fermenta también con el tiempo, ni hablar las ideas y las revelaciones, siempre llegan más tarde.

—N.G.: Sí. En ese sentido, teniendo en cuenta la producción, para mí un aprendizaje fue, y también en este proyecto que estoy encarando ahora, probar yo primero si funciona la idea inicial. Si quiero dirigir una película, aprender algo de montaje, probar eso en la línea del tiempo y mostrárselo a alguna montajista profesional, pero ir ya con algo sobre la línea de tiempo. Porque si no en un punto las directoras o directores trabajan sobre el papel, con el guion y es un universo muy alejado del montaje; porque después lo que se trabaja es con imagen y sonido, en la línea del tiempo y ahí ves si el material funciona o no.

—M.S.: Me parece que sí es interesante que, es algo que no se hace mucho porque siempre son cuestiones de escasez de recursos que tenemos, que el editor entre en el proceso como entran todos, antes del rodaje. Entonces los planteos que hace, no están hablando del montaje propiamente dicho, pero sí de cómo va a ser la puesta en escena y cuáles van a ser los dispositivos de la puesta en escena. En el documental para mí es, a diferencia de la ficción, mucho más fuerte el tema dispositivo narrativo. Ese diálogo entre un montador y el director, donde se planteen cuáles van a ser los dispositivos que la película va a poner en juego para montarla, me parece que ahí es como una manera en donde el director ya empieza a montar la

película. Pero por ahí está bueno, más allá de que sea el editor final o no, que haya como un diálogo.

—¿Cuál fue el momento personalmente más significativo o que más disfrutó cada uno durante la etapa de montaje como proceso de trabajo compartido?

—N.G.: Por un lado, yo disfruté mucho cuando se lo mostré a mis hermanos y les gustó el corte. Mi mamá no lo pudo ver en ese momento, de hecho mi mamá no terminó de ver la peli. Pero eso, ese fue un momento muy lindo y después me acuerdo una vez con Juli cuando hicimos el montaje que llevamos a Málaga, que dijimos “Sí, acá hay una película”. Eso, cuando nos dimos cuenta que había una película y ahí pusimos *Total eclipse of the heart* y cantábamos como locas. Y bailábamos mucho, la verdad que cada vez que nos juntábamos, primero poníamos un set de música, bailábamos un rato y después nos poníamos a trabajar (ríe).

—J.S.: Sí, nos hicimos muy amigas en el proceso. También eso es re importante para el diálogo y entenderse. No sabés las veces que festejamos que teníamos un corte final. Yo siento que me apropié mucho de ese proceso, es como que mi vida entera en un momento fue *Esquirlas*, entonces de alguna manera es muy pasional el proceso. Y me acuerdo cuando festejamos

que había una película que nos gustaba. Al menos creímos en ese momento que ya estaba y fue la felicidad total.

Y después eso, cuando recibís, suena superficial lo de los premios y las menciones pero, estás tan ensimismada, que alguien te devuelve como “Ah, se vió en...”. Málaga estuvo clave porque estuvo bueno y que lo vea gente de otro lado y que diga “Ah mirá, tiene potencia, tiene una mirada sobre las cosas”.

—M.S.: Para mí el corte final, cuando vimos que la película era el final final. Pero bueno, yo estaba particularmente trabajando en ese momento y también era un momento crítico. Había que encontrarla y era como que la película arrastraba el cansancio y por eso era como la última oportunidad. Nadie estaba del todo convencido y cuando vimos que funcionaba todo y todos decíamos “Es esto, sí, es esto” Y ese fue un momento de sentir “hice mi trabajo”. De última, lo que uno hace es tratar de encontrar una solución a un problema dramático-narrativo que tiene el director. Entonces encontrar la vuelta se siente muy bien.

REFERENCIAS

Albornoz, Fernanda (2020) *3 de noviembre de 1995: vivir para contarla*. La tinta. Recuperado el 15/10/2021 en <https://latinta.com.ar/2020/11/noviembre-1995-vir-contarla/>

2- Caníbal: la experiencia más flashera



Incorporamos la experiencia de *Caníbal* para aludir a la dinámica del montaje en las realizaciones de animación. En los últimos veinte años Córdoba se ha constituido en un polo de producción del género, en gran parte propiciado por la trayectoria formativa del CEAn, el Centro Experimental de Animación de la Facultad de Artes.

La práctica de la animación conlleva una rigurosa planificación, en la cual el tiempo del montaje se hermana con el tiempo del guionado.

Aproximarnos a las características metodológicas de este proyecto sumó dos particularidades que llenan de humanidad la experiencia de construcción colectiva del conocimiento. Por un lado, la frescura y la espontaneidad en el encuentro de modismos y cadencias de la lengua española que se entremezclan trayendo aires de Salta, Santiago del Estero y Puerto Rico al set de animación de Sierras Chicas en Córdoba. Por otro lado, la entrega a la intuición y la conexión subjetiva entre los equipos de trabajo como requisito excluyente que antecedió a toda esa estructuración rigurosa que implica el proceso animar.

TÍTULO ORIGINAL CANÍBAL | **AÑO** 2016 | **DURACIÓN** 4' 23" | **PAÍS** ARGENTINA | **DIRECCIÓN** JUAN MANUEL COSTA | **FOTOGRAFÍA** MARCOS ROSTAGNO | **ARTE** LORENA STRICKER | **MONTAJE** MANLIO ZOPPI | **PRODUCCIÓN** ROMINA SAVARY | **CASA PRODUCTORA** EL BIRQUE ANIMACIONES

SINOPSIS

Caníbal es el videoclip oficial de la canción homónima de la cantante portorriqueña iLe, realizado por El Birque Animaciones. El disco, producido por Sony Music, se llamó iLevitable. Es el primer disco solista de iLe (Ileana Cabra) quien fuera integrante de Calle 13.

La canción: “La canción es todo un relato surreal y metafórico, una invitación a ‘comerse por dentro’, matar los miedos de forma carnal, ‘acuchillarlos’; detener todo sentimiento de superioridad, toda pretensión y vanidad y, de alguna manera, volver al estado más puro, como cuando quieres renunciar a eso en que te convertiste sin quererlo y lo único que deseas es regresar en el tiempo hasta ese punto en el que eras feliz siendo tú mismo. En fin, este primer bocado que nos presenta iLe es poesía en clave de soul con elementos del jazz y RnB, donde además colaboraron Ismael Cancel, quien fuera el baterista de Calle 13 y el mismísimo Eduardo Cabra en el piano” (El Birque Animaciones, 2021).

El videoclip: Por su parte el video “es una mezcla entre acción real y animación, con una dirección de arte preciosa, donde la boricua parece manifestar una especie de renuncia mientras se desprende de elementos ajenos a ella -como prendas,

joyerías y hasta partes de su cuerpo-; para convertirlos en ingredientes de una sopa que finalmente ingiere a manera de catarsis. Aunque la frase que mejor lo explica sería ‘Cuando todo decrecía/ encontré cómo trascender/ abriendo cual cirugía/ fui descosiendo mi ser/ consumiendo en carne viva/ a quien quise pretender.’” (El Birque Animaciones; 2021).

ALGUNAS NOTAS DEL RECORRIDO

Invitada al programa *Entrevista* en la cadena RT, iLe cuenta sobre cómo llegan a contactarse con Juan Manuel Costa en la búsqueda de una propuesta estética para *Caníbal*. Fue Margarita Bruzzone, su productora, quien les hizo conocer sus realizaciones. Les encantaron y lo buscaron.

Destaca la importancia de haber coincidido empáticamente en el encuentro y lo decisivo que fue ese vínculo inicial para trabajar juntas y a distancia.

Lo expresa así: “Teníamos una conexión bien loca a la hora de compartir ideas. De momento lo que él proponía era bien a la par de lo que nosotros habíamos pensado, y bueno, con esa conexión, dijimos: dale, está bien.” (en Entrevista RT; 2016).

Cuenta que además de haber quedado muy contentes con el resultado del video por su coherencia con lo que la canción

busca expresar, la experiencia fue disfrutable y de mucho aprendizaje. Dice iLe: “De verdad que fue muy especial todo el proceso, mucho respeto, cero ego, todo el mundo estuvo muy feliz en el set y fue de mucho aprendizaje también, porque es animación.” (en Entrevista RT; 2016).

Con *iLevitable*, su álbum debut como solista -que incluye a *Caníbal*- Ileana Cabra obtuvo el Grammy en la categoría de Mejor Álbum Latino de Rock, Urbano o Alternativo.

SOBRE CANÍBAL CONVERSAMOS CON SU DIRECTOR JUAN MANUEL COSTA

Juan es un realizador audiovisual especializado en animación stop motion. Nació en la ciudad de Salta, estudió cine en la Universidad Nacional de Córdoba y eligió vivir en Sierras Chicas.

Desde 2003 desarrolla trabajos con su estudio *El Birque animaciones*. Multipremiadas, sus producciones nos conmueven tanto por su poética como por su calidad técnica, resultado de casi dos décadas de investigación y experimentación.

LA CONVERSACIÓN

Para indagar en la especificidad del montaje en las realizaciones de animación, entablamos el diálogo con Juan Manuel Costa durante los meses del DISPO (Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio) en el marco de las medidas para mitigar la pandemia por Covid-19. Teléfono, correo electrónico y whatsapp fueron los medios a través de los cuales intercambiamos apreciaciones, relatos y visionados, con los que pudimos adentrarnos en las particularidades de esta experiencia creativa.

En la mayoría de las realizaciones de animación, la propia metodología implica un proceso de guionado que es a la vez proceso de montaje. El montaje también se determina fuertemente en el guion, dado que en esa instancia se toman decisiones muy rigurosas que son determinantes de la narrativa, los tiempos y la espacialidad. El ritmo del relato está minuciosamente escrito y planificado antes de empezar a animar. Por lo tanto, decimos que en las realizaciones animadas la potencia significativa del montaje se despliega superpuesta al proceso de elaboración de los instrumentos de guion y planificación, quedando acotada para la etapa final solo la dimensión más técnica de la edición.

Repasando juntas su filmografía, Juan nos propuso detenernos a conversar sobre la experiencia de *Caníbal*, porque considera que su proceso tuvo algunas particularidades que modificaron el esquema habitual de montaje de los proyectos de animación.

Asimismo, y sin conocer previamente esos detalles, ya nos había despertado especial curiosidad saber cómo fue que se encontraron con la oportunidad de hacer un videoclip a iLe, desde la apacible rutina cotidiana del set de animación en las Sierras Chicas de Córdoba.

Comenzamos preguntándole justamente eso:

—¿Cómo se dio ese contacto inicial?

—Juan Costa: Estábamos haciendo una serie para Paka Paka, que se llama La Comarca de Julián y justo nos agarró el cambio de gobierno. Arrancó la era macrista.

Nos dejaron de pagar cuando nos quedaban por animar tres capítulos de trece. Con todo el equipo de acuerdo, tomamos la decisión de terminar de animar en el verano; con fe en que algún día Paka Paka se reacomodaba y nos terminarían de pagar.

Estábamos en eso cuando me escribe la productora de iLe,

diciéndome que iLe -que yo ni sabía quién era- que era una de las Calle 13, la hermana de René, que estaba iniciando su carrera solista -yo ahí me enteré que se había separado Calle 13, ni sabía- (risas) había grabado un disco y que habían estado viendo diferentes posibilidades de videoclips. Habían visto Doña Ubenza⁶, les había encantado y querían que hablemos. Decía que podíamos hacer un skype. Muy loco, porque ya de entrada me dijeron que no sabían si lo iban a hacer conmigo. Unos franceses, unos mexicanos y nosotros, eran las tres opciones que estaban barajando.

Sobre el vínculo que se estableció entre ellos escuchamos las palabras de iLe y luego las de Juan. Nos vienen a la memoria imágenes de esos programas televisivos donde una persona cuenta sobre su relación con otra que permanece dentro de una cabina sin poder escuchar el relato y luego, se ponen a prueba las versiones invirtiendo los roles. Casi como ensayando esos desafíos televisivos, en nuestra conversación Juan transita el mismo carril que la entrevista a iLe en torno a sus relatos y apreciaciones sobre la experien-

⁶ Doña Ubenza es el videoclip de la canción homónima de Mariana Carrizo, disponible en <https://elbirque.com/blog/portfolio/dona-ubenza-mariana-carrizo/> Recuperado el 20 de julio de 2021.

cia.

—J.C.: Quiero resumirlo, pero tiene cosas muy buenas. Primero hicimos un skype con la iLe, una videollamada. Charlamos un poco de la vida y nos caímos muy bien. La iLe es una genia, genia, genia total; no sé, me juntaría todos los fines de semana a comer asado con ella.

Me cuenta que quería hacer un video de una canción, pero como no estaba definido quién lo iba a hacer -o sea, capaz que yo no lo hacía- y como tenían un contrato de exclusividad con la Sony, yo no podía escuchar la canción. Pero me contó que se trataba sobre el canibalismo y que era una historia que tenía que ver con ella. Que en un momento como que se le había crecido tanto el ego que la única forma que ella sentía que encontró de reacomodar todo, era comiéndose a sí misma y así resurgir. Algo así me contó.

—En las particularidades de esta propuesta de trabajo -con la intermediación de la figura de la discográfica, el tiempo breve y las distancias físicas- aparece una modalidad de realización que entendemos no es la que tenían habitualmente en las producciones anteriores. ¿Qué les implicó organizativamente al interior del equipo aceptar esta pro-

puesta?

—J.C.: Nos preguntaban primero si podíamos hacer el video en tiempo récord. Porque era como decirte que lo teníamos que hacer en dos semanas, que para nosotros es una locura; y tales días, porque ellos podían venir a Argentina solamente un fin de semana equis. Si estaban todas esas posibilidades, entonces que charlemos una propuesta, que proponga algo para hacer, lo que yo quiera me dijo y que le haga un presupuesto. Bueno, eso es todo súper complicado porque hacer un presupuesto sin saber qué vas a hacer es casi imposible; y encima nosotros seguíamos de rodaje.

Hablamos con el equipo y entre todos decidimos que estaba bueno hacerlo. Cortábamos con La Comarca de Julián -la serie de Paka Paka-, le dedicábamos estas tres semanas que teníamos -entre dos semanas de preproducción y de rodaje- a hacer el videoclip y después volvíamos con La Comarca.

—A partir de esta decisión, ¿cómo se organizó el equipo en relación a la distribución de roles y funciones de acuerdo a las etapas realizativas?

—J.C.: *Caníbal* es un videoclip realizado en pixelación. Al ser una técnica de animación, ya en la pre producción realizamos

un animatic. En esa etapa trabajamos Juliana Gal, que es ilustradora y yo, que soy el director del proyecto. Desde el animatic queda planteado el montaje del video.

En paralelo al rodaje sumamos a Alejandro Imondi, que fue haciendo una edición en borrador de lo que íbamos animando/filmando. Alejandro fue reemplazando las escenas del animatic y juntos revisamos, casi en tiempo real, cómo funcionaban las tomas una detrás de otra. Esto nos permitía, en el caso de ser necesario, hacer cambios en las futuras tomas.

Finalmente en la etapa de post producción yo hice el armado completo del video en gran medida acorde al animatic. Ahí se incorporó Manlio (Zoppi), que fue el asistente de dirección pero también es editor; y si bien estaba muy metido en el proyecto porque estuvo detrás de cada toma durante el rodaje, a la vez podía aportar una mirada más objetiva del resultado final. Juntos revisamos la fluidez y la dinámica del video buscando con los recursos del montaje enriquecer al máximo el relato y transmitir de la mejor manera el mensaje y las emociones que buscábamos evocar.

—Volviendo al momento de generar la idea germinal del proyecto, y considerando que esas primeras aproximacio-

nes fueron casi como una cita a ciegas, sin posibilidades de escuchar la canción, con una temática que emerge de la subjetividad de iLe, con pocas proximidades -hasta donde conocemos- con tu propia sensibilidad expresada en el resto de tus producciones ¿Cómo se vincularon con los sentidos a trabajar en el video? ¿Cómo abordaron esa construcción con el equipo de iLe?

—J.C.: Le armé una propuesta a la iLe con cosas que yo pensaba y le pregunté por qué me llamaba a mí para hacer algo sobre canibalismo, que era de lo más lejano, un tema que nunca se me había cruzado en mi vida, ni sabía. Casi que tuve que googlear canibalismo, ¿no? Le dije que tenía que encontrar algo que me guste, con lo que me sintiera identificado con ese tema que me era tan ajeno. Entonces empezamos a pasarnos imágenes y cuadros de pintores, todo esto sin escuchar la canción.

Bueno, a la iLe le encantó mi propuesta, lo que le dije que quería hacer. Hicimos un presupuesto así, muy a ojo, y todo fue fluyendo. Al último tuvimos otra videollamada y ellos en un equipo de música pusieron play y ahí escuché la canción por primera vez, porque no me la podían mandar (risas). En función de eso rearmé bien la propuesta y ahí se definió que lo ha-

cíamos nosotros. Después toda otra telenovela fue ese rodaje, que fue una locura. En síntesis, a la iLe le había gustado Doña Ubenza y no sé dónde hizo el link que eso podía ser una buena idea para hacer un video sobre canibalismo.

Estuvo muy bueno y quedamos re-amigos. Con ellos hasta hoy nos seguimos escribiendo, son unos genios y aparte súper humildes, capos, capos. Es una experiencia increíble, de las más flasheras que tuve.

—En ese proceso de intercambio ¿cómo se fue delineando la estructura del videoclip?

—J.C.: El videoclip tiene la particularidad de trabajar con una banda sonora preexistente. De alguna manera esa banda, esa música, estructura el video.

En este caso particular y por nuestra manera de trabajar, buscamos cruzar tres elementos que hacen a la obra final. Son, por un lado la música y lo que ella evoca o transmite. Por otro lado, la letra de la canción que también está dando información con la temática, la poesía, el mensaje y a la vez la imagen. Y por último, la animación que va a aportar otra información, con sus propios recursos narrativos y expresivos. De este mix surge la nueva obra.

Escribo el guion en función de la música y la letra y de cómo quiero que la imagen juegue con esos elementos. Así, en el animatic con la música incorporada, la estructura prácticamente queda definida. En nuestro caso ese es un trabajo del director más que del montajista.

—En relación a las determinaciones sobre su estructura final, las significaciones a las que dio lugar, el tiempo narrativo, la construcción del ritmo, la propuesta sonora, etc. ¿Qué significó este montaje -anticipado en el tiempo hacia las instancias de planificación- para la película terminada?

—J.C.: A través del montaje buscamos evocar sensaciones y sentimientos más que contar una historia o un relato. En sintonía con la música y la letra de la canción definimos cuatro situaciones que transcurren en paralelo. Cada una tiene su propia narración y el montaje las mezcla, las entrecruza, las pone en diálogo entre sí y de esa manera, en esa mezcla, emulsiona y finalmente se crea el relato definitivo.

En este sentido, el principal desafío para mí fue explotar los recursos expresivos de la puesta en escena, y por supuesto del montaje, para sensibilizar y emocionar al espectador. Así, sin contar un cuentito, una historia, sino más bien proponiendo

situaciones particulares que, relacionadas unas con otras, generen un clima, un ambiente especial y único.

Habitualmente decimos que el montaje es la última escritura del guion. Si bien cada etapa realizativa determina las posibilidades del producto final, la instancia del montaje es el momento donde se toman una serie de decisiones definitivas, tanto en las articulaciones entre los planos contiguos como en la configuración de la estructura del relato. No obstante, tal como mencionamos al iniciar este capítulo, para las experiencias de animación podríamos invertir la ecuación; reconociendo que habitualmente las instancias de guionado, con todas las decisiones que implican en el diseño y la planificación de una animación, son en definitiva, también el proceso de montaje. Considerando este esquema de trabajo como el preponderante en los proyectos de animación nos preguntamos:

—¿Qué tuvo de especial el montaje de Caníbal?

—J.C.: Nosotros siempre en la animación, como lleva tanto trabajo hacer cada segundo -ni siquiera hablamos de cada minuto, sino de cada segundo animado- todo el montaje se define en la preproducción; que es cuando hacemos un storyboard y

hacemos lo que nosotros le decimos el animatic, que es montar cómo va a ser cada toma y darle una duración, montarla en el tiempo. Eso se hace en la animación en general, pero cuando son videos musicales eso toma más fuerza, porque ya hay una canción que no va a cambiar. O sea, ésa va a ser la canción y va a durar lo que dure, va a tener su ritmo y su tiempo y todo. En realidad, algo que puede parecer una traba para nosotros es una herramienta, una ayuda, porque te da como un marco donde vos te tenés que mover adentro de eso. A mí me gusta, me encanta hacer ese trabajo, porque es como que pones tu creatividad en función de ese marco digamos, o de esas limitaciones o de ese orden que ya te da la canción Bueno, eso siempre es así.

Entonces hacemos un animatic y en ese animatic ya está definido exactamente, no más o menos, sino exactamente, qué tomas vamos a hacer y cuánto va a durar cada toma y cuánto va a durar en frames, en cuadros. O sea, si la toma va a durar 43 cuadros, nosotros hacemos 43 cuadros. Si el animatic dice eso, hacemos lo que dice el animatic.

—Y en ese sentido, al mirar retrospectivamente la experiencia de *Caníbal*, ¿reconocés que se ajustó a la previsibili-

dad de esa dinámica?

—J.C.: Este caso justo tuvo dos particularidades. Primero, que hay algunas tomas que están filmadas y no animadas. Entonces ya cuando filmás, es más difícil filmar 43 cuadros. Entonces siempre es todo más largo y después lleva una mini edición. Pero aparte de eso, otra cosa que pasó con este trabajo es que cuando armamos ese animatic, cuando lo reemplazamos por todas las tomas reales, las tomas animadas, no quedaba bueno, (ríe) como que le faltaba algo. Estaba bien, porque vos con el animatic cuando le ponés play, antes de hacer nada, ya el animatic funciona, vos lo ves y ya te gusta. Ya te das cuenta si va a quedar bueno o no va a quedar bueno el video. Pero en este caso creíamos que iba a quedar bueno y cuando lo pusimos era como medio lento. Ya la canción es medio lenta y costaba que te engancharas con el video. Yo ya lo sospechaba y cuando le mostré el primer corte a ¡Le me observó lo mismo. Veía que tenía algunos momentos medio lentos o muy estáticos.

Ahí fue que llamé a Manlio, que había sido mi asistente de dirección, y le dije: “por favor ayudame con esto”.

—¿Cuál fue el tiempo de ese proceso de edición?

—J.C.: El tiempo específico del montaje fue muy poco. Ya con el montaje previo en función del animatic, en dos jornadas de trabajo resolvimos el montaje final. También la animación tiene otra particularidad y es que no se genera más material que el que propone el animatic, en general ni un frame más de lo establecido en el animatic; ya que lleva mucho trabajo cada segundo animado y no es viable animar de más para definir después en el montaje.

—Ante esta necesidad de intervenir con alguna estrategia que no estuvo contemplada desde el principio, con la finalidad de reforzar la construcción del ritmo ¿Cuáles son los aportes que reconocés que le sumó al video esa nueva dimensión de la experiencia creativa compartida con Manlio, devenido de asistente de dirección a co-montajista? ¿Cómo se establecieron y funcionaron los diálogos entre ustedes?

—J.C.: En general no trabajo con un montajista en las instancias de preproducción ni de producción o rodaje. En este caso, Manlio se sumó para incorporar una mirada fresca y con el objetivo concreto de darle un poco más de ritmo al video. Ya que el montaje que había previsto en el animatic estaba quedando un poco plano, echamos mano a los recursos expresivos para

mejorar el trabajo.

El pedido a Manlio fue que se sume a ponerle creatividad e inventar algo, casi sin material extra, o sea, con lo que había. El aporte fue sustancial. El video cobró un dinamismo que no tenía, se enriqueció y terminó de cerrarse.

Lo que se nos ocurrió fue una herramienta de montaje, justamente, que me la enseñaron en la cátedra (risas): usar el jump cut como un recurso expresivo. Como habíamos filmado en 4k y el video era Full HD, teníamos margen de reencuadre. Usamos muchísimo el jump cut, o sea a la misma toma la cortábamos y nos acercábamos un poquito. Cuando lo empezamos a probar descubrimos que quedaba buenísimo y al final se transformó en ese recurso, que no lo habíamos pensado y logramos que le diera más dinámica a la cosa.

Eso es lo que tiene de diferente *Caníbal* en el proceso de montar respecto de otros proyectos de animación que desarrollamos. Para nosotros no es una cosa habitual. No sé, nos hicimos los locos y nos fuimos del animatic. Eso es algo que no se hace. (risas).

REFERENCIAS

- El Birque Animaciones (2021) Recuperado el 20 de junio de 2021 en <https://elbirque.com/blog/portfolio/canibal/>
Entrevista (2016) Programa televisivo, Capítulo iLe. RT TV-NOVOSTI. Recuperado el 20 de julio de 2021 en <https://www.youtube.com/watch?v=ZNvxEPWZK4o>

3- Cine escuela: el pasaje hacia la construcción de una producción semiprofesional



Incorporamos la experiencia de *Cien cuerdas de noche* para asomar a la prolífica producción de las cátedras que año a año, amalgamando calendarios académicos con planes de producción, inundan las aulas y las pantallas locales y distantes.

Asistimos en ellas a una multiplicidad de historias que nos participan de su diversidad en las subjetividades y los rasgos identitarios y culturales, que se expresan en sus experimentaciones narrativas y en sus búsquedas estéticas. Todo ello propuesto sobre ejercicios de conceptualización que a la vez, cotidianamente nos alientan y desafían a sostener la reflexividad en torno a las potencias y los límites del espacio de formación académica del que somos parte.

En esta experiencia aludimos a la práctica y la trayectoria formativa de miles de estudiantes, que sin haber participado en esta experiencia en particular, engrosan con sus ideas, sus sueños y el trabajo desplegado en sus producciones, la presencia de la universidad pública en el centro y los barrios de la ciudad, pero también más allá, en otras ciudades, provincias y países.

TÍTULO ORIGINAL CIEN CUADRAS DE NOCHE | **AÑO** 2017
 | **DURACIÓN** 24' 45" | **PAÍS** ARGENTINA | **GUIÓN Y**
DIRECCIÓN RAFAEL PEREZ BOERO | **ASISTENTE DE DIRECCIÓN**
 GIORDANO FABRICIO | **PRODUCCIÓN** AGUSTINA BEDIS Y
 JOSE MARÍA RODRÍGUEZ | **FOTOGRAFÍA Y CÁMARA** BRUNO
 HISSE Y VALENTINA GARRO ALONSO | **ARTE** CECILIA RÍOS |
MONTAJE GIOVANNA DISTEFENO | **SONIDO** MARIANO LÓPEZ
 Y GUADALUPE YAÑEZ | **DIRECCIÓN ACTORAL** GUILLERMO
 GIORDANO | **POSPRODUCCIÓN DE SONIDO** LETICIA MAZUFRI
 | **GÉNERO** FICCIONAL

SINOPSIS

Una joven (Lucía) pincha la rueda de su auto en pleno centro de la ciudad de Córdoba. Mauricio la ayuda con el arreglo y juntos regresan a sus hogares. Pero en el camino, se encontraran con un trágico linchamiento donde se ven obligados a interceder y separar a los abusivos golpeadores. Habiendo rescatado a Luis, quien golpeado y medio inconsciente pregunta por su mochila, recorrerán la ciudad de Córdoba tras el rastro de la misma. En el camino, los prejuicios, los miedos y las miserias serán el común denominador de sus acciones; viéndose Lucía obligada a deshacer sus pasos y reflexionar sobre sus actos. Planteado así un nuevo pacto implícito de paz y no agresión entre los personajes de la historia⁷.

ALGUNAS NOTAS DEL RECORRIDO

*Cien cuadras de noche*⁸ es un cortometraje producido y realizado en el año 2017 en el marco de la cátedra de Realización Cinematográfica⁹.

⁷ Sinopsis suministrada por el equipo realizativo de *Cien cuadras de noche*.

⁸ El cortometraje está disponible para ver en <https://vimeo.com/273993193>

⁹ Realización Cinematográfica es una asignatura perteneciente al cuarto año de la Licenciatura en Cine y Televisión de la Facultad de Artes de la

El proyecto surge, a partir de la propuesta de cátedra de convocar a todos los estudiantes que tuvieran alguna idea y/o historia, que desearan contar. Debían hacer una presentación (Pitching) para sus compañeros y en base a esa exposición se armaron los grupos a partir del interés de la temática.

Rafael Boero Perez fue uno de los guionistas y directores que decidió pasar por esa instancia y así fue que luego del pitching se conformó el equipo para la realización del cortometraje. Es ahí donde ingresa como montajista Giovanna Distefeno.

SOBRE *CIEN CUADRAS DE NOCHE*¹⁰ CONVERSAMOS CON SU MONTAJISTA Y SU DIRECTOR

EL DIRECTOR

Rafael Perez Boero es Técnico Productor en Medios Audiovisuales egresado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Trabaja de manera independiente en edición de video y motion graphics. Desarrolla proyectos au-

Universidad Nacional de Córdoba.

¹⁰ Cortometraje seleccionado en distintos festivales internacionales y nacionales como el FICIC 2019.

divisuales dentro del sello musical Putavidarecords, en la producción de ciclos y discos. Actualmente es integrante del equipo de cátedra de Realización Cinematográfica del Departamento de Cine (FA/UNC) y se encuentra en proceso de realización de su Trabajo Final de Carrera de la Licenciatura en Cine y Televisión.

LA MONTAJISTA

Giovanna Distefeno es estudiante avanzada de la Licenciatura en Cine y Televisión de la UNC. Asistencia de dirección y montaje son las áreas elegidas en los proyectos en los que participa dentro y fuera de la UNC. Concursante del 48 Hour Film Project durante cuatro años consecutivos, ocupó las áreas de dirección y/o montaje en todos esos años y ganó las menciones de *Mejor edición* y *Mejor Directora* con el cortometraje *Permanencia* en el año 2018. Asistente de dirección del proyecto *Viejas en la chata*. Actualmente se encuentra en proceso de realización de su Trabajo Final de Carrera de licenciatura.

LA CONVERSACIÓN

Rafael y Giovanna, eran estudiantes al momento de realizar el cortometraje y en la actualidad son egresantes en proceso

de realización de su Trabajo Final de Carrera. Juntas nos comparten parte de su experiencia haciendo énfasis en la relación Dirección-Montaje. Cabe aclarar que en este caso, la montajista participó desde el inicio del proyecto y también durante el rodaje¹¹.

A continuación aparecen algunas consideraciones generales sobre las particularidades del trabajo de montaje que implicó la realización de su cortometraje. Asimismo, la revisión de las posibles propuestas de la *estructura del montaje* a partir de un guion previo y la función del mismo en la *construcción de sentido*, como así también las posibilidades que abre en relación con materiales no producidos en el rodaje propiamente dicho -por ejemplo, las imágenes del barrio filmadas a posteriori luego de tener un primer corte, las articulaciones entre guion y montaje, la puesta en escena, etc.-

Comienzan contando:

—Giovanna Distefeno: En cuanto a *Cien cuerdas de noche*, creo que el trabajo de montaje tenía una base desde donde partir.

¹¹ Cuando alguien trabaja en el área de montaje, suele no participar de la instancia de rodaje sino enfocarse específicamente en la postproducción y encontrarse con el material en bruto, sin referencias reales de los espacios y sin vinculación con las vivencias que deja un rodaje: emociones, complicaciones, apego por el material filmado, etc.

Esto tuvo que ver con que ya había un guion escrito bastante acabado y que el director tenía criterios de cada área establecidos. Con respecto al guion, a mi parecer plantea un tipo de montaje sujeto a ese guion inicial por la predominancia narrativa. Es decir, fue un desafío el poder montar las escenas en otro orden narrativo diferente o crear nuevas escenas con tomas de otras ya existentes. Es por esto que para mí el montaje, de este cortometraje en particular, tenía como objetivo mostrar mediante el paso de la historia a cada uno de los personajes principales para poder empatizar con ellos y seguir su recorrido a través de Córdoba. De cierta manera convertir a los espectadores en la cuarta persona arriba de ese auto. El montaje se convertía así, en una herramienta de construcción de sentido que pretendía ordenar y examinar cada una de las escenas para que puedan conformar una historia creíble.

—Rafael Perez Boero: El trabajo realizado en todas las áreas del cortometraje, en este caso en la relación entre el montaje y la dirección, fue dado en un contexto universitario y dentro de la cátedra de Realización Cinematográfica. Realizamos nuestro corto con un grupo de trece personas y nuestra forma de trabajo fue horizontal y colectiva. Tengo que aclarar esto

porque ahora, a la distancia de ese proceso creativo, veo con más claridad las particularidades que la realización cinematográfica universitaria tiene. Además, con el tiempo, fui perdiendo claridad en los recuerdos y, tratar de pensarlo ahora, en un contexto tan distinto, me lleva para un lado donde el recuerdo es impreciso y se tiñe de sensaciones contemporáneas. No me acuerdo de las cosas con precisión o las completo con pequeñas adaptaciones romantizadas por la distancia.

Giovanna explica que durante el rodaje colaboró con la Asistencia de Dirección y que esto la ayudó al momento de organizarse en la sala de montaje, porque le permitió ahorrar tiempo en la primera instancia de sistematización del material. Durante el rodaje realizó planillas que le permitieron ir marcando los planos que le gustaban al director, marcaciones no solo desde la cámara sino también desde el sonido.

Sobre producir independientemente, en un contexto universitario con un cronograma propuesto a partir del calendario académico institucional. Rafael continúa:

—R.P.B.: Una de las particularidades de la realización universitaria creo que fue, en nosotres al menos, los tiempos. Los

tiempos de producción se ven afectados por el calendario académico. Yo en mi caso ya tenía la idea maquetada, una escaleta y un primer borrador del guion. De ahí al rodaje pasaron sólo cuatro meses -o menos- y la versión final la tuvimos para la muestra de ese año¹². Quiero decir, es un ritmo bastante ágil que requiere mucho esfuerzo y dedicación y contrasta con la falta de práctica que se tiene en esas instancias de formación. No como carencia educativa, sino como la experiencia misma que se va adquiriendo con la práctica. Nos encontramos muchas veces con deadlines que nos llegaron al cuello. Pero siempre intenté tener y transmitir al equipo la idea de cumplir con los plazos. Por respeto a la cátedra, a les profes y a les compañeres que cursaban con nosotres, queríamos terminar el cortometraje ese año de cursada.

EL PROCESO DE MONTAJE

Sobre la conformación del equipo de montaje: integrantes, funciones, roles. El tiempo del proceso de montaje. Etapas en las que se dividieron las tareas.

¹² MUCI2017: Muestra de Trabajos Finales de la Cátedra de Realización Cinematográfica, es una muestra donde se presentan los trabajos que todos los equipos realizaron durante el año.

Durante el año 2017, este equipo fue de los primeros en ir a rodaje¹³, es por esto que el grupo tuvo un margen de tiempo mayor para dedicarle al área de montaje. En relación a esto, Giovanna dice:

—G.D.: El montaje constó de varios ejes. Estos eran el montaje de imagen, el de sonido y la corrección de color. Como fuimos uno de los primeros grupos en filmar, tuvimos bastante tiempo para poder montar tranquilos tanto imagen como sonido y hasta pudimos dejar orear el montaje, dándonos la posibilidad de poder retomarlo descansados de la mirada de lo que ya habíamos montado.

Estuve trabajando en dos roles a la vez: de asistente de edición y de montaje propiamente. La mayoría de las veces en trabajos independientes y/o de carácter académico (para la facultad), es frecuente que estos dos roles sean realizados por la misma persona. Pude entender después de asistir a un taller de asistencia de edición¹⁴ las diferencias entre ellos. Para explicar estos dos roles voy a referirme al montaje de *Cien cuerdas*.

¹³ En el calendario académico, ese año la cátedra propuso como fechas de rodaje entre julio y agosto.

¹⁴ Taller *El rol de la asistente de edición: desde la preproducción* al estreno dictado por Ana Paula Torrens, en el marco de *El Detonar Preciso. Encuentro Audiovisual Feminista* (2019)

Giovanna explica que el primer paso fue el de clasificar y seleccionar todo el material que habían producido en el rodaje; y luego la etapa de sincronización de archivos de imágenes con los archivos de sonido para poder comenzar armar el primer corte. Y aclara:

—G.D.: Todas estas tareas corresponden al rol de asistente de edición, quien prepara el material para que después quien hace el montaje pueda enfocarse en el armado creativo. Después de tener todo ordenado empezó el corte de guion, que como su nombre lo indica, es montar exactamente los videos en el orden que estaban propuestos en el mismo. Este primer corte nos dio un pantallazo general y a la vez un indicio de la duración del proyecto.

Tanto montajista como director coinciden en los pasos que siguieron y el recuerdo de la experiencia por etapas. Luego que realizaron el primer corte comenzó el diálogo más fluido con dirección y la búsqueda de un próximo corte que pudiera captar los objetivos que se habían propuesto desde el inicio, la búsqueda de la esencia del corto. Fue así que comenzó el trabajo de *desenamoramiento y corte*. Es decir que comenzaron a quitar y modificar el material que creían estaba de más. Por

ejemplo: planos cortos de una misma acción que estaba filmada también con planos amplios, planos de Córdoba que no aportan a la construcción de la ciudad que querían plasmar y por último, planos que por su resolución técnica y/o narrativa o su contenido, ya no eran necesarios. Giovanna explica: —G.D.: Este paso fue necesario al darnos cuenta que el primer corte había quedado largo y queríamos reducir el tiempo del cortometraje. Después de hacer ese trabajo, nos acercamos al tiempo que imaginamos.

Rafael agrega sobre ese proceso:

—R.P.B.: Hablando puntualmente del proceso de montaje, tuvo varias etapas y varios tumbos y barreras que tuvimos que sortear. Lo primero, guiados por el mismo entusiasmo adrenalínico del rodaje y, aprovechando ese empujón, fue el montaje lineal, la versión de guion. Vimos juntas las distintas opciones, evaluamos las actuaciones y pensamos posibles enlaces. Después, ella dedicó gran parte de su trabajo a refinar raccords y detalles de continuidad. Hicimos una segunda selección de tomas con ese criterio. Después nos estancamos y tuvimos una revisión grupal del primer montaje. Fabricio¹⁵ solicitó editar

¹⁵ Fabricio Giordano, Asistente de Dirección del cortometraje.

unas secuencias y con esa mirada nueva y no agotada todavía, pudimos avanzar en una segunda versión. Así fuimos avanzando hasta estar cerca de un corte final.

Rafael explica que decidieron reunirse y hacer una función privada para probar el corto. Su primer público fueron las personas involucradas directamente con el trabajo -técnicos, actrices, actores, músicas-. Durante la proyección realizaron un trabajo de observación en la audiencia presente, para intentar sistematizar qué sucedía con el corto y qué sensaciones generaba. Cuenta:

—R.P.B.: Vimos el corto en pantalla gigante, un proyector y una lona en un patio. Fuimos viendo reacciones, en qué momento se aburrían, en qué momento era clarísimo que algo no se entendía o perdía ritmo. Notamos en el visionado en qué momento les amigos-espectadores se ponían a hablar y demás situaciones que demostraban una falta de interés o que el corto no estaba captando la atención. Había una parte que claramente no avanzaba en la historia y quedó comprobado con esta anécdota: justo en esa escena se asomaron unos gatitos callejeros por la tapia del fondo y la mitad de los amigos-espectadores del corto se levantaron y se fueron a acariciarlos y

darles de comer. El corto siguió avanzando en la pantalla sin nadie más que un par de nosotres mirándonos y riendo, dándonos cuenta que no funcionaba y de esa manera fuimos puliendo el ritmo, los diálogos, etc.

También recuerdan los visionados con distintos públicos¹⁶ en el marco de la cátedra y la instancia de revisión del montaje. Algunas marcaciones sostenían cómo el montaje puede colaborar con acentuar acciones, algunas interpretaciones y profundizar el trabajo de la dirección actuarial. En este caso el equipo trabajó con no-actores, actrices y actores profesionales. Hubo varios diálogos que iban y volvían según las pruebas que se propusieron desde el área; incluso aprovechar para realizar reencuadres y reforzar el recurso del fuera de campo.

En una de las instancias recuerdan:

—R.P.B.: Tuvimos un visionado con gente especializada, en nuestro caso fue la profesora Alicia Cáceres¹⁷. En esa instancia

¹⁶ Parte del proceso de evaluación propuesto por la cátedra, invita a pensar la importancia de la mirada externa para poder ver el material propuesto con y desde otros puntos de vista más allá de las intenciones del equipo y de su proceso. La misma consta de dos instancias de visionado con público especializado (vinculado de manera directa con la producción audiovisual) y una con público general. A partir de esas devoluciones se vuelve a la sala de montaje.

¹⁷ Alicia Cáceres: Docente Titular de Montaje I y Montaje II, cátedras pertenecientes al segundo y tercer año de la Licenciatura en Cine y Artes Audio-

tuvimos, sobre todo, discusiones conceptuales con el equipo. Formas de representación, escenas que se quedaban cortas en lo que quería transmitir y también había, escenas que nos desbordaban. En esta etapa tuvimos más contacto con el área de sonido, Guadalupe¹⁸, Mariano¹⁹ y Leti²⁰, que fueron haciendo aportes significativos al montaje. Propusieron detalles y llevaron adelante doblajes de varias tomas que ayudaron bastante al resultado. No solo en sonido, sino que el montaje nos permitió jugar con otros elementos y despegarnos de la idea inicial.

Giovanna agrega:

—G.D.: En una de estas asesorías de los últimos cortes, un invitado nos dio un feedback interesante para terminar de pulir ciertos cabos sueltos que se notaban con este visionado y que por mi parte se me escapaba porque estaba muy ensimismada con el material. En su devolución hizo énfasis en la cons-

visuales. En el año 2017, integrante del equipo de cátedra de Realización Cinematográfica, donde realiza funciones complementarias a su cargo.

¹⁸ Guadalupe Yañez: Directora de Sonido del cortometraje.

¹⁹ Mariano López: Director de Sonido del cortometraje.

²⁰ Leticia Mazufri: Directora de Postproducción de Sonido del cortometraje.

trucción de la ciudad de Córdoba, además de la división de capítulos. Fue una instancia que abrió un diálogo con nosotres ya que era montajista y nos habló desde ese lugar, ayudando en cuanto a lo técnico y narrativo del film. Esta asesoría claramente tuvo impacto en la estructura final de la película de forma positiva, ayudando con todas estas observaciones a terminar de construir a nuestros personajes y a la ciudad de Córdoba.

Recuerdan que luego comenzaron a descartar lo que les resultaba más fácil, es decir, más evidente en relación al avance de la narrativa y objetivos propuestos; y que se focalizaron en cada una de las escenas, en el ritmo y la historia. En ese momento el diálogo entre las áreas (montaje/dirección) fue clave, para decidir en conjunto qué dejar o eliminar, para enfocarse en las intenciones del propio proyecto. En relación a la búsqueda del clima, Rafael dice:

—R.P.B.: Lo mismo ocurrió cuando ya teníamos la música y pudimos establecer algunos guiños rítmicos. Contar con estos recursos y poder usarlos en distintas instancias del proceso nos permitieron ir viendo cambios sustanciales en el resultado de lo que buscábamos. También, desde el segundo corte, fuimos

trabajando siempre con una capa de ajuste en blanco y negro y con un recorte aplicada en la relación aspecto de 4x3. Desde que hicimos esto, pudimos acercarnos al material con otra actitud, hubo escenas que nos dimos cuenta que funcionaban instantáneamente. De la misma forma, hubo escenas que no funcionaban de esta manera.

Giovanna adhiere a la importancia de establecer criterios previos con respecto al formato (4:3), al color (la decisión de que sea en ByN) las cuales marcaron pautas claras en el proceso del montaje. El formato les ayudó con el trabajo de la puesta en escena en el rodaje, porque les permitió focalizar las acciones dentro de ese cuadrante. En el montaje les permitió jugar con algunos reencuadres, incluso en algunos momentos salvar algunas cuestiones técnicas y/o hacer énfasis en el trabajo de la Dirección de Arte. Asimismo recuerdan que los planos de la ciudad de Córdoba ayudaron a generar un hilo conductor en la historia y el recorrido que hacían los personajes. Uno de los objetivos de estos registros era poder ir más allá de los espacios reconocidos de Córdoba, sino mostrar otros barrios, otros lugares no tan visibles en el cine de Córdoba hasta el momento. No obstante, es interesante que dos espacios reconocidos

como el Palacio de Justicia (conocido como Tribunales) y una Iglesia²¹ céntrica, donde sucede el linchamiento, son lugares que no solo delimitan un espacio sino que profundizan el discurso haciendo varias lecturas de una misma situación.

Les consultamos sobre cómo se establecieron y funcionaron los diálogos entre dirección y montaje. Sobre los aportes que surgen hacia la película en esa experiencia creativa compartida. ¿Qué significó el montaje para su cortometraje? En relación a las determinaciones de la estructura final, las significaciones a las que dio lugar, el tiempo narrativo, la construcción del ritmo, la propuesta sonora, etc. Les dos remarcan que el diálogo entre *dirección y montaje* fue fluido desde el inicio del proceso. Explican que desde la etapa del guion hubo una conversación abierta y permeable y que el esquema que fueron planteando de manera conjunta fue clave al momento de llegar al rodaje y la postproducción. Asimismo, reconocen la potencia del montaje como área que amalgama a todas las demás áreas y como pieza clave para profundizar el trabajo realizado por todos. Giovanna agrega:

—G.D.: En el cortometraje, el montaje articula sentidos socia-

²¹ Basílica Nuestra Señora de La Merced en el centro de la ciudad.

les que vinculan la subjetividad de los personajes con la de los espectadores y este es construido sobre una base humana, la cual les conduce durante el relato.

A su vez remarcan cómo la estructura les permitió a conocer sus personajes principales, cómo presentarles y construir la empatía hacia ellos. Consideran que es importante que desde el montaje, el relato abra interrogantes sobre los prejuicios que cada persona pueda traer consigo.

El cortometraje problematiza, entre otros puntos, la función de los estereotipos y la manera en que el cine construye sentidos, cultura y modos de pensar el mundo. Uno de los objetivos del trabajo tiene que ver con poder cuestionar(nos) sobre los juicios de valor que se generan sin conocer a las personas, simplemente por su apariencia. Propone acompañar a sus protagonistas por un recorrido donde las preguntas y respuestas aparecen tan rápido como se desvanecen; porque la representación de la realidad expuesta en la diégesis va generando un juego dinámico de dichos cuestionamientos, a partir de las situaciones que transitan. Giovanna agrega:

—G.D.: El montaje trata de introducir a la audiencia en esta

búsqueda del objeto perdido y le propone acompañar a estos personajes en su recorrido, haciendo un pacto implícito de que esta aventura sólo durará una noche. La construcción del ritmo de las escenas planteada desde el montaje, nos permite como espectadores unirnos al viaje de los protagonistas y sentir que el tiempo transcurre de manera fluida; permitiendo estar a la expectativa de la resolución de los conflictos que van surgiendo en la historia.

Reconocen que el proceso de montaje también ayudó a ubicar a los protagonistas en Córdoba, en una noche en la ciudad, reuniendo espacios y objetos incluso como un personaje más, por ejemplo: el rol del auto (Renoleta R4). La propuesta de la banda sonora, completa esta reconstrucción de una noche, introduciendo sonidos propios de las calles, diversidad en la música local más allá del cuarteto, no porque esto fuera negativo, sino abriendo otros espectros musicales que acompañan a la narrativa y a sus protagonistas. Giovanna cuenta:

— G.D.: En la edición el proceso fue ameno y les dos nos pusimos al servicio de la historia contribuyendo desde nuestros roles a la narración. Estuvimos en constante comunicación cuando realizaba el montaje. Rafael me ayudó a poder repre-

sentar esa visión de Córdoba de noche, que hubiera sido muy difícil resolverla de manera independiente, porque yo nací y me crié en el sur de Argentina.

DESAFÍOS VINCULADOS AL MONTAJE DE LA PELÍCULA QUE SURGIERON EN EL DESARROLLO DE LA PROPUESTA

Plantean que hubo varios desafíos en relación al montaje de *Cien cuerdas de noche*. Uno de los más importantes a nivel narrativo, remarca Giovanna, fue el de la escena del linchamiento. Particularmente desde el área de fotografía, desde la puesta en escena y la decisión de puesta en cámara sobre cómo focalizar la acción de lo que sucede, cómo construir una situación complicada de manera verosímil, cuidadosa y compleja de plantear. Giovanna dice:

—G.D.: Nuestros miedos venían desde el lugar de cómo poder representar esta situación particular de manera que no quede artificial y que logre que los espectadores empaticen con la decisión de los personajes protagónicos en involucrarse.

Otro desafío, recuerda:

—G.D.: Fue disponer las tomas a lo largo del film de manera

que los personajes principales coexistan en armonía y no se marcara la diferencia desde lo actoral entre actores con o sin experiencia previa. En este tramo la asesoría antes mencionada nos ayudó mucho con este tema. Mostrar de espaldas a uno de ellos y hacer énfasis en escuchar su voz o revisar los cortes en escenas estratégicamente en las que esta diferencia aparecía, esos recortes aportaron a dar un balance entre los tres protagonistas.

Por otra parte, remarcan el hecho de mantener una unidad orgánica en todo el relato y señalan al montaje como responsable de esa unión, de trabajar todas esas situaciones por separado y pensar un solo ambiente. Es decir, una road movie cordobesa.

Trabajar esa narración para que los espectadores puedan vivir la idea de *una noche cordobesa* y que todo eso puede pasar (pinchadura de rueda, linchamiento, hospital, búsqueda de un objeto perdido, concierto en paralelo, etc.) y especialmente y en este contexto, que el personaje de ella (mujer) deje subir a dos personajes varones desconocidos en su auto.

RELACIÓN DIRECCIÓN+MONTAJE

Algo que comparten nuevamente, es que la relación entre esos roles es clave. Una de las metodologías que surgió en esos diálogos e intercambios que tuvieron, fue que Rafael pudo hacer su propuesta desde el corte de dirección. En este sentido, remarca que había una diferencia en el vínculo con el material grabado. Explica:

—R.P.B.: Las escenas no me daban ningún tipo de apego, así que probé cortar grandes bloques temporales, separar con placas y tratar de armar una narrativa despojada de linealidad y en muchos momentos hasta de diálogo. Exageré, por supuesto, pero fue una base desde donde pudimos reconstruir. Este corte violento que realicé permitió una mirada sintética y le dio una supuesta fragilidad al relato, que nos ayudó en la construcción de la trama. Con la devolución de la cátedra primero, y con Giovanna después, fuimos agregando solo lo que consideramos necesario a ese corte abrupto que presenté.

En cuanto a la forma del trabajo de ambas áreas, marcan que fueron construyendo el vínculo y empezaron a conocer los puntos fuertes de uno y otro y sobre los cuales se fueron apoyando.

En la instancia de posproducción es importante trabajar la escucha de ambos lados, la permeabilidad sobre lo que surge de la reescritura del material, estar abiertos a la propuesta de nuevos cortes, incluso de cambios significativos sobre el guion y para esto, resulta ineludible ese trabajo de respeto y confianza mutua. Rafael cuenta:

—R.P.B.: Fuimos trabajando en conjunto, traté de dirigir entendiendo quién era la otra persona que estaba trabajando conmigo y poder delegar y/o dejar espacios para que se completen desde sus aportes. Esto pasó en casi todas las áreas: desde el montaje, hasta con los actores que tuvieron su espacio abierto de proposición creativa.

Por último, Giovanna agrega:

—G.D.: Yo creo que esta comunicación que se dio en el proceso de la postproducción se refleja en el cortometraje, porque pudimos unir todos los cabos sueltos que quedaban a nivel narración obteniendo un buen resultado.

4- Madre Baile y el código cromático



Incorporamos la experiencia de *Madre Baile* y con ella, la referencia a muchas más que engrosan la prolífica producción en el género documental.

La idea de homenaje colectivo se respira en la película a través de la heterogeneidad y jerarquía de les entrevistades. Pareciera que no falta nadie, todes hablan de la Leo y esa especie de mosaico que van conformando, enriquece el relato de la experiencia.

Complejidad en la producción, financiamiento con fomento INCAA, voces que conducen, voces que cuentan, equipos mixtos.

Se trata de un relato generoso. Muchos relatos documentales también se espejan en este film. Proyectos que albergan procedencias diversas tanto en los registros (por su género, su ritmo, su identidad, su pertenencia disciplinar) como en las trayectorias formativas que preceden tanto a quienes integran el equipo de trabajo como a les entrevistades y retratades (de sectores públicos y privados, populares y académicos, profesionales y amateurs, de la ciudad y el campo).

TÍTULO ORIGINAL MADRE BAILE | **AÑO** 2020 | **DURACIÓN** 110 MINUTOS | **GÉNERO** DOCUMENTAL | **GUIÓN Y DIRECCIÓN** CAROLINA ROJO | **PRODUCCIÓN GENERAL** RODRIGO DEL CANTO | **ENTREVISTAS** VIVI POZZEBÓN | **PRODUCCIÓN PERIODÍSTICA** CAROLINA ROJO Y VIVI POZZEBÓN | **DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA** SANTIAGO SALIVA Y MAXIMILIANO ANGELERI MARTY | **DIRECCIÓN DE SONIDO** RAMIRO TARIFA | **DIRECCIÓN DE ARTE** CAROLINA BRAVO | **MONTAJE** MARÍA VICTORIA GLANZMANN Y CAROLINA ROJO | **POSTPRODUCCIÓN DE IMAGEN** MALENA CATONI | **POSTPRODUCCIÓN DE SONIDO** ERWIN OTOÑO | **PRODUCTORA Y DISTRIBUIDORA** ALTROQUÉ

CINE

SINOPSIS²²

Tras componer el tema que da nombre a su segundo disco solista, *Madre baile*, la cantante y percusionista cordobesa Vivi Pozzebón se interesa sobre los orígenes etno-musicales del cuarteto y la figura de Leonor Marzano, quien supo mixturar la tarantela y el paso doble en su piano para dar origen al ritmo característico de Córdoba: el cuarteto. Para responder sus interrogantes, Vivi visita a músicos que estuvieron en el tradicional Cuarteto Leo y músicos actuales, se encuentra con los hijos y nieto de La Leo, dialoga con periodistas y antropólogos que investigaron el tema y conoce a las otras mujeres que pasaron por el mundo del cuarteto. El recorrido visual y sonoro también atraviesa los bailes, los de los años 40 cuando este ritmo comenzaba en el campo y entre familias; y los bailes actuales, ciudadanos, nocturnos y juveniles. En su andar Vivi descubre una Córdoba que de a poco homenajea a La Leo, con murales y monumentos y ella lo hace con su tema *Madre baile*.

²² Esta sinopsis fue provista por el equipo de producción de Madre Baile.

ALGUNAS NOTAS EL RECORRIDO

Madre Baile es un proyecto que arranca en el 2014 y comienza a rodarse en 2017, luego de haber ganado el Subsidio para Documentales Digitales del INCAA. Es un film con muchas voces, con muchas figuritas difíciles. Vivi Pozzebón dialoga con Eduardo Gelfo, Carlitos *Pueblo* Rolán, Marta Gelfo, Martín Rolán, Ángel Negro Videla, Miguel Puch, Martín Rosel, Daniel Franco, *Beto* Guillén, Emeterio Farías, Silvia Robles, Roberto Maldonado Costa, Víctor Pintos, Pablo Ramos, Andrea Lacombe, Alejandro González Dago, Gustavo Blázquez, Fernando Belzagui, Turco Oliva, Minino Garay, Nury Taborda, Lore Jiménez, Trinidad Bertero, Noelia Martínez y Magui Olave. En estos diálogos vamos conociendo a Leonor Marzano y buceando en las intimidades del nacimiento del cuarteto.

SOBRE *MADRE BAILE* CONVERSAMOS CON SU DIRECTORA Y SU MONTAJISTA

LA DIRECTORA

Carolina Rojo es Licenciada en Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba. Además de ser la directora y

guionista de *Madre Baile*, es co-directora, productora y montajista de la serie de micro capítulos documentales *Entre muros y puentes*, realizada en 2019. Integra el Festival de cine social y comunitario INVICINES (el cine de les invisibles), desde su primera edición en 2015 hasta la actualidad, y la productora audiovisual Altroqué Cine.

LA MONTAJISTA

María Victoria Glanzmann es Comunicadora Audiovisual, egresada de La Metro, Escuela de Diseño y Comunicación Audiovisual. Forma parte de la Cooperativa Audiovisual Caleidoscopio, desde donde produce y realiza contenidos audiovisuales.

LA CONVERSACIÓN

El 13 de noviembre de 2020 la cátedra de Realización Cinematográfica del Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes de la UNC, organiza un encuentro donde Carolina Rojo y Victoria Glanzmann conversarían con los estudiantes sobre el proceso de montaje de *Madre Baile*. Debemos decir, como prevención al lector, que lo que va a leer no es una transcripción exhaustiva de aquel encuentro. Aquí también ha operado el montaje, ordenando, seleccionando e incluso haciendo al-

gunas elipsis sobre aquellos tiempos muertos que los problemas de conectividad han convertido en parte de la identidad de nuestras clases virtuales. Recorte, orden y selección con la única finalidad de transmitir lo más honestamente posible el encuentro de aquel viernes.

Madre Baile es una película sobre la música, el cuarteto; y es una película sobre una mujer, Leonor Marzano y sobre todas las mujeres. Vivi Pozzebón, desde su lugar de experticia en la música habilita unas complicidades con músicos y músicas que nos permiten, a los legos, entrar en la cocina del cuarteto y nos lleva de paseo entre les músiques, entre las épocas o saltando de la ficción al documental. Pero ese recorrido está planificado, articulado, dosificado y allí es donde está la punta del hilo para entender la importancia del montaje y esa relación secreta entre directores y montajistas, que es el objeto de nuestro encuentro.

—¿Cómo comenzó esta relación entre ustedes?

—Carolina Rojo: En la película venimos trabajando desde 2014, la escribimos y la empezamos a filmar en 2017. Me parecía que era muy importante que alguien externo la agarre y que con ese alguien externo vengamos hablando en algún punto con

los mismos códigos.

Con Vicky nos conocemos hace bastante por una relación de amistad más que de haber trabajado juntas previamente. Hicimos muchas cosas en esto del cine social, lo comunitario, lo participativo, incluso hace un tiempo Vicky también está en *Invicines*. Entonces de una forma u otra nuestros caminos se vienen cruzando desde hace un tiempo. Cuando se dio esta posibilidad de ver quién hacía el montaje de la película -porque claramente tenía la certeza que a mí no me iba a ser fácil hacerlo sola, a pesar de que me he dedicado hasta acá, mayormente, al montaje- junto a Rodrigo, que es el productor, nos pareció buenísimo que sea la Vicky la que lo encare.

A ese primer bodoque de material que era la peli, en que solamente de entrevistas tenía veinte horas, le hice el primer corte. Esa primera edición se llamó esqueleto. Dejé lo que quería que estuviera de cada entrevistado. Después empecé a entresacar, entresacar, entresacar y a armar unas pequeñas secuencias. Así armé el primer corte de la peli de unas tres horas y media. Ahí fue donde invité a la Vicky. Le dije: “Vení a sentarte a ver una película de tres horas y media”. Vino, lo vimos juntas, íbamos frenando y conversando, ella anotando algunas cosas y se llevó el disco.

Capaz que si yo no hubiera hecho antes montaje en cine y televisión iba a la casa de Vicky y le decía: tomá, acá tenés el disco con todo, hacé vos lo que quieras. Pero me metí un poquito más e hice este primero, segundo o tercer corte, porque justamente vengo de hacer ese rol y me era inevitable meter un poco de tijera, sentido y estructura, creo que va por ahí la experiencia previa.

—María Victoria Glanzmann: Me encontré con un material de tres horas y media, que buscaba rescatar la historia de Leonor Marzano y contar desde ese lado el cuarteto, pero no sabía qué querían contar. Entonces le pido un guion a Caro y me lo manda, pero me dice: “algunas cosas cambiaron”. Y bueno, este esqueleto que la Caro armó me parece que ayudó bastante, porque quién más que la directora y guionista para saber qué era eso que ella quería contar.

A ese esqueleto lo achiqué. Me vuelvo a encontrar con Caro y laburamos un par de semanas juntas, las dos sentadas frente a la computadora, más que nada achicando entrevistas; porque todavía el material quedaba como en tres horas. Vimos cada entrevista, qué quería contar acá, qué se repetía en relación a otros relatos de les entrevistades. Y después de vuelta me

vuelvo a quedar sola con el material, pero comunicándonos. Yo quería entender o comprender qué era lo que Caro quería contar; y mi aporte tenía que ver con dar forma, ritmo y acompañar a les compañeres en este laburo que habían arrancado, en la tarea de dar significado al documental.

Me parece importante remarcar que yo tengo confianza con Caro y no sentí que en ningún momento me marcara una regla que seguir. Me sentí libre en poder armar una estructura con lo que ella me había enviado, el guion y este primer corte.

Era mucho el material que había y muchos los recursos, la ficción y las entrevistas. Entonces me hice una línea de tiempo, a mano, donde fui ubicando cada tema, porque también el documental aborda muchos temas. No es solo Leonor Marzano, la historia de La Leo y el comienzo del cuarteto, qué significó eso antes y qué significa ahora, sino muchos otros subtemas que se van dando en el documental.

—CR: Estuvimos dos semanas trabajando juntas, en un trabajo como más de oficina, sentadas frente a la compu, dialogando, haciendo marcaciones y en mi caso, escuchando y masticando las cosas que Vicky me marcaba como innecesarias. Me pasó lo que dicen a menudo que pasa, que una se encari-

ña con tomas o entrevistades, porque estuviste tan metida en el rodaje, que te acordás del momento en que se dijo, cómo se dijo, quién lo dijo y no las querés sacar. La montajista está desprendida de eso, por eso está bueno que tome esas decisiones con ese despojo. Yo le decía: “Vicky sos mala”. Porque me quería sacar cosas que yo quería, pero está buenísimo que lo haya hecho.

—MVG: En esa línea de tiempo que fui armando y cambiando según las charlas que teníamos con Caro, llevaba un día un tema para adelante o un tema se movía al medio. También lo hice en el programa de edición marcando con colores, el amarillo era lo que para mí se sacaba y ponía la justificación de por qué creía que había que sacarlo; y ahí charlábamos y decidíamos si estaba bueno que quede o no. Laburábamos tanto en la línea de tiempo como en un Word, donde marcábamos con tiempos y también con color. Encontramos ese modo y esa forma.

—CR: Yo digo que la Vicky es una mujer plagada de colores y hasta me llenaba de colores el Premiere. Me marcaba de amarillo cosas que podían salir, marrón era como que estaba en

duda si iban en ese eje temático o no, pero me iba marcando temas con colores para que revisáramos eso con una referencia o tema en particular. Estuvo bueno ese método, creo que nos fue muy útil. Yo recordaba que esto mismo que hizo la Vicky en la isla de edición lo habíamos hecho allá por el 2007 montando otra película con Maxi Angeleri -hoy director de foto de *Madre Baile*- en papel, marcando con amarillo tal cosa.... creo que los colores y el montaje van de la mano.

—Cuando se edita una entrevista se selecciona aquello que nos parece más relevante para nuestro relato, se omiten algunas partes o se ponen a jugar en yuxtaposición con otras entrevistades. A veces cobran más relevancia algunos aspectos o declaraciones que, tal vez, en la entrevista original estaban solapados; mientras que otros temas, que pueden ser importantes para la persona entrevistada, muchas veces no funcionan en el relato o son redundantes con las declaraciones de otros personajes. ¿Aparecieron conflictos de este tipo?

—CR: Yo me sentí muy libre en ese sentido, Vivi vio la película recién en el último corte, cuando le pasamos el material a Arturo (Borio), a Vivi, a Juanjo (Gorasurreta) y a tres compañe-

ros más que estuvieron en la génesis del proyecto. Recién ahí ella se encontró con la película después del rodaje. No estuvo viendo, ni participando de las decisiones de corte y demás. Re bien, no tuvo acotaciones al respecto. Nos hizo más acotaciones de forma (como modos de nombrar en los zócalos) que de contenido.

Sí recuerdo que luego de alguna entrevista, cuando llegué a casa, recibí llamada de la persona entrevistada diciendo: “che, fijate que capaz que me fui de mambo, me sentí demasiado en confianza con ustedes y conté cosas que por ahí no está bueno que aparezcan, fijate si podés cortar esa parte”. Y bueno, listo, estuvo claro porque hay que cuidar también a cada persona entrevistada. Fue lo único y tampoco fue tan determinante “che sacá esto sí o sí porque...” sino que fue una sugerencia, un pedido en confianza. Pero por lo demás no, yo me sentí muy libre de poder crear y dejar crear también.

—MVG: Conversamos acerca de qué dejar y qué no, cuidando a quienes nos permiten retratar parte de su historia y de su vida, pero no apareció algún conflicto en torno a eso. Creo que sin decirlo, o nombrarlo, estaba presente el cuidado y el respeto en el relato por les entrevistades. Sí Caro en algún momento me dijo tengamos cuidado con esta entrevista o veamos qué

sacar porque me pidieron tal cosa. Yo acepté porque me parecía correcto si alguien pide, respetarle.

—Ustedes han pasado por distintas áreas en diferentes producciones e incluso por el documental y la ficción ¿Les ha servido la experiencia en esos distintos roles?

—MVG: Creo que no necesariamente pasar por otras áreas hace que ayude o no. Cada quien tiene su experiencia, hay quienes se dedican solamente al montaje y lo hacen muy bien, sin haber pasado por otras áreas. Yo sí he pasado por el guion, la dirección y el montaje por los espacios en que estoy y he ido recorriendo. En este punto personalmente sí siento que me ayuda o que he tomado cosas de las otras áreas.

En cuanto a la experiencia, si Caro se despegaba del rol de montaje de *Madre Baile*, no hubiera sido igual. Mi experiencia siempre fue el trabajo más colectivo, no estar sola en el área de montaje en el momento de estar editando. Si bien hay tiempos en los que una se debe encontrar con el material más personalmente para ver qué fibra te toca, cómo me encuentro con un otro, otra, a mí me pasa con temas sociales y más con el documental; me parece inevitable tener un laburo con la directora, a la par. Porque es quien pensó desde el comienzo la

idea y es quien sabe o siente qué quiere decir. Después con charlas, con esto sí y esto no, vamos encontrando la forma y el ritmo del documental.

—CR: Como decía recién, la Vicky es colores y es ritmo para mí; entonces estaba bueno que sea quien monte la película desde ese lugar. Me parece que tenía que tener esa mixtura entre el Tunga Tunga, el acelere de ese ritmo cuartetero, pero que a la vez apelara a esa nostalgia de los bailes de antes, de la gente grande, de la creación de ese ritmo. Esto también estaba un poquito en la parte de la ficción, en la parte de la ficción de época y en la ficción de actualidad, con esa parejita cocinando y bailando en la cocina, como algo que realmente sucede. Esas pequeñas situaciones no son un gran aporte al contenido, pero necesitábamos dar el tiempo para que sucedan. A la vez, también había que meter ese ritmo y ese agite del cuarteto; y se fue dando esa mixtura.

Estaban también los pedidos de Vicky en ese sentido. Acá hace falta contextualizar un poco, faltan imágenes de ciudad de día y acá de ciudad de noche, porque nos falta ir entrando de a poquito en ese tema. Esos fueron pedidos específicos de ella, desde el montaje se salieron a buscar y/o pedir esas imágenes porque se hicieron necesarias. Esto habla también del ritmo,

de cómo se fue generando para lo que hacía falta contar.

—MVG: Los pedidos de imágenes de ciudad era un poco para contrastar cómo eran los bailes en el pueblo y cómo está sucediendo ahora en la ciudad, cómo es la ciudad donde se sitúa, en este caso en la ciudad de Córdoba. Me parecía necesario, porque hay momentos donde venimos con entrevistas y necesitamos este aire para pasar de un momento a otro. Pero era necesario construir un aire que nos diga algo en relación al relato. Cuando me encuentro con el material, que era mucha entrevista, entrevista, entrevista, me siento delante de la compu y digo quiero escuchar cuarteto, quiero escuchar música; porque era un documental que abordaba el tema de la música. En qué momento vamos a hacer aparecer al cuarteto, el de antes y el de ahora. Entonces en los momentos en los que creíamos necesario, y podíamos, una música debía estar sonando.

Con respecto al ritmo, ¿cómo encontrar que el documental tenga el ritmo del cuarteto? Es una pregunta que me sigo haciendo, no sé si tiene el ritmo del cuarteto, quizás tiene *el ritmo* de momentos históricos, de cómo era el cuarteto con La Leo y de cómo es el cuarteto ahora en el Sargento Cabral. Eso sí, marcar distintos ritmos en cada escena y no sé si se pudo

lograr o no, pero estaba pensado. Y también si algún entrevistado o entrevistada tocaba un tema sensible había que darle el tiempo a esa sensibilidad, no pasar inmediatamente a un tema que rompa ese clima.

—Vemos una película que cuenta la vida de una mujer, que surge de la idea de tres mujeres y que es guionada y dirigida por otra mujer, pero con un productor y directores de área de foto y sonido que son hombres. ¿Hay algo que caracterice a un rodaje dirigido por una mujer?

—CR: Me acuerdo que en una de las primeras encuestas acerca del rol de la mujer en el audiovisual que hizo DivAC²³, yo planteaba que una de las cosas en las que sentía esa figura del hombre como “el que sabe hacer las cosas”, era al ponerme por primera vez en este rol de directora. Se espera que una haga de mandona, de no dar lugar a otra cosa más que a lo que yo pienso. Son cosas que vienen preestablecidas y vienen preestablecidas en una cuestión muy masculina. A mí me tocó estar con un equipo técnico muy profesional pero a la vez todos muy amigos, de mucha confianza, que yo sabía cómo iban a laburar. Yo sabía que si el director de foto decidía poner una

²³ DivAC: Diverses Audiovisuales Córdoba. Colectiva feminista audiovisual.

luz en determinado lugar, mientras se mantuviera el criterio de aquello que queríamos contar, estaba bien. No le iba a tener que decir: “no, yo quiero que la estética sea...” No, vos fijate, creá, tené esa libertad. Algunos compañeros me decían: “tenés que decirme vos porque vos sos la directora”. Pero yo quería que todos se sintieran parte de esta creación de la película, me parecía que todos podían hacer sus aportes.

—Hay una gran cantidad de recursos que están puestos en juego, que funcionan también como hilos argumentales o narrativos, como la Vivi Pozzebón en la conducción del relato, pero también un narrador en la ficción, el mundo de les entrevistades, el campo académico, periodistas, músicos. Con esta variedad de recursos tan compleja ¿Cómo se generaron consensos entre producción, dirección y montaje para lograr cierto equilibrio a lo largo de todo el proceso de construcción de la estructura? ya que es muy complejo todo lo que se pone en juego.

—CR: Sí, fue un debate, un tire y afloje constante y ya que nombrás, las entrevistas con Vivi fueron un gran tema de producción porque solamente del equipo ya éramos diez personas, más Vivi, más el entrevistado. La logística era un lío. Coordi-

nar una semana que estuviera Vivi, que a la vez estemos todos nosotros, que pudieran les entrevistades. También ocurría lo mismo en la ficción. Esta película se hizo con un subsidio del INCAA pero de la vía digital, que no es un gran subsidio. Es para hacer un documental, como dicen por ahí, *clásico* y cuando dijimos que queríamos meter una ficción nos dijeron que estábamos relicos porque no iba a alcanzar la plata; y ahí van cuestiones de producción. Por ejemplo, yo sabía que quería meter ese texto de Alejandro González en la ficción, que es la historia de los cuartetos, porque me parecía que pintaba de una forma muy hermosa lo que fueron los primeros bailes y yo pensaba transcribirlo en forma de diálogo. Pero ahí también hay decisiones de producción, porque si transcribimos a diálogo hay que transformar extras en actores y un montón de cosas que tienen que ver con sindicatos y demás. Bueno, se nos ocurrió esta figura de este narrador omnipresente, que va andando todos nuestros caminos y contando esto que Alejandro escribió en su libro. Estas son cosas de la cocina que no sé si es políticamente correcto contarlas, pero tiene que ver con esto de que nos alcanza hasta acá y tenemos que pagar cargas sociales de todos y entonces ves cómo rearmar esto que tenés ganas de meter en el guion. Así apareció esta figura del narra-

dor que funcionó muy bien, pero también son duelos que tenés que ir dando en la mitad del rodaje.

—¿Cuánto tiempo pasó desde ese primer corte, desde el encuentro con Vicky? ¿Cómo saber cuándo la película está terminada?

—CR: No sé cuánto tiempo, porque no estuvimos todo el tiempo haciendo esto. Yo recuerdo que estuve en el verano armando ese primer corte, no me acuerdo Vicky cuando nos empezamos a juntar.

—MVG: En noviembre, el trece de noviembre me mandaste el guion. Ahí empezamos a juntarnos y charlar, porque había un tiempo de entrega que ponía el INCAA. Pero por la cuarentena se pidió una prórroga, la fecha de entrega creo que era en marzo. Una de las cosas que hablamos con Caro era esto de tener el material, correrte un tiempo y volver a encontrarte con el material. A esto lo hicimos y fue necesario, muy necesario.

—CR: Por otro lado está buenísimo que, antes del corte final, alguien externo vea la película. Nosotros queríamos que sea un poco más amplio ese público que la viera, pero cuando uno

va ajustado con los tiempos para las presentaciones, se nos cortó. Pero sí hubieron seis personas que nosotros consideramos que tenían que verla, entre ellas Arturo Borio, antes del corte final, antes de la postproducción de sonido y de color. Nos re-sirvieron los aportes que nos hicieron, los buenos y los malos; aunque me tuvieron medio bajón un par de días, pero todos fueron constructivos, todos sirvieron. Entonces está bueno darse ese tiempito.

—MVG: Y después el cuándo está terminado el material, no sé, no hay una certeza. Creo que cuando Caro comenzó a compartir el docu para que otros lo puedan ver y hagan una devolución, creo que ahí va llegando el final. Pero no sé si hay certezas de cuándo está terminado, quizás hoy yo lo veo y le haría un par de cambios.

—CR: Es como un libro, que no lo terminás de escribir nunca, seguís editándolo -en este caso- o agregando cosas, sumando una entrevistade.

En relación a esto que decíamos de la duración, pensamos también que debíamos ser flexibles. Quizá hacer un nuevo corte más adelante, si es necesario para que se emita en tele-

visión y luego de verla muchas veces en pantallas.

Hoy la película tiene esta duración, es el corte que sentimos como final. Pero puede variar más adelante.

5- Disección de Homenaje a la obra de Philip Henry Gosse



Incorporamos la experiencia de *Homenaje a la obra de P. H. Gosse*.

Una película de montaje que desnuda su interrogación por el artificio del dispositivo, busca hilos organizadores del sentido en la vastedad de grandes bases de datos, desmenuza los archivos que rearticula en nuevas relaciones y en la construcción de las memorias colectivas y sociales a partir de la experimentación. Experimentación sobre el montaje sin instancia de rodaje.

En una experiencia preponderantemente individual que se enmarca en las producciones de escuela, se superponen los roles de dirección y montaje. Este relato ilustra también una serie de experiencias que transitan el proceso creativo mayoritariamente en solitario, entre la heterogeneidad de los procesos de reconocimiento e intercambio que habilita la creación junto a otros.

TÍTULO ORIGINAL HOMENAJE A LA OBRA DE PHILIP HENRY GOSSE | **AÑO** 2020 | **DURACIÓN** 22 MIN. | **PAÍS** ARGENTINA
 | **DIRECCIÓN, GUION Y MONTAJE** PABLO WEBER | **SONIDO Y POSPRODUCCIÓN DE SONIDO** FRANCISCO FANTÍN |
GÉNERO ENSAYO

SINOPSIS

“Sentado en su computadora, un director argentino reflexiona sobre los postulados metafísicos del historiador natural británico Philip Henry Gosse mientras experimenta con imágenes y sonidos guardados en su base de datos personal.” (Cine Nacional; 2020)

ALGUNAS NOTAS DE RECORRIDO

Este cortometraje fue realizado en el año 2020 por Pablo Martín Weber en la ciudad de Córdoba, en el marco del desarrollo de su Trabajo Final de Carrera de la Licenciatura en Cine y Televisión de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

Se trata de un ensayo documental en el que se combinan archivos de diferentes bancos audiovisuales. Propone un *Cine Flarf* retomando la propuesta del movimiento estadounidense de poesía *Flarf Poetry*, para quienes “el lenguaje es, siempre y antes que todo, materia” (Weber; 2020: p.10) para pensar el método de su práctica artística desde su condición material en el abordaje de la composición poética.

La realización articula materiales tan diversos como las imá-

genes del archivo del Centro de Conservación y Documentación Audiovisual de la Universidad Nacional de Córdoba, los registros de Curiosity -la sonda de la Nasa que recorre la superficie de Marte- o las imágenes del servidor de la empresa de defensa norteamericana Jihadologi, que a pesar de estar dedicada a investigar terrorismo en Medio Oriente tuvo una falla en los protocolos de seguridad de sus archivos.

El hecho de tratarse de un Trabajo Final de Carrera nos abre el acceso, además de a la película, a las consideraciones del realizador sobre un propio proceso de inmersión reflexiva en el que hipotetiza sobre construcciones de memorias sociales a partir de diversas bases de datos. En ese sentido, nos invita a pensar que este homenaje a la obra de Philip Gosse es también un gesto político enunciado desde la universidad pública. Estrenada en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en noviembre de 2020, recibió tres distinciones. El Premio Astor Piazzolla al Mejor Cortometraje, el Premio del Fondo Nacional de las Artes al Mejor cortometraje argentino y el Premio Banco Nación, Lahaye Media y Pomeranec Sonido al Mejor Cortometraje Argentino. Poco después, en el Festival Internacional de Cine Independiente de Cosquín FICIC, edición 2021, resultó Mejor cortometraje de la competencia internacional de

cortometrajes y también recibió el premio CINE.AR del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales INCAA y el Premio a la mejor película argentina en competencia de las categorías Largometrajes y Cortometrajes de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina ACCA.

Este fue solo el comienzo de una maravillosa recepción en diferentes escenarios del mundo.

SOBRE HOMENAJE A LA OBRA DE PHILIP HENRY GOSSE CONVERSAMOS CON SU REALIZADOR (GUIONISTA, DIRECTOR Y MONTAJISTA)

Pablo Martín Weber (1994) ha dirigido *Fragmentos desde el exilio* (2018). Con su segundo trabajo, *Homenaje a la obra de P. H. Gosse* (2020), se recibió de Licenciado en Cine y Televisión en la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se encuentra desarrollando su primer largometraje, *Ecos de Xinjiang*. Escribe regularmente para la revista de cine *La vida útil*.

LA CONVERSACIÓN

Desde la cocina del proceso de su Trabajo Final de Carrera, supimos que el proyecto de la película se inició situado en la propuesta del *found footage*. Sin embargo, la noción de en-

cuentro con el material que supone esta perspectiva fue tempranamente descartada y reemplazada por la actitud activa de ir en su búsqueda. Pablo afirma que “el artista *flarf* no se encuentra con su materia prima sino que la busca de forma deliberada, manipulando variables y comandando el accionar de diversos algoritmos” (Weber; 2020: p.22). Desde esta perspectiva abrimos el diálogo con el interrogante en torno a las certezas y a las derivas de esa búsqueda.

—¿Cuál fue la modalidad de trabajo y cómo fuiste desarrollando el proceso de montaje frente a la magnitud de los archivos de tu banco de registros audiovisuales?

—Pablo Weber: No hubo ninguna modalidad, ninguna rutina ni ninguna organización: fue todo azaroso, arbitrario, poco profesional, caprichoso, etc. El proceso realizativo tuvo tres etapas (no cronológicamente bien delimitadas): una de búsqueda de material, otra de articulación o concatenación temporal y otra que podríamos llamar de procesado digital. La búsqueda fue realizada tomando prestada la metodología del movimiento de poesía vanguardista llamado *Flarf Poetry*, en la que se incorporan algoritmos de búsqueda en el interior del proceso de composición poética. Supongamos que un poeta

flarf busca una composición con el sustantivo atardecer, entonces el poeta busca atardecer triste, atardecer melancólico, *atardecer* naranja, atardecer intenso, etc.; es un proceso potencialmente infinito a partir del cual el poeta recorre cientos de miles de composiciones que se le revelan y con las cuales interactúa a partir del encuentro entre la yema de sus dedos y la información revelada en la pantalla. Yo apliqué ese método, sin demasiada construcción conceptual sino más bien copiando lo que habían hecho los poetas *flarf* a principio de este siglo, pero al video y al sonido, descargando el material desde archivos online tanto públicos como privados, utilizando sintagmas tanto en español como en inglés, italiano, francés, alemán, ruso y todos los idiomas que el Google Translate me permitía.

Al mismo tiempo trabajé con el archivo del Centro de Documentación Audiovisual de la Universidad Nacional de Córdoba. Un archivo muy particular y muy fascinante, dado que consiste en una experiencia muy distinta a la presentada por los algoritmos de Google: entrás en la oficina y hay una computadora perdida por ahí, con Windows XP y un software bien noventoso que te manda a archivos fílmicos que fueron pasados a VHS y luego a digital. Entonces en dos, tres, cuatro horas

de archivo completamente no jerarquizado podés pasar de Agustín Tosco a Nixon, a una lata de una familia vacacionando en Carlos Paz a principio de siglo y de ahí a una cena de fin de año de la UNC filmada por Canal 10 en plena dictadura, a operativos policiales o incluso a noticias sobre el impacto del Rodrigazo en los precios de una carnicería de Cruz del Eje.

A eso se le suma el material extraído de la empresa yanqui de traducciones de videos del ISIS y el material extraído de la base de datos de Curiosity, la sonda marciana. Los archivos de video, luego, fueron montados, con un criterio como digo totalmente azaroso e intuitivo.

Por último, los archivos fueron utilizados como texturas de un rectángulo virtual en el interior de un simulador físico elemental, no muy sofisticado, incorporado como *plug-in* de After Effects. Digamos: de video a rectángulo digital, de rectángulo digital a sistema de partículas. Los píxeles del archivo de video original se transforman en partículas que pueden ser sometidas a fenómenos físicos (gravedad, campos de interacción fractal, vortexts, etc.) preestablecidos por el programa. Insisto en que esto no fue planeado, ni desarrollado en un sentido cronológico, fueron tres procedimientos que se fueron mezclando entre sí.

A partir de las etapas de concatenación temporal y de procesamiento digital -que Pablo describe acerca de su proceso realizativo- podemos trazar una articulación directa con el concepto de *montaje espacial* que toma de Lev Manovich en su Trabajo Final de Carrera al explicar que el autor “establece una distinción entre el montaje tal y como se lo entiende normalmente, es decir, en relación a la concatenación temporal de los planos y un montaje que él llama espacial destinado a la manipulación digital al interior del cuadro.” (Weber; 2020: p.47) Lo articula con el proceso creativo de *Homenaje a la obra de P.H. Gosse* al expresar que: “Tomando prestadas las categorías de compresión digital de archivos podemos pensar en un montaje *intra-frame* (espacial), destinado a la manipulación de la materialidad del píxel y otro montaje *interframe* (temporal), dedicado a la relación entre planos.” (p.47)

Esta diferenciación entre el abordaje de las relaciones que se establecen entre los planos y las relaciones internas en la propia materialidad del archivo digital reedita, una vez más, la función creadora que tempranamente el montaje fue asumiendo en el desarrollo del cine, hasta ser un factor determinante de la construcción del tiempo y del espacio. Reedición que invita a explorar y redimensionar la potencia del montaje

desde una perspectiva teórica.

Especulamos hipótesis en esa articulación cuando preguntamos en torno a:

—¿Qué consideraciones generales sobre las particularidades del trabajo de montaje implicó Homenaje a la obra de Philip Henry Gosse? ¿Hubo guion previo al montaje y/o guion de montaje? ¿Cómo fue el proceso de acercamiento a las imágenes y posteriormente al montaje?

—P.W.: Puesto que este es un proyecto que se generó en el montaje, en la manipulación de los archivos en la línea de tiempo, no hubo guion de ningún tipo. El primer material con el que comencé a trabajar fue el de Siria. Luego, de a poco, se fueron sumando el resto de materiales, de una forma un tanto azarosa. Nada de lo que se ve ni se escucha fue premeditado de alguna manera, ni planeado ni ejecutado. En ese sentido es un cortometraje que está estrictamente ligado a la experiencia y a las prácticas de manipulación y al descubrimiento mío de las herramientas, los softwares y las técnicas de animación utilizadas. Recién al último fui agregando la voz en off, cuando aproximadamente el sesenta por ciento del trabajo ya estaba realizado.

Ante el relato que nos brinda Pablo, imaginamos la complejidad de esas ventanas de trabajo. Podemos suponer que la construcción de sentido, que siempre es un desafío de la realización audiovisual, aquí se magnifica en proporción al tamaño de la base de datos y a la experimentación sobre el soporte digital.

Una inmersión en solitario en materiales que tienen una dimensión social y colectiva preponderante. El archivo se vuelve un desafío material frente a su alto grado de heterogeneidad y desarticulación. Nos preguntamos en torno a las estrategias que pudo diseñar para abordar la búsqueda de elementos organizadores en la realización audiovisual. Un camino de búsqueda de los sutiles tránsitos que logra el filme entre lo local y lo global, lo cotidiano y lo excepcional, los presentes y las memorias. Tránsitos que se ponen en diálogo con el mismo homenajeado del film -P. H. Gosse- que apostó a la hipótesis de la creación del mundo, con la materialidad de un presente que conserva huellas que son memorias de un pasado.

—En ese recorrido ¿Cuáles fueron los mayores desafíos vinculados al montaje de la película?

—P.W.: El mayor desafío fue la coherencia: algo que se expan-

de a otros ámbitos de mi vida en general. Al ser una película que busca enmarcarse dentro de la tradición del cine-ensayo, la cuestión de la coherencia discursiva era central, puesto que allí reside el valor de las grandes obras maestras del género. La arbitrariedad es un gran problema para este tipo de películas puesto que la línea de tiempo y el encuadre son literalmente inagotables. Podés poner cualquier cosa, hacer cualquier cosa, asignarle el valor que vos quieras a los píxeles, repetir cien mil veces la misma toma, invertirla, manipularla como se te ocurra, pero de ahí a que te quede una película de Raúl Ruiz hay un largo trecho. Esto, a mi entender, está dado por la coherencia temática y discursiva.

Es algo bastante intuitivo, que me surge espontáneamente y que no me encuentro muy abierto a discutir ni dialogar con un tutor o alguien que colabora opinando sobre el montaje. La coherencia discursiva de un ensayo es algo que considero se aprende viendo películas de este tipo y leyendo grandes ensayistas: desde Martínez Estrada hasta Borges, desde Kluge hasta el propio Farocki.

La búsqueda de una coherencia interna, temática y discursiva a la que refiere Pablo en su respuesta, nos lleva a visitar nuevamente una idea señera para transitar un proceso de montaje.

Hemos referido previamente al concepto de *montaje interminable* de Godard, para quien el proceso de montar una película habilita arribos a infinitas películas. Este momento de clausura definitiva de un relato es una decisión que en cierta medida intenta un punto de equilibrio. Ese equilibrio muchas veces es el resultado de un enfrentamiento asimétrico entre el proceso de hilvanar las significaciones construidas y las múltiples determinaciones, tanto emocionales desde la experiencia de la autoría como de los aspectos vinculados a las decisiones y posibilidades de la producción del filme.

—¿Qué significó el montaje para la película en relación a las determinaciones sobre su forma, su estructura final, las significaciones a las que dio lugar, el tiempo narrativo, la construcción del ritmo, etc.?

—P.W.: El montaje es la película: fue el elemento rector de todo el proceso. Aunque sinceramente me siento cada vez más incómodo con ese término, *montaje*. No creo que sea demasiado útil para el cine digital, puesto que tiene una carga que viene de las estructuras industriales y que me resulta muy nociva para pensar nuestra práctica. El montaje sugiere un momento cronológico del proceso de producción de una pelí-

cula y no tiene en cuenta los nuevos modos de producción del cine independiente, ni de la animación ni de los artistas en 3D. ¿Cómo pensar el montaje de una película como *La Flor*, por ejemplo? No tengo una propuesta alternativa, ni un término superador (¿Quizás *ensamblaje*?), pero considero que es algo que se debe pensar con mayor relevancia.

—Aparte de tu trabajo como director y montajista, ¿hubo otras personas implicadas desde otros roles? ¿Hubo un diálogo o trabajo conjunto con otras áreas que aportaran desde su lugar al montaje? ¿Qué aportes a la película reconocen en esa experiencia creativa compartida?

—P.W.: No. Recién al último, cuando ya estaba la voz grabada y montada, cuando el corte temporal ya estaba realizado, se sumó el director de sonido y creó la banda sonora sobre la base de lo que ya estaba montado. Y el trabajo de sonido tampoco fue muy compartido, puesto que Francisco (Fantín) hizo todo y me mostró la banda cuando ya estaba terminada. Algunos retoques comentamos entre nosotros, pero se podría decir que fueron dos trabajos creativos en paralelo. En este sentido -y quizá atribuyendo cierto halo de romantización anclado en nuestra mirada del cortometraje terminado-

nos preguntamos en torno a la experiencia emotiva de abordar un proceso realizativo de estas características.

Al interrogarlo sobre **-¿Cuál fue el momento personalmente más significativo o que más disfrutaste durante la etapa de montaje?** Pablo nos recuerda categóricamente que no siempre los procesos creativos se vinculan a experiencias ancladas en el disfrute y el placer:

—P.W.: La verdad, ninguno. No fue un proceso que disfruté en lo más mínimo, más bien lo sufrí: el corto fue como un parásito con el que conviví un determinado tiempo y que me lo saqué de encima al terminarlo.

REFERENCIAS

- Cine Nacional. (2020) Recuperado el 20 de junio de 2020 en <https://cinenacional.com/pelicula/homenaje-a-la-obra-de-philip-henry-gosse>
- Weber, Pablo (2020) *Homenaje a la obra de Philip Henry Gosse*. Trabajo final de carrera en MAPA Repositorio digital de la Facultad de Artes. Recuperado 20 de octubre de 2021 en <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/21550>

6- Instrucciones para flotar un muerto: Los tres nacimientos de un film



En *Instrucciones para flotar un muerto* aludimos a tantas otras películas que en su factura ensayaron diversos modos de la ficción.

Diversidad de escenarios, de personajes y temáticas son habitados desde la heterogeneidad de las apuestas en sus diseños sonoros, fotográficos, actorales y escenográficos; que a la vez se articulan en la indagación de la tríada puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie.

También son múltiples los esquemas de producción que las hacen posibles, aunque tienen un rasgo en común.

Con esta experiencia buscamos, a la vez, aludir a las muchas producciones de ficción que cobraron existencia a partir del acceso al financiamiento de un programa de fomento al cine, otorgado desde algún estamento estatal. Una presencia que se constituye en condición de posibilidad de la existencia de un cine que, como nosotros, es mosaico heterogéneo de tonadas, colores, paisajes, costumbres, problemáticas, sueños y deseos colectivos.

TÍTULO ORIGINAL INSTRUCCIONES PARA FLOTAR UN MUERTO
| AÑO 2018 | DURACIÓN 76 MIN. | PAÍS ARGENTINA
| DIRECCIÓN NADIR MEDINA | GUION NADIR MEDINA |
FOTOGRAFÍA SANTIAGO SEMINARA | DISEÑO DE SONIDO
JESICA SUAREZ | MONTAJE LUCÍA TORRES MINOLDO | REPARTO
SANTIAGO SAN PAULO, JAZMÍN STUART, IGNACIO TAMAGNO |
PRODUCCIÓN JUAN CARLOS MARISTANY, NATALÍ CÓRDOBA,
MATÍAS HERRERA CÓRDOBA, ANA APONTES, NADIR MEDINA |
GÉNERO FICCIÓN-DRAMA

SINOPSIS

Pablo, un joven de unos 35 años, trabaja en un viejo hospital de la ciudad de Córdoba. Jesi está pisando suelo argentino luego de mucho tiempo al otro lado del Atlántico. Pablo se quedó y construyó un hogar de la forma que mejor pudo. Jesi regresa allí de donde nunca pudo irse. Tras años de silencio y distancia, ellos vuelven a estar juntos, mirándose a los ojos, sirviéndose de espejo, de reflejo de los años que pasaron, de lo que son, de lo que no fueron. Pero allí hay alguien más, alguien que lo inunda todo. Está en el aire, está en sus cuerpos, está en sus ojos²⁴.

ALGUNAS NOTAS DEL RECORRIDO

Instrucciones para flotar un muerto fue rodada en octubre de 2016 en la ciudad de Córdoba, con financiación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y el Gobierno de la Provincia de Córdoba. La produjo El Calefón Cine y su estreno nacional fue el 27 de septiembre de 2018.

La seleccionaron como la película de clausura del FICIC, Festival Internacional de Cine Independiente de Cosquín, donde

²⁴ Sinopsis brindada por Nadir Medina.

resultó ganadora del Premio del Público y del Premio ACCA (Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina). Además obtuvo el Premio Mejor Montaje EDA en la Competencia Argentina de Largometrajes del SEFF - Santiago del Estero Film Festival, Argentina.

SOBRE INSTRUCCIONES PARA FLOTAR UN MUERTO CONVERSAMOS CON SU DIRECTOR Y SU MONTAJISTA

EL DIRECTOR

Nadir Medina nació en Córdoba, Argentina en 1989. Es director de cine y teatro y director de fotografía. Escribió y dirigió los largometrajes *El espacio entre los dos* (2012), *Instrucciones para flotar un muerto* (2018) y *Lxs desobedientes* (2021). Actualmente trabaja en el desarrollo de su nueva película *Hombre en Órbita*. Realizó la Dirección de Fotografía de reconocidas películas cordobesas. En el ámbito teatral dirigió el multipremiado espectáculo *Flores Nuevas*, sobre un texto de Federico Falco.

LA MONTAJISTA

Lucía Torres Minoldo nació en Córdoba en 1986, donde estudió la carrera de Cine y TV en la UNC. Durante diez años fue integrante de la productora El Calefón Cine. Dirigió el documental *Buen Pastor, una fuga de mujeres* y el cortometraje *Nubes de Febrero*. Desde el año 2011 se dedica al montaje de películas y series televisivas, editando veinte largometrajes con reconocimientos en importantes festivales. Integró los jurados EDA/SAE en BAFICI y FICIC. Es docente de montaje en la ENERC Sede Cuyo.

LA CONVERSACIÓN

Desde el año 2017, en cada cierre de la cursada de la cátedra Montaje realizamos un encuentro con invitadas que comparten sus experiencias de realizaciones locales. Se trata de charlas que persiguen un doble objetivo. Por un lado, aproximar a les estudiantes a una mirada integral de los contenidos en la propia realización de una película; pero además, buscan cerrar el ciclo de estudio con una despedida en tono celebratorio en una actividad abierta al público general.

En 2018, en el auditorio del CePIA -el Centro de Producción e

Investigación en Artes- de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, fuimos convidados con la experiencia de *Instrucciones para flotar un muerto*. Con gran calidez Lucía y Nadir nos dieron acceso tanto a los principales interrogantes que les fueron movilizando a partir de reencontrarse con el material de rodaje, como a las decisiones que fueron configurando el proceso del montaje de la película. Compartimos aquí una versión reducida de aquella conversación.

EL CORTE DE GUION

—Lucía Torres Minoldo: *Instrucciones para flotar un muerto* partía de un guion muy largo de cien páginas y cuarenta y dos escenas, con lo cual el corte del guion (escenas editadas puestas en orden según lo planteado en el guion) duraba casi dos horas. Nadir tenía que viajar apenas terminado el rodaje y yo me propuse que él viera el corte antes de viajar. Lo que no sé si fue tan bueno porque se fue con un montón de angustias. El tema con los cortes de guion es que una, como montajista, a veces no es consciente de todo lo que se está jugando ahí; porque hay una distancia muy grande entre lo que el director se imaginó que iba a terminar siendo y lo que ve después en ese corte de guion. Cabe aclarar que el corte de guion es

una instancia primigenia de montaje, es empezar a armar, es empezar a acercarnos a la película, pero no es más que eso. Sin embargo, lo que para nosotros puede ser tan claro como el proceso de trabajo, para un director no es así.

—Nadir Medina: La angustia del corte de guion. Sí, es terrible. Fue complicado porque si bien era un guion largo de más de cien páginas, era un guion de muy pocas escenas. Un guion de largo de ficción generalmente tiene entre noventa y ciento veinte páginas y hay un estándar de alrededor de noventa a cien escenas. Significaba que teníamos escenas largas y esas escenas interiormente tenían que tener un ritmo que estaba dado a partir de las acciones que hacían los personajes. Teníamos esa complejidad y el corte de guion quedó larguísimo. Esa transposición del papel a la imagen -atravesada por el rodaje- es un poco macabra; sobre todo porque hay algo que en el papel funciona y que en la imagen no funciona. Uno, cuando escribe un guion, tiende a plasmar todo en ese guion y a repetir todo, porque se tiene que entender. Porque la palabra escrita y leída es menos pregnante que una imagen y un sonido. Entonces uno escribe cinco escenas en donde el personaje dice o hace cosas para reforzar algo en concreto, que después

con verlo una sola vez ya te alcanza. Nos ponemos en la cabeza “se tiene que entender, esto está acá por algo... se tiene que entender, se tiene que entender” y después cuando llegás a la sala de montaje y tu editora te muestra ese primer corte de guion decís “qué sarta de giladas”.

Estos mecanismos que uno tiene en el papel, atraviesan años (este guion precisamente tuvo cuatro años de trabajo) Entonces un poco los amás y decís “este es el mejor guion del mundo” y después lo ves filmado, está filmado más o menos tal cual lo escribiste, ves que no funciona y decís “¿dónde puse la cabeza todo ese tiempo?, ¿por qué no funciona?”.

En realidad creo que es lo que debe suceder, es un hallazgo y es una sorpresa. Si uno trabaja cuatro años un guion, después en tres, cuatro o cinco semanas filma la película y cuando se sienta en la sala de edición frente a ese primer corte se encuentra con la película que uno buscaba, yo lo considero un fracaso. En cambio, enfrentarse a algo que no funciona del todo, te da material para seguir trabajando y encontrar una película que probablemente sea mucho mejor que la que uno tenía en la cabeza.

Uno escribió la película solo, durante un montón de tiempo, frente a una computadora y en realidad, cuando la vas a pa-

sar a imágenes, interviene un equipo de treinta, veinte, quince personas. Un equipo que se apropia de la película y también le pone su cuerpo, su trabajo, su forma de ver el cine y hace que esa película crezca. Por eso cuando te encontrás con el primer corte, en general no funciona. Es ahí donde hay que empezar a tirar los problemas al montajista, empezar a discutir y descubrir una película posible. Una película que es mucho más real que lo que estaba escrito en un papel. Eso es una conquista, un triunfo.

Es fuerte ver ese primer corte. La película no está en el material que filmaste, la película hay que construirla en la sala de montaje.

—L.T.: Alguna vez leí que todas las películas tienen tres nacimientos: el guion, el rodaje y el montaje. A mí me gusta mucho pensar que mi trabajo en algún modo es como el tercer nacimiento de una película, porque no sólo es el tercero sino que es el último. Entonces, al ser el último es el que va a definir cómo queda la película terminada. Es un acto de mucho poder-poder creativo, propositivo- pero también de mucha responsabilidad; porque lo que nosotres no hayamos podido resolver ahí no lo resuelve nadie. Es magia de montaje y es trabajo so-

bre el material, porque hay cosas que realmente las películas piden. Tengo la sensación de que yo estoy trabajando en ese material, pero lo podría haber tomado otra persona y haber sentido lo mismo, que la película estaba pidiendo algo. En eso obviamente hay que ser sensibles, resolutivos, abiertos, comunicarse muy bien con las directoras y los directores, aprender a escuchar (que es una de nuestras grandes características de personalidad). Pero más allá de la comunicación fluida, hay algo que no está en el material. La película se construye porque, en realidad, el montaje es un proceso de construcción.

EL LARGO CAMINO AL CORTE FINAL

—L.T.: Yo siempre hago una propuesta como modo de trabajo y mi rutina de procedimiento es: corte de guion, corte de montaje como primera propuesta, a partir de esa primera propuesta trabajar junto a la directora o director y finalmente visionados para llegar al corte final. Entonces, luego de ese famoso corte de guion, seguimos trabajando cinco semanas más.

Particularmente, uno de los grandes desafíos que tenía esta película era trabajar sobre una intención poética -que a veces era más explícita y a veces era menos explícita y más climática- pero que atravesaba toda la película. El trabajo de montaje

fue en general sobre los climas, sobre el tono, sobre las atmósferas. Eso es algo que es bastante difícil de hacer porque tiene que ver con una cuestión de sensación.

También era muy importante contar con ciertos elementos sonoros (aunque fueran de referencia) para poder trabajar. Había planos que me llegaban sin color, sin sonido (de hecho no tenían ni directo porque no hacía falta). Entonces yo me tenía que inventar en cierta forma ese sonido. Hay que empezar a meter todo y poner todo sobre la mesa; en el sentido que uno dice “cómo hacemos para que esto llegue a ser una escena que funcione”. Si conociéramos el camino recto para llegar al corte final estaríamos todos más tranquilos, pero hay muchos momentos de trabajo en los que existe la duda. En el montaje solemos tener escasos elementos de trabajo, en relación a lo que muchas cosas van a ser después.

El peor panorama sería tener que eliminar la escena porque no hay forma de que funcione. Pero también puede ser otro el panorama difícil: ¿cómo trabajar arduamente para llegar a que la escena funcione?

Cuando Nadir fue a filmar, tenía la intención que el inicio de la película sea un plano único sin cortes, un plano secuencia, un seguimiento del personaje continuo donde íbamos escu-

chando un poema en off. Esa fue la primera jornada de rodaje y hubo algunos problemas de fotografía y técnicos, que no estaban previstos. No había forma de sostener ese tiempo en plano secuencia. Entonces hablamos de hacer *jump cuts*. Probamos los *jump cuts* pero pasaba también que el texto era tan avasallante, tan fuerte, tan importante, que era como un doble ruido. Un texto importante al que había que prestar atención y un ruido visual de una cámara que se movía y que tenía un montón de cosas de fondo. Era tanto que ni yo sola, en mi sala de montaje, me podía concentrar en lo que estaba escuchando; por lo tanto, iba a ser muy difícil que alguien más lo haga. En ese sentido, nosotros como montajistas seríamos los primeros espectadores que tenemos que ir testeando esas cosas. Cuando algo no está bien para nosotros, lo más probable es que no esté bien para alguien más.

Lo que se me ocurrió en ese momento fue pausar con un corte a negro, que el negro fuera un signo de puntuación explícito donde los puntos de las instrucciones tuvieran un *punto y aparte visual*: uno, negro; dos, negro; tres negro. Era muy importante porque eso daba aire. Lo que faltaba ahí era aire y el negro empezó a dar ese aire.

—N.M.: Hoy creo que estuvo buenísimo que no funcionara el plano secuencia de cinco cuadras que estaba previsto, porque nos dio la posibilidad de montar una escena mucho más corta. Mucho del trabajo que hicimos sobre esta escena (mucho del trabajo que hizo Lucía principalmente) fue sobre el texto. Ese poema que se escucha de fondo está muy editado, era mucho más largo de lo que hoy es en la película. Eso fue también un trabajo de pensarlo con Lucía y de un montón de propuestas que ella fue haciendo, para puntuar y darle un ritmo que la película necesitaba en el inicio.

—L.T.: La industria del cine llevó a separar procesos de trabajo y pensar que el color y el sonido son procesos técnicos y no creativos. Si el montaje es el último nacimiento de la película, el color y el sonido vendrían a ser la puesta a punto de ese nuevo ser que nace. Sería genial tener el sonido final y tener color en todo el proceso; pero eso no existe y no se puede, porque tanto color como sonido empiezan con el corte final de montaje.

Ante esta situación, hay algunas cosas intermedias que se pueden hacer como montajista y una de ellas, es dialogar con las personas encargadas de la posproducción de sonido. No-

sotros lo hicimos con Jéssica Suárez, la sonidista de *Instrucciones*. Ella, por ejemplo, nos armó unos ambientes y unos climas de viento que fueron muy importantes para poder trabajar las escenas en término de duración de planos, de entender hasta dónde un plano tenía que estar o no. Ya estábamos escuchando algo más o menos similar a lo que después podía llegar a ser la posproducción de sonido y tiene que ver con una intención sonora. A esa intención sonora hay que marcarla en el montaje, no hay otra forma de trabajar. Nuestro montaje es montaje de imagen y montaje de sonido; entonces, si nosotros no tenemos los sonidos los inventamos porque esos sonidos son signos de puntuación. Si hay un timbre que suena, si hay un teléfono, son cosas que pueden marcar inicios o finales de acciones; es muy importante tenerlas aunque sean aproximadas.

En términos de color, idealmente deberíamos trabajar con algún LUT de referencia que nos diera el director de fotografía o el mismo colorista si tuviéramos la posibilidad de dialogar mientras vamos montando. Pero eso rara vez sucede. Yo lo que hago es trabajar con las herramientas básicas del software de edición como los ajustes de niveles y las curvas RGB. Pienso que a los cortes de montaje, nosotros los tenemos que abor-

dar como si estuviéramos jugando a hacer la película terminada por más que sepamos que después viene color y sonido. No importa, yo me aproximo todo lo que puedo a lo que creo que aporta a seguir pensando la película y verla lo más cerca de lo que va a ser finalmente. Entonces me gusta plantear todo. Por ejemplo, a veces me han pasado cortes de películas que les sacan el audio porque tienen el ambiente sucio. Para mí no se muestra una película con una escena en silencio, es hasta una cuestión de respeto al espectador.

—N.M.: Además, nos sirve para ir viendo la película, empezar a entender la duración de los planos, los ambientes de cada escena, empezar a construir también los días narrativos de la película. Por ejemplo, los personajes están durmiendo y la escena intenta construir una mañana; entonces está bueno teñirla de amarillo para que parezca un amanecer. Así, visualmente, vas construyendo los días narrativos.

Después sí, los procesos de trabajo están claramente separados. En el caso de esta película fueron siete semanas de montaje, once semanas de sonido, tres jornadas de mezcla final de sonido (más tiempo de sonido que de montaje porque terminamos la película con banda internacional) y dos semanas de

color. Generalmente no hay forma de pisar esos procesos. La única razón por la cual se puede llegar a hablar con un colorista previamente, es si tenés algún efecto grande como una noche americana o cosas grandes que necesitas corregirlas para poder editar, para poder ver un poco la película. Pero si no, es bastante imposible.

MONTAJE Y ESTRUCTURA DRAMÁTICA

—L.T.: El inicio fue de las cosas más difíciles de resolver en términos de estructura. Teníamos un conflicto muy grande acerca de cuánto mostrar o no del mundo ordinario de los personajes, antes de que se encuentren después de no verse durante mucho tiempo. En ese reencuentro.

Hasta que en un momento, después de mucho debatir, pensar y escuchar, nos dimos cuenta que necesitábamos llegar muy pronto a ese reencuentro en el departamento, porque es ahí donde empieza la película. Todo lo demás era entrar en clima, arrancar. Había filmadas muchas acciones de ambos que trabajaban en paralelo y eso sobrevivió varios cortes; pero en un momento entendimos que había que concentrar. Ya tuvimos al protagonista en ese prólogo inicial, ahora era necesario quedarnos con ella, la coprotagonista. Presentarla bien, hacerla

llegar al departamento; y una vez en el departamento instalamos *el muerto*. Este fue otro de los grandes desafíos de la película *Instrucciones para flotar un muerto*. Obviamente, hay un muerto que es personaje de la película y como no está y no se ve, es muy difícil de contar. Ese desafío ya de guion, continuó en el rodaje y en el montaje: cómo construir el muerto y cómo hacerlo vivir entre los personajes a pesar de que no existe más. Porque es una película que habla sobre una ausencia, sobre un duelo y también habla sobre un reencuentro.

Entonces presentamos al primer protagonista en el prólogo, a ella en la llegada al aeropuerto y posteriormente, al muerto en esos planos del departamento. Era muy claro cómo establecimos una tríada, tres cosas que están entrando en juego desde el vamos. Eso fue realmente una decisión de montaje, porque así no estaba escrito en el guion.

—N.M.: Tomamos la decisión de recortar todo ese mundo ordinario. Muchas veces, cuando escribimos guiones tenemos la estructura de tres actos metida muy fuerte en la cabeza y por ahí la película no se corresponde tanto con esa estructura. Porque si bien tiene un conflicto y respeta un poco la idea de esos tres actos, también un poco la desecha. Cuando es-

cribimos, desarrollamos todo ese mundo ordinario para que cuando aparezca ese detonante realmente algo cambie en la vida de esos personajes y sea muy claro en la lectura. Ellos están felices, pasa algo y se desata el conflicto. Eran un montón de situaciones que correspondían a ese mundo ordinario que en realidad veíamos que no hacía falta, porque la película y el conflicto se desata a partir de la convivencia de ellos dos. Tampoco es un conflicto o un detonante extremadamente poderoso en cuanto a la estructura. La película no cuenta un conflicto entre buenos y malos, vida o muerte, esa postura como bipartita que suele tener un guion más clásico. Entonces, era “vamos a los bifos y empecemos a conocer los personajes a partir del misterio que eso producía”.

Esa fue otra de las cosas que nos dimos cuenta a partir del montaje. Después de la escena en que ellos se encuentran, venía otra escena (de casi diez minutos) en la que ellos charlaban y ahí tirábamos toda la carne al asador. Se decían todo, entendías todo. Estaba buenísima y fue una jornada entera de rodaje que después sacamos, porque entendimos que teníamos que mantener un poco ese misterio. Ir descubriendo estos personajes a partir de esa conexión o esa desconexión que ellos vivían, a partir de este muerto *flotando* alrededor de

ellos. Entonces estábamos frente a una película que era menos informativa y mucho más misteriosa y de ambientes.

—L.T.: En el guion estaba todo dicho y estaba todo filmado. En realidad estaba bueno que sea así, porque teníamos la opción de usarlo si fuera necesario.

Pero lo divertido era no usarlo, ver hasta dónde lo podíamos sacar y que la película siguiera funcionando.

Había una tensión entre entender y no entender, todo el tiempo estábamos jugando con eso. El punto era cómo develar el vínculo que había entre los dos personajes principales. ¿Quiénes son y quién era el muerto que no está más? Desde el guion era muy claro porque estaba escrito, pero nos preguntamos qué pasaba si en la película esa definición del vínculo no estaba expresada y que se fuera develando a lo largo del metraje. Entonces, el trabajo sobre el misterio tiene que ver con retirar información, que no significa que sea una información que nunca va a estar.

Hay directores que tienen otro punto de vista. Por ejemplo, que las películas tienen que ser muy claras en términos narrativos y deben dejar todo claro al inicio, porque si no el espectador pierde energía en entender lo que está viendo. Es toda una

postura de dirección que las películas deben establecer: los espacios, los vínculos entre los personajes, la temporalidad del relato, todo al inicio porque si no uno se hace preguntas. Son posturas totalmente distintas y uno tiene que aceptarlas, escucharlas y acompañar al director en eso que está buscando.

—N.M.: Lo que sí creo es que hay una gran diferencia entre trabajar la información mediante las elipsis y desinformar. Lo primero es decididamente sacar una información, ya sea para demorarla en el tiempo del relato o no darla nunca, que busca generar misterio, tensión y que el espectador acompañe la película sensorialmente más allá que surjan preguntas. Es decir, que esa tensión se traduzca a la vivencia del espectador. Desinformar es sacarte de la película. Si uno empieza a hacerse preguntas que están por fuera de la película, preguntas mucho más extradiegéticas, eso es desinformar y eso atenta contra la película.

—L.T.: Hay un equilibrio en cómo se va dando la información, cuándo ser claros, cuándo ser un poco más ambiguos. Cuando estábamos montando *Instrucciones para flotar un muerto* con

Nadir nos hacíamos una pregunta: este plano ¿es descriptivo o es dramático? Si era descriptivo lo quitábamos, si era dramático lo dejábamos, así de simple. Era una distinción muy orientadora en su momento; porque al ser una película que trabaja mucho sobre la creación de atmósferas y de climas, lo que no era dramático no nos estaba aportando.

Yo no sé si en todas las películas hay momentos en donde uno siente que sucedió algo mágico, realmente. Algo que te transforme por completo una escena o te haga sentir que encontraste un hallazgo en el montaje. Para nosotros en *Instrucciones para flotar un muerto* sucedió en una escena.

La película en su momento tenía muchos travellings del espacio, que para nosotros eran de los planos dramáticos; por eso siempre estaban presentes. Estuvieron durante mucho tiempo en muchos cortes, después algunos quedaron y otros no.

En uno de los que no quedó pasaba algo importante. El plano era hermoso, pero había algo de lo rítmico y de lo climático que se estaba trabando por culpa del travelling. A veces es muy difícil tomar estas decisiones cuando los planos son tan lindos y uno se apega; pero como montajista es necesario desapegarse. En el travelling en cuestión se escuchaba el mensaje grabado de una mujer que decía que quedaron unas

cosas de Martín en un estudio. Martín es el nombre del muerto. Nosotros entendíamos que si sacábamos ese travelling, era una gran pérdida quitar también ese mensaje del contestador, que lo considerábamos el más importante de todos en términos dramáticos.

Cuando decidimos de una vez por todas sacar el travelling dijimos: ¿Qué hacemos con el mensaje? Pensábamos si lo pudiéramos rescatar en el plano del contestador, aunque parecía imposible. La acción en esa escena estaba muy medida en términos de tiempos, era muy exacta, era un solo plano donde ella iba apretando los botones del contestador y se escuchaban cosas y se cortaban los mensajes. Eran una equis cantidad de mensajes y una equis cantidad de toques en el contestador. Fue ahí que por alguna razón mágica que todavía no podemos explicar hicimos la prueba. Empezamos a hacer jugar a la contestadora como un personaje más, le dimos voz y la hicimos decir más cosas que escribimos y grabamos y así fue como montamos la escena. Fue realmente *re-guionar* la escena en términos de los mensajes y trabajar con los sonidos del contestador: ¿cuándo la contestadora te dice cosas?, un tono, una señal de tono, ¿cuánto duraba esa señal de tono?, ¿cuándo estaba?, ¿cuándo no?, si marcaba algo. Es un momento en que

la contestadora tiene vida. Ella termina de hablar, escucha dos veces el mensaje y se queda llorando; la contestadora le vuelve a preguntar si quiere escuchar de nuevo el mensaje y eso para nosotros le añadía más drama a la escena. La vida seguía, algo de lo ordinario sigue sucediendo y ella estaba adentro con toda esa angustia.

—N.M.: Parece muy sencillo: sacar un plano, sumar un audio, ponerlo en otro lado. No parece ninguna ciencia. Pero tomó mucho trabajo. Fue bastante complejo, porque la condensación de estos dos mensajes conviviendo en un solo plano -y en contraste uno con otro- resumía todo lo que estaba ahí dando vueltas. Era lo que queríamos contar y al ponerlos a convivir dentro de un mismo plano, generaba aún más drama.

Para mí esta escena era tan importante porque, en cierto punto, toma cuerpo este muerto que anda dando vueltas, que es un poco el viento, que son las cortinas, son esos espacios vacíos. Pasado y presente conviven a partir de la presencia de ese muerto.

Uno no solamente va sacando cosas que son feas, que no están bien; sino que a veces hay cosas que están buenísimas, pero que no terminan encontrando su lugar dentro de la es-

estructura de la película. Hay una escena particular de una charla de los dos protagonistas que es un plano de siete minutos, donde hablan sobre su infancia, que es hermosísima. Era una de las escenas que más me gustaban y terminó no estando en la película, porque estructuralmente no encajaba. Apenas decidimos sacarla nadie la extrañó. Si no le encontrás un lugar dentro de la estructura, del drama de la película, de la aventura que uno se dispone a contar en la película, probablemente no tiene que ir.

—L.T.: A veces son difíciles esas cosas. Le propuse sacar esta escena de la que habla Nadir en mi primer corte, después del corte de guion. Una de las primeras cosas grandes fue esta y para mí fue difícil, porque sabía muy bien que era la escena preferida de Nadir. Yo sabía que no iba a estar la escena pero pensaba “no, no la voy a sacar ahora, la voy a sacar más adelante”. Tenía mucho miedo de lo que él me iba a decir, pero Nadir inmediatamente dijo “está bien, no tiene que estar” y eso a mí me dio mucho alivio.

A veces es muy difícil, porque yo no tengo apego por la escena. A mí una escena me puede gustar más o me puede gustar menos, pero yo no tengo apego por una escena. Yo no escribí

durante cinco años el guion, ni estuve en el rodaje, ni amo a los actores. Estoy un paso al costado de absolutamente todo, salvo de mi director, que es a quien yo me debo.

Conozco el proceso de cada director de las películas que edito y trato de cuidarlos a todos. Desde qué lugar o cómo nosotros proponemos algo que puede ser un cambio duro de asumir para un director; ya sea porque la escena le gusta, ya sea porque llevó un día entero filmarla, ya sea porque costó mucho dinero. Pero es necesario hacer ese ejercicio de distancia, porque realmente necesitamos mirar la película en términos estructurales. Gustavo Fontán hace muchos años me dijo una cosa, que no me olvidé nunca: “el montajista es quien tiene la mirada estructural de la película”; y es así, esa es nuestra labor. Por eso hay que saber de guion, hay que estudiar estructura dramática; porque a la estructura dramática hay que conocerla para después poder *desacomodarla* a propósito en caso de necesitarlo.

LA PUESTA DE MONTAJE

—L.T.: A la hora de editar ficción, una de las cosas con las que más se puede trabajar son los diálogos. Trabajamos mucho sobre la expresión y el tono actoral. En términos de textos

también se trabaja mucho, qué se dice antes, qué después, cosas que no se dicen. Pero todo este trabajo está supeditado a que el diálogo esté filmado en más de un plano.

En la película de Nadir muchas veces los diálogos eran en un plano secuencia; pero además Nadir había filmado escenas en planos conjunto (o sea plano de los dos protagonistas hablando) y por otro lado, plano y contraplano. Él estaba seguro que no los íbamos a usar, pero los había hecho por las dudas.

En los planos conjunto yo no podía hacer más que regular su duración total, que empiece más tarde o termine antes, pero solo eso; y a veces ese solo eso no era suficiente y acudíamos al plano-contraplano. Pero ahí Nadir añadió un concepto que para mí fue muy importante. Era que cuando los personajes -en ese momento de la trama de la película- tenían en su vínculo una especie de tregua o estaban más cercanos afectivamente, estábamos habilitados a usar el plano conjunto para verlos en el mismo encuadre; y cuando no, los teníamos que separar por montaje en distintos planos utilizando plano y contraplano.

Es muy importante escuchar, porque a veces hay decisiones de puesta o de dirección que tienen que ver con una película particular -como puede ser esta- pero que pueden tener que

ver con todas las películas. Empezar a pensar que dos personajes que conviven en un mismo plano, significa que están cerca, es toda una posibilidad estética. En esta película Nadir lo filmó así, lo pensó así y lo trabajamos así en el montaje.

Pero también en el montaje, gracias al material diverso y abundante que nos llega filmado, decidimos cosas que tienen que ver con una puesta que yo a veces le digo *puesta de montaje*. No sé si existe en verdad ese término, pero me gusta pensar que una cosa es la puesta de cámara y otra cosa es la *puesta de montaje*. Sería como decir “de esto que se filmó ¿qué tomo y qué construyo para que finalmente quede en la película?”.

—N.M.: En esta película llegué muy cansado a la etapa de montaje, después de un proceso bastante largo y bastante desgastante. Llegué un poco peleado con muchas cosas y mucha gente y en cierto punto el proceso de montaje, fue la posibilidad de reencontrarme con la película.

En ese sentido, reencontrarme fue dejarme sorprender por las cosas que iban apareciendo. Creo que toda la posproducción fue así también. Cuando la ves con color, la película te sorprende; cuando vas a la sala de mezcla a escuchar tu película en 5.1 no lo puedes creer. Es otra película de la que viste

en la sala de montaje. La película se va resignificando y hay que estar preparado para dejarse sorprender; porque estará más cercana o no a esa idea que uno tenía al principio. Lo que sí hay es una forma de ver el mundo, eso es lo que no hay que dejar que se escape.

—L.T.: Las películas atraviesan muchas transformaciones en el tiempo; y lo que hace que un director siga adelante con el proceso, es una especie de deseo que posiblemente sea difícil de definir para él mismo, pero es un motor. Cuando ese deseo llega a la sala de montaje y nosotros lo podemos interpretar y acompañar, acoger, cuidar, creo que ahí vamos a llegar a un buen corte final. Pero hay que poder hacer ese ejercicio de escuchar, de tener esa apertura, de cuidar mucho al director, a su película y cuidar mucho a los actores. Nuestro trabajo es un trabajo de sumo cuidado y de sumo respeto hacia las personas y hacia los materiales con los que estamos trabajando. Entonces, creo que hay un espíritu que se mantiene desde el guion hasta el corte final y a mí me gusta creer en ese deseo, porque es también es el que me da fuerzas para seguir trabajando.

7- Tramas y territorios (hacer cine en comunidad)



En *Tramas y Territorios* recuperamos experiencias que abordan la construcción de sentido y la estructuración definitiva de los relatos en producciones colectivas, con fuerte anclaje comunitario. No hablamos aquí de una ni de varias películas.

En la voz de sus hacedores, accedemos a la experiencia de ser parte del desdibujamiento de las fronteras que, a la distancia, parecen delinearse con claridad en relación al género, la metodología, autorías, etc.; y que al aproximarnos pierden nitidez en el esfuerzo y el encanto de la creación colectiva.

Es también una invitación a protagonizar otros procesos de emborronamiento de las fronteras internas en la producción audiovisual, especialmente de aquellas que habitamos desprevenidos, sin su conciencia ni problematización.

Dialogamos con María Victoria Glanzmann, Mariana Carmona Torregrosa y Gabriela Cabus, de Cooperativa Audiovisual Ca-leidoscopio (Córdoba); María José Audisio, del Taller de cine comunitario con niños Los Hornos y de cine con mujeres en el Penal (Santa Fe); Gabriela Churquina Díaz, de Rodando Arte Comunitario (Córdoba); Ramiro García, de Cine en Movimiento (Buenos Aires); Izel Paz, de Espacio Tire Dié (Buenos Aires); Verónica Fulquet, del Programa de Cine Joven Comunitario y de Talleres con Pueblos Originarios (Misiones); Gabriela San Martín, de la Escuela de Artes Visuales Ojotrope del Asentamiento Una Esperanza (Córdoba); y Lucía Rinero, del Taller de cine con niños de Villa Libertador (Córdoba). Los realizadores de Córdoba están agrupados en la Mesa de Trabajo por el Cine Social y Comunitario de Córdoba y junto a los otros, del resto del país, conforman la Red Argentina de Cine Comunitario (RACC).

El cine comunitario rompe las costuras y los moldes, se corre quisquilloso de las lupas que quieren analizarle con cuadros preconcebidos (...) No hay cine comunitario puro, siempre anda por territorios

barrosos y esquivos. Para empezar, rompe el esquema verticalista de los roles que impone la industria, aunque juegue o decida hacerlo con ellos, en su factura está claro que es una herramienta, no una metodología. A su vez, rescata el hacer colectivo, interdisciplinario y colaborativo de la producción cinematográfica, y la pone en valor, pero subrayando no el resultado sino el proceso, no la obra final sino el movimiento que se genera en su quehacer.

(Ana Mohaded²⁵ en Molfetta; 2017: p.14)

LA CONVERSACIÓN

Muchas discusiones llevó y lleva intentar definir qué es cine o audiovisual comunitario. En esa búsqueda, puede haber tantas acepciones como espacios, organizaciones, talleres o colectivos existan. Es un constante gerundio, se va definiendo en

²⁵ Ana Mohaded es realizadora audiovisual y decana de la Facultad de Artes de la UNC. La cita pertenece al prólogo del libro “Cine comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos”. Andrea Molfetta (organizadora). Buenos Aires, 2017. Teseo Press.

el hacer. De todos modos, hay algunos conceptos fundamentales en los que acordamos varies de quienes hace tiempo venimos desarrollándolo:

La mayor importancia radica en el proceso, más que en el producto final.

Generalmente se trata de un espacio-tiempo de enseñanza-aprendizaje o de compartir experiencias, sentipensares, saberes o momentos entre realizadores audiovisuales y determinado colectivo. Desde ese compartir, puede producirse una obra audiovisual o simplemente ejercicios realizativos, Lo central es ese proceso de apropiación de un lenguaje audiovisual, de herramientas tecnológicas y –sobre todo– de un modo de contar la propia historia.

En este sentido, las compañeras María Victoria Glanzmann, Mariana Carmona Torregrosa y Gabriela Cabus, que conforman la Cooperativa Audiovisual Caleidoscopio (Córdoba), cuentan desde su experiencia de taller: “Intentamos ir lo más permeables posible a cada espacio, poner a disposición la herramienta y después lo que se va armando es lo que se va armando en el taller”. Desde hace tres años, ellas comparten un taller de cine comunitario en una casa en la que confluyen mujeres

trans adultas: “Por momentos también tienen muchas ganas de charlar. Entonces, dejamos que eso suceda porque es su momento, es su espacio”.

Les propias protagonistas son quienes deciden qué contar y cómo mostrarse.

Por lo general, le realizadore audiovisual simplemente acerca herramientas o una inquietud en el hacer, pero el relato se genera desde el propio colectivo, barrio, comunidad o espacio del que surja la historia. Serán ellos mismos quienes hagan el recorte de la realidad y propongan su punto de vista sobre el tema, definan aspectos de producción (como quiénes pueden hablar sobre determinadas temáticas) o las locaciones representativas de las temáticas a tratar, en definitiva, quienes construyan colaborativamente el relato audiovisual. Al respecto, María José Audisio, coordinadora de un taller de cine comunitario en Los Hornos (Santa Fe), comenta: “En el taller que tenía con las infancias y adolescencias, laburábamos un poco la construcción de lo que íbamos a filmar entre todos, como una lluvia de ideas, como para poner en funcionamiento la imaginación”. Por su parte, Gabriela Churquina Díaz, coordinadora del espacio Rodando arte comunitario (Córdoba), re-

lata que su experiencia actual en el proyecto *La voz de lxs que pulsán*, centrado en el registro de las orquestas barriales, procura “no ser tanto un taller, sino más bien brindar conocimientos técnicos en relación al guion y al qué se pretende contar”.

La construcción es horizontal y colaborativa.

Si bien en algunos casos se da la división en roles propuesta por el cine tradicional, no es más que para ordenar o porque algúne se siente más cómodo en determinada actividad. No obstante, la cuestión del trabajo por división de roles o no, es el ítem donde radican mayores diferencias en los modos de realización de cada experiencia audiovisual comunitaria.

El coordinador de los talleres de Cine en Movimiento (Buenos Aires), Ramiro García, cuenta: “Para algunos espacios era muy importante la división de roles como identidad grupal, donde se jugaba algo de ello en el ‘yo soy el camarógrafo’, ‘yo soy el sonidista’, que a veces es necesario en algunas grupalidades donde hay que destacar el trabajo desde esa singularidad. Y en otros espacios al revés, se problematizaba esa identidad y se daba la idea de discutir lo colectivo y entonces hay cortos donde se cita el equipo de realización sin ningún orden más que como se escribió y se juntan las quince personas que lo

hicieron”.

“Generalmente, había uno o dos que cerraban más la idea y se emocionaban mucho más que el resto. Casi siempre eran los más grandecitos, entonces se ubicaban en el rol de dirección, pero por una cuestión de que estaban más apropiados de la historia. Después era como bastante natural, en función de los gustos de cada uno y dónde se sentían más cómodos, íbamos eligiendo los roles: de camarógrafo, de fotógrafo...” continúa Audisio. Al respecto, García se explaya: “De todas maneras, en los rodajes siempre hay ciertos roles que se intenta que sean fijos, en función de cierta responsabilidad, porque nos interesa pensar el cine también como ese espacio de laburo en equipo, pero al mismo tiempo de responsabilidad ante la grupalidad”. Por su parte, Izel Paz, coordinadora del espacio Tire Dié (Buenos Aires), considera necesario “en términos de roles, entender que a la película la vamos haciendo entre todos y todas y el que tiene un conocimiento técnico debe compartir con el otro sus conocimientos, las opciones, las alternativas, para que ese proceso sea colaborativo y las decisiones se vayan tomando en conjunto. Después, siempre hay autonomía en el rol, pero no en términos estancos ni jerárquicos”.

La autoría de la obra audiovisual es siempre colectiva.

En general, en el cine tradicional o industrial, la autoría de la obra es de le directore o del trinomio compuesto por directore–guionista–productore. En el audiovisual comunitario, haya o no división de roles, se habla de una autoría colectiva, aspecto en el que no hay discusiones o diferencias. Gabriela San Martín, ex coordinadora de la Escuelita de artes visuales de Campo La Ribera y actual coordinadora de la Escuela de artes visuales Ojotropo en Asentamiento Una Esperanza (Córdoba), explica: “Yo trabajo principalmente con niños y entonces la metodología siempre es a través de una pedagogía del juego y la propuesta de los roles nunca está tan definida, sino que proponemos ‘¿Quién quiere hacer cámara? ¿Quién quiere hacer entrevistas? ¿Quién quiere actuar?’ A la vez, si hay muchos niños que quieren hacer cámara, nos vamos turnando, es muy dinámico. Entonces, la autoría de todo lo que hemos hecho con los niños, ha sido puesto como ‘realizado por los niños de la Escuelita de artes visuales de Campo La Ribera’. Ahí sí, asumimos una entidad mucho más colectiva y mucho más general”.

Por su parte, Verónica Fulquet, coordinadora del Programa de Cine Joven Comunitario (Misiones), relata: “En el Progra-

ma sí se maneja la división de roles y perciben la obra como una autoría colectiva, porque a la hora de construirla, a la hora de escribir el guion, de traer las ideas, de planificar escenas y buscar los espacios, se hace en forma colectiva. Siento que la división de roles llega en el momento del rodaje, cuando cada uno y cada una toma una posición en donde se hace responsable de esa parte, como parte de ese colectivo. Existe la división de roles, pero con esa perspectiva. Sí nos pasa con los talleres que ya están constituidos, que ya vienen trabajando desde hace tres o cuatro años, que se encuentran algunos de los jóvenes en algún rol específico y generalmente el que más surge es el de edición y montaje”.

El montaje, un rol en debate.

En términos generales e ideales, en el audiovisual comunitario, tanto el guion como el rodaje se realizan entre un grupo de personas pertenecientes a determinado colectivo o espacio: entre todas arman un relato audiovisual de eso que quieren contar, decir, informar, gritar, denunciar, reivindicar... Sin embargo, al llegar el momento de finalizar la obra, muy a menudo el proceso se complica. Varios factores influyen en esto: para editar, necesitamos sí o sí una computadora o notebook con

cierta capacidad y potencia y en la gran mayoría de estos espacios es difícil conseguirlas. Queda por ende, la voluntad de le tallerista que pueda trasladarse al espacio con sus elementos personales, como recuerda Ramiro García de sus inicios en estas experiencias: “Al principio, le dedicábamos una jornada entera a la edición, donde íbamos con la compu en el auto, con el CPU, una Mac G3 que editaba en VHS y S-VHS y que después tuvo entrada fireware para editar en mini DV”.

Sin duda, el advenimiento de las nuevas tecnologías livianas facilitó esta tarea, pero no todo tallerista posee esas herramientas móviles o la posibilidad de trasladarlas de manera segura, sumado a que en la mayoría de los casos son sus herramientas de trabajo diario. Por ende, la tarea de la edición de la obra en territorio muy a menudo se dificulta. Si bien los recursos para la continuidad y permanencia de estos espacios de construcción artística comunitaria son necesarios en todo el proceso, lo cierto es que resulta más fácil poseer o trasladar una cámara que una computadora.

Justamente, todes nuestros entrevistades son miembros de la Mesa de Trabajo por el Cine Social y Comunitario de Córdoba y de la Red Argentina de Cine Comunitario (RACC), espacios que nos nuclean en torno a la discusión de nuestras prácticas

y el intento de reconocimiento del Estado, en pos de conseguir los recursos necesarios para seguir realizándolas: acceso a la tecnología y financiamiento de proyectos, pero también recursos para traslados y comidas, tan fundamentales como los primeros, ya que todo sucede en torno a unos mates con criollos o un buen guisito. Asimismo, un aspecto que se debate en la tensión entre trabajo y militancia: el reconocimiento a coordinadores, realizadores y talleristas, como profesionales que tenemos esta forma diferenciada de hacer en y con la comunidad, pero que merecemos un honorario. Más allá de la cuota de trabajo no remunerado que es intrínseca al cine comunitario, este reconocimiento garantizaría en muchos casos el sostenimiento mismo de las experiencias.

“Montaje, ¡qué tema! Es el gran desafío, por lo menos en nuestro taller y creo que en otros talleres también, que se dedican al trabajo en cine comunitario y sobre todo con niños”, dice Gabriela San Martín. Todes les entrevistades reconocen que la dificultad mayor en sus talleres radica en la edición de la obra, por esta imposibilidad técnica del acceso a una computadora. De todos modos, nos cuentan cómo trabajan las nociones de montaje y otras alternativas de secuenciación de los materiales, de manera comunitaria. “Con la llegada de las notebooks

y la tecnología liviana, se hizo mucho más ágil y más atractivo, usando el proyector”, destaca Ramiro García, y cuenta que “entonces les chiques veían la edición proyectada en la pantalla, mucho más atractiva. Ahí empezamos a tirar nociones del manejo del software, pero sin profundizar mucho. Y con el tiempo también nos dimos la posibilidad de pensar más en protocolos de edición, donde por ejemplo, cuando no existían los celulares que grababan video, hicimos un proyecto que se llamó *Ser joven hoy*, en que la edición era una especie de protocolo de pasos que tenía siempre una misma intro musical, una intro de ocho planos con una cortina musical siempre igual y después un bloque de una entrevista o una situación más en bruto, registrada por los chiques que estaban participando del proyecto. Entonces, a la hora de editar, como no sabían manejar el programa, lo único que hacían era suplantar planos: donde había un plano detalle, ponían otro, donde había un plano medio, ponían otro, donde había un plano general, ponían otro y así. Entonces siempre son micros de cinco o siete minutos con la misma intro y el mismo bloque de entrevista que va variando: el mismo protocolo, el mismo ritmo, pero no las mismas imágenes”.

Por su parte, Izel Paz narra su experiencia: “Yo en mis talle-

res, trabajo la opción del video celular como herramienta de acceso directo a que haya un proceso de auto-montaje, que la cuestión técnica no sea un impedimento para que quienes participan puedan acceder a esa etapa con autonomía intelectual, cognitiva, sensible, creativa. El video celular permite eso, que con aplicaciones muy sencillitas, de usos muy accesibles, los participantes puedan editar sus propias películas. Y ahí pasan cosas muy piolas, aparecen estéticas y técnicas que por lo menos a mí no se me habían ocurrido antes”. Izel remarca que el montaje arranca ya con el armado del guion, con la puesta en escena y la construcción de la temporalidad. En esa línea, Lucía Rinero, coordinadora del Taller de cine con niñxs de Villa El Libertador (Córdoba), cuenta que su “modo de abordar el montaje es colectivo y se da durante el rodaje”, donde se va definiendo “cómo se va a montar, qué escena va primero y qué escena después”.

Gabriela San Martín cuenta que procuraron hacer una experiencia de edición con las computadoras del Conectar Igualdad, pero había mucha desigualdad entre los asistentes a los talleres en relación al manejo de tecnología, lo que obligaba a una instancia previa de alfabetización tecnológica, para luego pasar a la enseñanza del programa de edición. Entonces, por

diferentes motivos, nunca pudieron llevarlo a la práctica. “En algún momento, siendo conscientes de que esto era un desafío y que el montaje no es solamente el uso de las herramientas tecnológicas, sino también la capacidad que uno tiene de encontrar sentido, de ordenar, de hacer de una serie de imágenes, un concepto y buscarle un sentido, entonces en eso sí hemos tenido prácticas como la impresión de fotogramas de nuestras filmaciones y proponerles a los niños el juego de ir dándoles un orden y encontrar la historia. Eso hemos hecho y estuvo bueno, pero lo cierto es que siempre decanta, cuando hemos filmado, que después el montaje lo hagamos nosotros”, concluye San Martín. Verónica Fulquet relata una experiencia desde otro espacio del que participa, los Talleres con Pueblos Originarios (Misiones), en donde se trabaja por muchas horas porque se debate todo; se instalan una semana, les entregan la cámara y salen a su comunidad a rescatar las imágenes que ellos deciden filmar. “A raíz de esas imágenes que fueron rescatando, luego hicimos un segundo taller que fue puramente de edición y montaje, donde estuvimos una semana trabajando con esas imágenes rescatadas, buscando un común denominador o un personaje. Es muy fuerte ese diálogo constante que tienen para cada toma de decisión, incluso sobre por

qué han filmado lo que filmaron o cuál era la intención, qué querían contar. Esto nos lleva, a la hora de hacer el montaje, a través del tallerista que más o menos les guía con esta búsqueda de una narrativa, a encontrar el común denominador que generalmente es la tierra, la parte espiritual, la alimentación, sus cosechas... Tienen muy claro qué es lo que les apetece expresar hacia afuera o qué es lo que quieren contar a través del audiovisual. Y se va haciendo el montaje y la edición, todo en conjunto, charlando muchísimo qué se va planteando y qué se va poniendo, incluso recuerdan qué imágenes han obtenido y por qué; y que eso podría ser parte de lo que quieren contar y expresar. Así que es totalmente comunitaria esa construcción”.

La devolución a la comunidad.

En casi todos los casos, a pesar de comentar que la edición es una tarea que terminan haciendo en sus hogares los talleristas, sí se plantean en el mismo territorio las tareas conjuntas del ordenamiento de secuencias, visionado del material registrado y selección de la música. También les consultamos si solían volver a la comunidad con ese primer corte, para buscar el acuerdo o no de quienes son los protagonistas y realizadores de estas historias; y si se permitían luego de esa instancia, una

de reedición. “Luego del primer corte, lo primero que hacemos es enviar el material, dando todas las posibilidades que quiera el colectivo, de cambiar, sacar, agregar, poner y lo que sea”, relatan las integrantes de Caleidoscopio Cooperativa Audiovisual y agregan: “Al montaje muchas veces nos lo va dando la misma historia, el relato; intentamos ser fieles a lo que se filmó y ha pasado muchas veces que no quieren que se saque nada de lo filmado, que vaya así como una secuencia entera”. “No es un coro la edición”, plantea Ramiro García. Y realmente ese, además del impedimento técnico, puede ser otro de los motivos que dificulta que el proceso de montaje y edición se realice en el propio territorio: se requieren otros tiempos, concentración y silencios, un ambiente creado para que la obra empiece a aparecer. Y agrega: “Paso lento, sin apuro. A veces la edición se toma muy apurada y hay que ir latiendo también al ritmo del asombro, porque en la edición los y las realizadores/as de sus primeras producciones, empiezan a entender la narrativa, empiezan a entender el sabor de pegar dos planos, de la música que pega justo y algo hay ahí que es mágico y que hay que cuidarlo y que hay que darle tiempo”.

María José Audisio relata en torno a sus dos experiencias de taller, con los niños en Los Hornos y con mujeres en el Penal

de Santa Fe, que siempre terminaban editando las talleristas. “Todo el tiempo íbamos y veníamos con el material, o sea lo editábamos pasito a pasito –recuerda–. La elección de la música, qué momentos, qué tema y en qué minuto, qué tipografía, qué imagen elegir, todo lo hacíamos colectivo por más que fuéramos nosotras las que editábamos. Todo lo que sucedía en la edición se discutía, se borraba, se volvía a hacer, así que por eso nos ha llevado siempre mucho tiempo editar cortometrajes, porque algo que podías resolver más rápido, nosotras lo re-evaluábamos todo el tiempo”. Gabriela Churquina Díaz reflexiona críticamente al respecto, comentando que desde su colectivo, por razones de tiempo, nunca vuelven a la comunidad para ver el material y luego hacer modificaciones al montaje: “Siempre cuando muestro el primer corte a la comunidad, es como que ya queda, ellos se entusiasman, les gustó y queda, no hay como una posibilidad de volver. Pero si me preguntás personalmente, sí me encantaría que se pueda volver a trabajar, porque siempre una como realizadora audiovisual, quiere retocar ciertas cosas”.

De todos modos, creemos que esa aceptación no es por conformismo o ya querer terminar la obra para pasar a otro tema, sino que tiene que ver también con todo el tiempo compar-

tido por el tallerista o realizador con la comunidad, logrando entender los códigos, lo que quieren y no quieren mostrar, lo que les interesa y a quienes prefieren no darle cabida. Por eso es tan importante el proceso, como un tiempo en el que no solo se conocen herramientas audiovisuales y técnicas, sino también la humanidad y la idiosincrasia de cada colectivo. Las Caleidoscopio opinan al respecto: “Al compartir tiempo en el espacio y formar parte de esos procesos, ya vamos viendo, sintiendo, masticando, sobre de qué cosas sí quieren hablar y mostrar y qué cosas no. Entonces, en eso somos cuidadosas o por lo menos estamos atentas a ese cantar y lo llevamos a la obra final. Por eso las experiencias siempre han sido lindas”. Frases como “el montaje es algo que siempre está en el tintero”, “el montaje es una de las cuestiones más complejas en el cine comunitario” o “el abordaje del montaje es algo que tenemos como a medias y lo queremos seguir laburando”, evidencian la clara complejidad del asunto desde nuestra mirada de realizadores. Izel Paz hace una interesante reflexión al respecto: “En realidad, muchas veces desde el cine que nos enseñaron y aprendimos, tenemos muchos preconceptos acerca de lo que es una película. Entonces, pareciera que en montaje tienen que enseñarse ciertas reglas de continuidad, de construcción

de linealidad del tiempo, incluso cuando hay alternativas. Eso es algo que en el cine comunitario hay que animarse a deconstruir, porque si no es como capacitar a gente para que haga cine de determinada manera. Sin embargo, me parece que les cineastas comunitarios nos auto-deconstruimos en relación al cine que puede surgir de un espacio comunitario y podemos darle más libertad al momento de la edición”.

Lucía Rinero nos manifiesta que le dejan pensando nuestras preguntas y, a pesar que están analizando la posibilidad de comprar una computadora para editar en su propio espacio de taller, agrega que “quizás se puedan pensar desde la Mesa de Trabajo o desde la RACC algunas herramientas didácticas de cómo laburar el montaje sin necesidad de tener la compu ahí, generar formaciones para pensar el montaje más técnicamente desde el papel”.

Distribución: primero a la comunidad y después hacia afuera.

La finalización de la obra audiovisual es un momento mágico y de alegría para todos los que formamos parte de estos procesos que pueden durar semanas, meses o años. Luego viene la etapa no menor de hacer que la obra se vea. “Es muy impor-

tante que cuando se termine el video, la película, el docu, el cortito o lo que sea, circule en la comunidad”, resalta Gabriela San Martín y para eso considera imprescindibles “las redes y las articulaciones que tengamos: si estamos adentro de una organización, que eso se pueda ver, que tenga visibilidad. Realmente, cuando las personas se ven en pantalla, hay una revalorización del trabajo, el producto y el espacio, incluso de la organización también. Eso creo que también lo hace comunitario, que no quede en circuitos en donde estas personas nunca lo van a ver, que realmente los circuitos sean, principal y prioritariamente, el territorio y la organización. Después, si queremos pasarlo a festivales, a concursos, sí, perfecto, bárbaro, también le suma, pero me parece que la propuesta comunitaria de la obra, se reafirma y se revaloriza cuando se distribuye también en la comunidad”.

Somos conscientes de ese orgullo que produce ver la obra terminada en una pantalla grande y del aprendizaje que sigue sucediendo entonces, cuando se ve la obra propia al lado de otras y se comparan las maneras de resolver inconvenientes, plantear diversidad de miradas a los mismos temas y sobre todo, poder dialogar en torno a la obra. Que sea una excusa o un disparador para luego tomar la palabra y contar otros con-

flictos y problemas del sector, o profundizar sobre los mismos, o simplemente estar al frente de muchos ojos y oídos expectantes, con un micrófono en la mano y esa posibilidad de decir, cantar, gritar, sensibilizar.

En ese sentido, además de los espacios propios, son importantes espacios como el Festival de cine social y comunitario Invicines (Córdoba) o el Festival Interbarrial Audiovisual (Buenos Aires), que procuran visibilizar estas realidades que a menudo lo hegemónico silencia. En sus escenarios se mezcla el cine con alguien que improvisa un rap; niños contando cómo surgió la idea de filmar con adolescentes portando carteles de pedido de vuelta de los CAJ²⁶; lágrimas de emoción y alegría de las familias de realizadores con capacidades diferentes con la aventura de viajar a otra ciudad para ver tu obra en cine. Y en todos los casos, los aplausos, el reconocimiento, los abrazos, los intercambios de whatsapp y de metodologías de trabajo, de colocar en el buscador el nombre de la ciudad o el conflicto del que se habla, porque hay deseos de conocer más,

26 Los CAJ integraron el Programa Nacional de Extensión Educativa-Centros de Actividades Juveniles (PNEE-CAJ), implementado entre 2008 y 2016 en Argentina por la Dirección Nacional de Inclusión Socioeducativa del Ministerio de Educación de la Nación; cuyo propósito fue “ampliar las trayectorias educativas y escolares de los jóvenes diversificando el horizonte de oportunidades y experiencias educativas.”

aprender, empatizar, participar y apoyar.

Todo eso y acaso mucho más es el audiovisual comunitario.

REFERENCIAS

Molfetta, Andrea (2017) *Cine comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires. Teseo Press.

REFERENCIAS WEB

Colectivo de cine Mbya Ara Pyau. (2020). “Yvy regua meme’i (Somos de la tierra)”.
<https://www.youtube.com/watch?v=RQ0fBbBZ4mA>

Cine en Movimiento. (2015). “SER JOVEN HOY: El presente o el futuro”. <https://www.youtube.com/watch?v=ZmTUPGpCOcM>

Cine en Movimiento. (2015). “SER JOVEN HOY: El presente o el futuro”. <https://www.youtube.com/watch?v=ZmTUPGpCOcM>

Cine en Movimiento. (2015). “SER JOVEN HOY: El presente o el futuro”. <https://www.youtube.com/watch?v=ZmTUPGpCOcM>

Caleidoscopio Cooperativa Audiovisual. (2020). “La Casa del Orgullo”. <https://www.youtube.com/watch?v=WKXdFTVlyvl>

Caleidoscopio Cooperativa Audiovisual. (2020). “La Casa del Orgullo”. <https://www.youtube.com/watch?v=WKXdFTVlyvl>

Movimiento Solidario Los Hornos. (2016). “Una tarde en el Movi”. <https://www.youtube.com/watch?v=76XKrBMTMcg>

Movimiento Solidario Los Hornos. (2016). “Una tarde en el Movi”. <https://www.youtube.com/watch?v=76XKrBMTMcg>

Taller de cine comunitario de Campo de la Ribera. (2020). “Los enanitos del campo de la ribera”. <https://www.youtube.com/watch?v=eA-mfdWcsDg>

Taller de cine comunitario de Campo de la Ribera. (2020). “Los enanitos del campo de la ribera”. <https://www.youtube.com/watch?v=eA-mfdWcsDg>

Rodando Arte Comunitario. (2020). “La voz de los que pulsán (Las cuerdas de La Tela)”. <https://www.youtube.com/watch?v=BorXPkldfEI>

Rodando Arte Comunitario. (2020). “La voz de los que pulsán (Las cuerdas de La Tela)”. <https://www.youtube.com/watch?v=BorXPkldfEI>

Taller de Cine para niños de Villa Libertador. (2019). “Un drama en el ring”. <https://www.youtube.com/watch?v=StKD6N4KXQE>

Taller de Cine para niños de Villa Libertador. (2019). “Un drama en el ring”. <https://www.youtube.com/watch?v=StKD6N4KXQE>

Cine Joven Comunitario IAAViM <https://www.youtube.com/channel/UC3QvhUKp-QsXoOjFdJzohVQ/videos>

Cine Joven Comunitario IAAViM <https://www.youtube.com/channel/UC3QvhUKp-QsXoOjFdJzohVQ/videos>

Cátedra Libre de Cine Comunitario Tire Dié. https://www.youtube.com/channel/UC_98PDGBGn-nFrAaxHfJcRA

Cátedra Libre de Cine Comunitario Tire Dié. https://www.youtube.com/channel/UC_98PDGBGn-nFrAaxHfJcRA

Festival de Cine Social y Comunitario INVICINES <https://invicines.com.ar/>

Festival de Cine Social y Comunitario INVICINES <https://invicines.com.ar/>

Mediateca FIBAV (Festival Interbarrial Audiovisual) <http://www.unla.edu.ar/fibav/mediateca-fibav>

Mediateca FIBAV (Festival Interbarrial Audiovisual) <http://www.unla.edu.ar/fibav/mediateca-fibav>

Red Argentina de Cine Comunitario. <https://redargentinacc.wixsite.com/racc>

Red Argentina de Cine Comunitario. <https://redargentinacc.wixsite.com/racc>

Comuna Cine - Mesa de trabajo de Cine Social y Comunitario de Córdoba <https://comunacine.artes.unc.edu.ar/>

Comuna Cine - Mesa de trabajo de Cine Social y Comunitario de Córdoba <https://comunacine.artes.unc.edu.ar/>

8- Activar desde una isla



En los capítulos anteriores, indagamos en las particularidades de un film determinado para aludir a un conjunto con proximidades retóricas, expresivas, discursivas, etc.

Al pensar en el cine con perspectiva de género, esta dimensión se nos impone con la necesidad de una lectura transversal de la realización audiovisual. Aquí, entendemos (o intuimos) que la experiencia de un solo film no alcanza para expresar regularidades y particularidades. Paradójicamente, pareciera que cuanto más en común tienen las experiencias, el foco de atención se desplaza desde los filmes a las personas que los crean.

Nos preguntamos por los modos de organización del trabajo, por las naturalizaciones sobre roles y tareas propios de uno u otro género. En esa pregunta se tensionan y visualizan estas y otras asimetrías, desigualdades y violencias, que en el cine se reproducen; espejo también del contexto social ampliado en el que emergen los relatos que reconocemos resultado de esas interacciones.

En medio de la segunda ola de la pandemia por COVID-19 fueron varios los nombres de colegas del mundo audiovisual que aparecieron en nuestras charlas, al momento de pensar la articulación del montaje y los feminismos. Más allá del trabajo que se viene haciendo desde lo local y teniendo en cuenta el eje que nos une, fue que dimos con Ana Paula Torrens (Anita) y Guillermina Chiariglione (Guille), dos compañeras que trabajan hace más de diez años en el mundo audiovisual, ambas integrantes del Frente Audiovisual Feminista Federal (FAFF).

Nos interesa su mirada y lectura conjunta sobre cómo los feminismos interpelan el mundo audiovisual y de qué manera estos pueden convivir con nuestra actividad.

Anita y Guille se conocen por participar en la Comisión de Mujeres y Disidencias de la Asociación Argentina de Editorxs Audiovisuales (EDA). Aunque no trabajaron formalmente juntas, acuerdan que se sienten en confianza, como si tuvieran un vínculo cercano. ¿Será el efecto asociación? se preguntan.

CONVERSAMOS CON LAS EDITORAS/ MONTAJISTAS

GUILLERMINA CHIARIGLIONE DANIELE Y ANA PAULA TORRENS GALARZA

Guillermina Chiariglione Daniele se desempeñó en diversas áreas del montaje para la producción audiovisual de UN3 TV y Underground. Editó: *Bajo la Corteza* de Martín Heredia (2021), *La Soledad de los Huesos* de Alfredo Lichter (2020), *Fuimos Felices* (BAFICI 2018), *Los Trabajos y Los Días* de Juan Villegas (2020), *Alejandro del Prado, Yo vengo de otro siglo* de Marcelo Schapces (2018), *El Borde de sí Mismo* (Ciclo del Mamba, 2016) y *Puertas adentro* (2017), cortometraje con mención especial en el montaje en el festival FICSUR. Fue asistente de montaje de Andrés Di Tella, Sebastián Ortega, Estevan Oriol, les Puenzo. Estudió Montaje en la E.N.E.R.C.²⁷, realizó un máster en la Universidad de Pablo de Olavide en Sevilla, España, como Especialista Universitaria de Dirección Cinematográfica y de Desarrollo Local y Cooperación Multilateral.

Ana Paula Torrens Galarza estudió realización en la Escuela Profesional de Cine y Artes Audiovisuales de Eliseo Subiela y la

²⁷ E.N.E.R.C.: Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica

especialización en montaje en la E.N.E.R.C. Fue editora de contenidos digitales en Pol-Ka Producciones generando piezas para *Simona*, *Mi hermano es un clon*, *El Lobbista*, entre otros. En cine fue asistente de edición en *A oscuras* y *No soy tu mami* y en la serie *Puerta 7*, coproducción de Pol-Ka y Netflix.

LA CONVERSACIÓN

Comprendemos que dentro de los feminismos hay diversidad de perspectivas y posiciones en relación a ciertos temas, inclusive muchas veces son miradas contrapuestas. Aun así al iniciar el diálogo con ellas, sentimos que hay algo que nos une más allá del contexto y su coyuntura.

Luego de charlas informales entre nosotras y después de saber cómo está cada una, nos preguntamos cómo fue su acercamiento al cine, particularmente al rol de montajista y asistente de edición. La pregunta se extiende:

—En qué están trabajando actualmente y cómo llegaron hasta acá, entendiendo que muchos de nosotres para llegar a ser montajistas o trabajar en esta área, transitamos previamente distintos roles.

—Guillermina Chiariglione Daniele: ¿Cómo llegué al montaje?

Pasé por un montón de áreas. Primero estudié publicidad. Me gané una beca y con ese título fui a hacer un posgrado en cine. Hice un master de tres meses en dirección y volví queriendo estudiar cine a full. Dije ¿para qué soy buena? Producción ¿dónde puedo yo, mujer? bueno, producción e hice cursos de SICA²⁸ y entré a trabajar como meritoria con auto. Empecé porque un pibe de ahí me llamó y me dijo “ah, vos tenés auto ¿querés ser meritoria y auto de producción para una película?”. Era como “¡explotemos al máximo a les seres humanos!”. Y yo era la máxima explotada, solamente me pagaban lo de meritoria y la nafta, todo por la experiencia. Siempre me hacían ir a buscar al director. Trabajé dos veces porque tuve que rectificar la idea de que “cine sí, película de Subiela, va a estar bueno”.

Todas estamos con los micrófonos muteados asintiendo con la cabeza, entendiendo lo que cuenta por haber pasado por situaciones similares. Sabemos de lo que habla y no hace falta preguntar más.

Comprendemos que en el mundo del quehacer audiovisual, como sucede en otras profesiones, hacer películas depende

²⁸ SICA: Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina.

de la condición humana y la predisposición para elaborar metodologías de trabajo más o menos empáticas. La clave es la conformación del equipo humano y la coordinación del mismo, eso habilita a pasarla bien, mal, mejor o peor, independientemente de los proyectos.

Un aspecto que Guille remarca de los últimos años, es la diferencia que siente al trabajar en equipos donde hay mujeres, teniendo en cuenta que en cualquier trabajo sería óptimo no pasarla mal; esto es directamente proporcional a la conexión y los vínculos que se generan en estos espacios. Quizás es una obviedad tener que hacer esta aclaración, pero creemos que es necesario visibilizar cómo siguen operando los modos verticalistas de trabajo y la diferencia de oportunidades de las jerarquías de unos sobre otros.

Continúa y nuevamente aparecen en sus relatos tareas que debieron realizar en rodajes que muchas veces no corresponden al rol asignado y que exceden al área. Consideramos y sabemos que la precarización laboral existe en todos los trabajos formales y aún más en los no formalizados. No obstante, todas las injusticias que suceden en cualquiera de estos ámbitos recaen con un peso más fuerte para las mujeres²⁹ y el colectivo

²⁹ #HaganLugar. Nos referimos a “mujeres” ya que los estudios de SICA

LGBTTTINBQA+³⁰. Asimismo surgen en los set o armados de equipos técnicos, las ya conocidas historias sobre a quiénes se asignan las actividades relacionadas específicamente a tareas técnicas, a quienes las manuales o de cuidado y organización y quienes ocupan las direcciones de áreas.

En estos últimos años los feminismos nos obligan como sociedad a problematizar la idea de que la técnica y/o tecnología, el uso de la fuerza física, entre otros puntos, deberían ser ejercidas solo por varones cis y que las tareas leídas como *femeninas* deban ejercerlas mujeres y/o los cuerpos feminizados. Hay ciertas áreas que siguen siendo más complejas de acceder para nosotres.

Guille cuenta:

sobre la situación laboral de las mujeres en el sector audiovisual, fueron realizados en base a un sistema registral binario, limitándose a las categorías de “mujeres” y “hombres”, que excluyen a otras identidades de género (reconocidas por la Ley N°26.743 Ley de Identidad de Género). Sabemos que es necesario y urgente un cambio en las formas de relevamiento de datos por fuera del binarismo sexual. Informe Igualdad de Género en la Industria Audiovisual Argentina INCAA-OAVA:

http://www.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2019/12/incaa_oava_igualdad_de_genero_2019.pdf

³⁰ Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transgéneros, Travestis, Transexuales, Intersex, No Binaries, Queer, Asexuales y +.

—G.C.D: En un taller que hicimos con Anita sobre repensar la estructura, feminismos y nuevos feminismos para la Asociación de Editorxs, expusieron que en general los varones escalan mucho más rápido a ser editores, en cambio la asistente mujer no, porque tiene que estar siempre buscando soluciones.

Nuevamente acordamos haber escuchado historias como “me enviaron a la verdulería a traer kilos de mercadería; pero en el set si quiero mover una escalera o colgar una luz, inmediatamente surge la duda si puedo hacerlo o no”.

Guille retoma sus inicios en el montaje y cuenta que comenzó su recorrido en la ENERC. Recupera la importancia de mirar mucho cine, ver material y pensar en las posibilidades que brindan las imágenes; incluso subraya la “energía del found footage”, del material de archivo y comprender que esas acciones son estrategias para pensar el lenguaje audiovisual.

Anita recuerda que al inicio de su carrera consideró anotarse en Realización (carrera similar a la Dirección de Cine) también en la ENERC, pero un profesor le sugirió que estudiara la carrera de Montaje. Pasado el tiempo y en el ejercicio del mismo, acuerda la potencialidad que brinda esta área:

—A.P.T.G: Te da muchas más herramientas en cuanto a estructura y aprendes un poco de todo, de fotografía, de arte, porque estás mirando la continuidad, ahí aprendes de luces, de actuación. El montaje te da una visión general y un conocimiento profundo de todo lo que es el lenguaje audiovisual.

En el repaso de su trayecto por la escuela, nos damos cuenta de lo diverso de sus recorridos hasta llegar al área de montaje. En sus experiencias se les abrieron dos posibilidades; por un lado la de meritoria y por otro, la de asistencia de edición. Para desempeñarse como meritoria, desde la escuela (ENERC) se vinculan con producciones INCAA³¹. Por fuera de ese convenio es más complejo el trato de las productoras con este rol, donde muchas veces no se tiene en cuenta o es no remunerado. Por otro lado, se puede ingresar como Asistente de Edición, que al principio parece un trabajo *simple* de sincronizar material. Pero a medida que te interiorizas más en el rol, vas aprendiendo todas las facetas que tiene el área. Aclaran que en esas instancias si te toca trabajar con montajistas generosos con el conocimiento, aprendés a explorar y poder trabajar “sin sentir que tenés que solucionar todo”.

Anita recupera su experiencia inicial. Se muda de Rosario a

31 INCAA: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

Buenos Aires. Estudia Teatro y a los 28 años decide comenzar a estudiar cine “a modo terapéutico” señala. Se anota en la Escuela de Eliseo Subiela, donde cursa dos años y remarca que el cine “pasó de ser un hobby a algo en lo que quería trabajar”. Fue así que se postula para Montaje en la ENERC, realiza un año intenso de cursada, donde tuvo que dejar su trabajo ya que el paso por ahí le generó un cambio en la estructura de su vida. En segundo año comienza a trabajar como Asistente, que ya se consideraba un rol dentro de la industria audiovisual. En esa instancia, la exigencia en relación a sus saberes era mayor en relación a lo que se espera de una meritoria. Anita cuenta que “pasaba las noches mirando tutoriales”, al mismo tiempo que cursaba la carrera aprendía y carecía de muchos conocimientos. Siente que “arrancó de golpe” ejerciendo el rol. Algo similar le sucedió a Guille en relación a la profesión y la técnica. Al ingresar a la ENERC las cuestiones específicas de números, programas, etc., estaban muy asociadas a los varones y reconoce que el ser meritoria es un pasaje donde “está bien que no lo sepa todo”. Desde la asistencia se trabaja para que los montajistas puedan avanzar mejor en el proyecto, más rápido, se facilita o intenta ayudar a quien monta. Es un trabajo en equipo y es clave el trato, porque generalmente son solo

dos personas en el área.

Anita acuerda con el sentimiento de “entrar y no tener idea de nada”, incluso el hecho de ingresar a una carrera con veintiocho años, donde la mayoría tenía veintidós, a veces le generaba vergüenza preguntar porque daban por sentado lo que tenía que saber. Resuena lo anteriormente dicho de “me pasaba las noches googleando”. En la actualidad trabaja generalmente en series, con un editor en particular. No obstante, subraya que las oportunidades para entrar en esta industria siempre se las dieron compañeras mujeres:

—A.P.T.G.: A mi primer laburo me lo ofreció una amiga mía, Jimena García Molt. Ella me hizo entrar a Polka y después Anabella Lattanzio me hizo el contacto para que pueda trabajar de Asistente de Edición. Les debo todo a ellas, que dijeron mi nombre cuando alguien preguntó.

En este momento (mayo/2021) se encuentra asistiendo en una serie y empezando a editar un reality. Comenzó a trabajar como Segunda de Edición haciendo los primeros armados y después otra persona le da el finish. A su vez, está por comenzar el montaje de un largometraje.

—Les consultamos sobre los conceptos de Edición y Montaje: ¿Qué término prefieren, cuál usan, les da lo mismo?

Anita explica que no podría dar una respuesta cerrada a la utilización de un término u otro. No obstante, son conceptos que invitan a reflexionar: “¿qué somos? ¿montajistas, editoras, todo? ¿o montaje se usa solo cuando hacemos cine?”. Guille simplemente expresa que los usa como sinónimos. La pregunta sigue en el aire para pensar en la potencia del lenguaje del cine y de qué manera traspasa formatos, tecnologías y metodologías. El término montaje nos invita a seguir reflexionando sobre las estrategias en la construcción de sentidos. Anita agrega que en algún punto se cruzan y pueden llegar a ser lo mismo, ya que cuando ella edita no importa si es para un video de youtube o una película. Es la estructura la clave para pensar en el diseño de la propuesta que se realice para uno u otro.

SOBRE LA CONFORMACIÓN DEL EQUIPO

Teniendo en cuenta que al momento de armar equipos en áreas como Fotografía o Dirección de Arte, incluso el área de Dirección, arman sus grupos de trabajo según afinidades, competencias, etc; les preguntamos:

—¿Cómo se articulan para el armado de equipo? ¿Son previamente consultadas sobre con quién prefieren trabajar?

Comparten la respuesta que a ambas les sucedió trabajar a partir del boca en boca, de la recomendación, porque dijeron sus nombres cuando alguien busca Asistente de Montaje, montajista y/o editore. En este caso, el sistema del currículum vitae no fue lo que las acercó a algún proyecto. Reconocen que hacer *bien* tu trabajo es claramente un potencial para poder seguir activas laboralmente. Sin embargo, implica para las mujeres, una doble responsabilidad, al haber una lectura ambigua sobre esta idea.

A partir de algunas anécdotas, encontramos que existe una línea fina en el concepto de “hacer bien tu trabajo” para que te sigan recomendando; porque aparece el vínculo que generarás con otras personas a partir de cómo te posicionás políticamente: “Que te tilden de conflictiva y no te llamen más”, “Labora re bien pero es quilombero”, “Hacer todo bien = quedarse callada”, “Le metió una denuncia a tal”, “Trabaja bien pero es muy ‘rompe’ bolas (traducción: exigente)”.

Aún hoy los feminismos siguen siendo en algunos entornos algo inquietante, incluso para algunos algo amenazador, algo

para estar atentos. Ambas reconocen que para poder trabajar a partir del boca en boca deben cuidar los modos de expresarse y en muchos casos “te sentís presa del tengo que hacer todo bien para que me sigan llamando”. Estas son algunas de las muchas historias que se repiten y escuchamos en estos últimos años. Un varón que insiste es detallista, a una mujer que hace la misma acción muchas veces se la tilda de *hincha*. Un varón que no está conforme con la resolución de equis aspecto en un proyecto es perfeccionista, una mujer que hace la misma acción es una inconformista. Ellas acuerdan porque lo vivieron, como lo vivimos todas/todes en cualquier ambiente laboral y refuerzan:

—A.P.T.G.: A una le exigen ser perfecta y a un varón que ni siquiera es mediocre, que labura mal; está tomando decisiones, le dan poder y gana un montón de plata. ¿Por qué a él que trabaja mal y maltrata no lo echan? ¿Por qué a él lo protegen y yo tengo que ser perfecta? Hoy estamos en esta fase de hablar entre nosotras, de construir y evolucionar, para poder expresarnos y que nadie “nos tilde de”.

Desde los feminismos seguimos problematizando la idea de lo binario, de que sos de una forma o de otra. Entendemos

que es necesario salir de ese concepto cerrado que propone el sistema³² y que la diversidad nos permite repensar nuestras acciones. Los ejemplos anteriormente expuestos exceden lamentablemente a nuestro campo y en la diversidad de personas existen buenos y malos tratos independientemente del sexo/género elegido. No obstante, es de público conocimiento³³ que hay un alto porcentaje de violencias simbólicas ejercidas por varones.

Guille aclara que la Asistencia de Edición tiene muchas responsabilidades y recuerda la diferencia en trabajar con pares mujeres y la energía que se genera. Cada experiencia es distinta.

—G.C.D.: Acá es donde el feminismo marca esa transversalidad. Cuestiona y es alentador saber que existe una red a la cual podemos acudir. Estamos empezando a tener más lugar que antes, no había espacios, entonces por más red que tengas no hay un lugar de reubicación laboral.

En relación a lo que vienen planteando, pensamos que siem-

³² Cada vez que hablamos de “Sistema” nos referimos al sistema capitalista patriarcal heteronormado colonial.

³³ Panel: Equidad de Género y Diversidad (2020) disponible en https://youtu.be/b6zV_oe9st4

pre tenemos que tener la palabra justa, ni más ni menos, para cuidar nuestro nombre. Conscientes de que estamos en una transición y que hoy podemos encontrarnos, es clave dejar de minimizar las violencias que suceden a diario, que se veían como casos excepcionales, justificadas con frases como “a vos no más te pasa” o “qué exagerada”. Debemos comprender que no son actos aislados, sino que son resultado del sistema patriarcal en que vivimos. Darnos cuenta que son hechos recurrentes que no le pasan a uno en particular, sino que nos pasan a todos y en cualquier ámbito.

RELACIÓN CON ÁREAS DE POSTPRODUCCIÓN DE COLOR Y POSTPRODUCCIÓN DE SONIDO

Dentro del área de la Postproducción las categorías de edición, montaje, post de sonido y de color dependen de la escala de producción, del tipo de proyecto y el cómo se dividen esas tareas.

Anita cuenta que en los últimos años viene trabajando con el mismo co-equipper en distintos proyectos y con diferentes estructuras.

—A.P.T.G.: A veces somos los dos contra el mundo y otras veces

está la gente de post de color, hay una coordinación de la casa post productora, hay un coordinador nuestro, hay un equipo mucho más grande. Otras veces nos encontramos con que hay tres editores, tres asistentes, depende.

Esto abre un espectro en relación a los espacios para los que se trabaja, evidentemente lo económico, el equipo que pueda generarse y los tiempos de producción que existen. Para Guille hay una clara diferencia entre el cine y la televisión. Plantea:

—G.C.D.: En la tele estás más en relación con estas áreas de post producción, sobre todo desde la asistencia con la coordinación, con los sonidistas, con enviar el material a color, mandar a los productores para que lo vean. En el cine el proceso de una película tiene otra cadencia. En la última producción que edité fue con un amigo cordobés, estuvimos desde el inicio del proceso.

Guille recupera la experiencia de trabajar con amigos íntimos. La posibilidad de charlar previamente sobre el guion, acompañar el proceso de preproducción, tener relación más directa con algunas áreas, por ejemplo en sonido, poder vincular el contenido pensando en el diseño sonoro. Recalca la idea de una vivencia más amena al pensar el cine desde la amistad.

Asimismo insiste en la amplitud de trabajo que ofrece el campo audiovisual y sus distintas formas de abordaje.

—G.C.D.: Si tenés suerte de estar en una peli que haya coordinación de post es la clave. Si hay VFX³⁴ es genial porque si no te tenés que hacer cargo vos también como asistente.

EDITAR EN PANDEMIA

Una problemática transversal al pensar el trabajo en este contexto, es el manejo del tiempo. Ambas coinciden en algo que va más allá de una sensación, la idea de que otros son dueños de tu tiempo y atención en cualquier momento e invitan a reflexionar, repensar y deconstruir la sobreexigencia y las horas que se destinan a lo laboral. Anita agrega:

—A.P.T.G.: La situación de la pandemia agudizó un montón de malas prácticas y el tiempo tiene mucho que ver con esto. Escribirte a cualquier hora y que mientras el proyecto dura, son tus dueños. Si a alguien del equipo se le ocurre escribirte un domingo a las doce del mediodía, tenés que contestar. Una puede no contestar pero con ver una notificación ya hay una parte de tu cerebro que no está descansando del todo. Incluso

³⁴ Efectos especiales.

esta semana implementé el modo avión para dormir, porque si no esto me va a llevar puesta.

Consideramos clave repensar la estructura de trabajo verticalista que propone el cine; esto conlleva revisar las funciones de cada área y cada rol. Como ya dijimos anteriormente, hemos escuchado cientos de veces que te llaman para cumplir un rol y luego terminás abarcando muchas más tareas, más responsabilidades que en el salario no se ven reflejadas y en los créditos solemos aparecer como “asistentes de”.

Insistimos, no es un problema ser “asistentes de”, sino el reconocimiento de las tareas que cada persona hace en un rodaje. Es importante para quienes inician en esta profesión conocer tanto sus derechos como obligaciones. Así, ese aprehender pueda ser más placentero y la sensación de ofuscación que muchas veces se genera sobre los rodajes, tal vez se vaya modificando con el tiempo.

Somos conscientes que en el mundo neoliberal y en el sistema que vivimos se concibe al “tiempo=dinero”. No obstante, nos preguntamos cómo se mide la importancia del tiempo de unas personas sobre otras.

Otro aspecto que emerge en relación al factor “tiempo-dine-

ro-pasión” es la idea patriarcal de “el amor todo lo puede”, “por amor nos auto exigimos”. En este sentido Anita agrega: —A.P.T.G.: Cuando nosotras laburamos de lo que nos gusta y tenemos pasión, parece jugarnos en contra también. Es como si la pasión nos llevara puestas. Naturalizar la idea de que te escriban un domingo porque vos amás ese trabajo. Sí, yo vivo para esto pero además soy un montón de otras cosas. En ese tipo de situaciones aparece algo para repensar.

Al hablar de la pandemia, sentimos que la charla podría extenderse. Se repiten las historias y las comparaciones sobre el ambiente laboral y sus modificaciones en este contexto.

Conviviendo en la presencialidad podíamos tener dos o tres reuniones por día, que ya era un exceso; y la virtualidad e inmovilidad física de un espacio a otro, nos llevaron a que muchas caigamos en poner más reuniones, una tras otra. Es así como el trabajo y las tareas se duplicaron y/o triplicaron en muchos casos. El concepto de autoexplotación parece desbordar(nos) y nos seguimos preguntando ¿qué hacemos nosotres con esto?

MICRO/MACRO ACTIVISMOS EN LA ISLA

Teniendo en cuenta que trabajan sobre materiales que vienen con una estructura preestablecida desde el guion, nos preguntamos qué tipo de aperturas aparecen o no en el momento de repensar el discurso de un relato.

Conocemos anécdotas donde en el montaje han desaparecido personajes o que a partir de la utilización de ciertos recursos se puede hacer énfasis en la caracterización de un personaje o situación por sobre otra, lo que se conoce como la magia del montaje.

A partir de sus experiencias les consultamos si tuvieron posibilidad de hacer modificaciones que no estaban pautadas de antemano y que se puedan leer como pequeñas victorias que colaboran, con otras perspectivas, en la construcción del discurso de la obra. Anita explica, sobre el margen o libertad que tienen para incidir en las construcciones de sentido:

—A.P.T.G: Yo laburo en algo muy comercial, siempre estoy medida en ese mundo. Sí, gané pequeñas batallas cuando me ha tocado editar escenas o decidir cómo contar, pero cosas muy pequeñas. Aspectos más jugados como agregar o quitar personajes no. Sí cuestiono e intento debatir mucho con el editor

y a veces aparece un “che, está medio raro contado eso, fijémonos qué onda”. Pienso que son como micro militancias que finalmente las pierdo, pero es lo que puedo hacer de lo que me toca hoy por hoy. Me ha pasado, por ejemplo, que en un plano se le veía mucho el escote a la actriz, como tengo confianza con el editor, le consulté por qué no probar otro plano; además conociendo todo el material por hacer la asistencia puedo fundamentar o sugerir el posible cambio. El planteo tuvo lugar porque más allá de ser un varón cis, heterosexual, blanco, cabeza de equipo, que tiene todos los privilegios, puedo leer que no estoy trabajando con alguien que no esté abierto al diálogo, a la escucha. Además que él también es un eslabón de la cadena de jerarquías, tiene por sobre su cargo otras personas que determinan las decisiones de ese corte final. Trabajando muchos años con la misma persona me doy cuenta que tampoco le es fácil, que el patriarcado (el sistema) también es terrible e injusto para los varones. Si se dieran cuenta de eso sería más fácil para nosotros.

Estamos viviendo un momento de transición en relación a cuestionar el sistema, los modos de habitar el mundo y la desnaturalización de las violencias simbólicas que atravesamos a diario. Instalar un interrogante en nuestro ambiente laboral

y/o cotidiano puede ser un inicio para repensarnos.

Los micro-macro activismos (nos gusta pensarlo más de este último modo) tienen el poder de mover el eje de lo instaurado socialmente y que no solo parezca un interrogante, sino intentar ir más allá. La intervención es un posible campo de acción que está al alcance, algunas veces más que otras, y propone generar cuestionamientos que abren un camino posible para romper esa cadena de reproducción propuesta por el sistema, que esperamos salga de la sala de edición y la isla se vuelva menos solitaria.

Anita cuenta:

—A.P.T.G.: Actualmente y en estas circunstancias, reconocemos que es políticamente correcto escucharnos por más que no quieran. Vengo laburando con la misma persona durante mucho tiempo y veo cómo va cambiando proyecto a proyecto. Quizás en la producción que estamos trabajando no hubo mucho cambio, pero en la siguiente hay otra mirada que se va expandiendo y eso está bueno. Hoy por hoy se cuidan más en cuanto a comentarios. El que lo hace queda como un tarado y expuesto, incluso por sus compañeros varones. Sigue habiendo resistencia al cambio.

Guille asiente:

—G.C.D.: Sí hay un cambio y los feminismos atraviesan todo, sería ridículo que alguien ni siquiera lo vea. Está en agenda, entonces no puedes mirar para otro lado, no obstante en nuestro cotidiano laboral no veo que ningún varón editor le diga a un asistente de edición varón que vaya a comprar comida.

En relación a ese planteo, evidentemente la explosión de los feminismos volvieron a interpelar(nos). En nuestra actividad audiovisual, en sus rutinas de trabajo también aparecen algunos ejemplos de esos cambios.

Anita agrega:

—A.P.T.G.: Lo bueno es que ahora hay cupo aunque sigue sucediendo que las dos cabezas de equipo son puestos ocupados por varones y se repite el patrón que las dos asistentes sean mujeres. Está equiparado el equipo, pero hay un tema de poder: nunca lo tienen las mujeres. Trabajé en unos documentales en los que era la única mujer del equipo y ya el cupo estaba cubierto, la verdad es que no se labura igual.

Aparece el concepto de igualdad pero no aún el de equidad, la jerarquía, la toma de decisiones sigue, en algún punto, pasando por ellos.

Guille subraya:

—G.C.D.: La militancia es clave, es la base de todo. No hay otra forma, por algún lado hay que acercarse a los espectadores. Recientemente trabajé con un material (producido hace poco más de 20 años) que reproducía escenas machistas por todos lados y hubo que hacer mucho trabajo de análisis, revisión y corte.

Otro episodio en relación al rol de un editor al momento de encontrarse con material de ficción o documental, es la libertad que aparece en este último si hay o no un guion que marque la estructura.

Guille relata:

—G.C.D.: Edité varios documentales donde tenés el material vos, hay una base de propuesta de guion y eso te permite jugar. Me pasó en un proyecto documental de trabajar todo con material de archivo. Hice todo el montaje de la película y al momento del estreno en un reconocido festival internacional de cine, fue gente conocida que luego de la proyección se comunicaron para preguntarme si yo la había editado o no, porque no salía como Montajista sino como Asistente. Fue un bajón la situación, tuve que pedir explicaciones, me pidieron

disculpas justificando que era un problema de producción por el tema de la paga y que lo iban a cambiar. Lo sorprendente y frustrante es que pasé meses trabajando y teníamos buena relación con dirección (algo que ya marcamos como clave en esta área) y encontrarme con esa noticia fue preguntarme cómo se valora el trabajo que hacemos, más allá de nuestra profesión, el valor como seres humanos. A partir de lo sucedido desde la asociación EDA, realizamos estudios³⁵ sobre los créditos y la importancia de los mismos.

Es lamentable lo que sucedió y al mismo tiempo, no nos sorprende lo cual no habla bien de nuestro ambiente laboral. Nuevamente aparece la importancia de las resistencias y cómo trabajar con ellas. Es común que cuando se plantea una situación laboral injusta y tus compañeros de trabajo se quedan en silencio, ante eso tenemos que dar fundamentos y explicar por qué o dónde vemos la injusticia, mientras debería bastar el solo hecho de enunciar. Es reiterativo pero necesario hacer énfasis que lo que muchos llaman micromachismos son tan perjudiciales como los llamados macromachismos por ser repetitivos, naturalizados y al mismo tiempo complejos de ex-

³⁵ Informe EDA: Nuestros créditos. <https://novedades.edaeditores.org/informe-eda-nuestros-creditos/>

plicar: si no se vivencian, cuesta ponerse en lugar de los otros. Los silencios son violentos si colaboran con alimentar esas situaciones. Una traducción posible sobre esto, agrega Anita es “bueno, te escucho porque si no me denuncias pero en realidad no me importa”.

La lucha se complejiza cuando el enemigo está entre nosotros. Según Simone de Beauvoir (1908-1986) “El opresor no sería tan fuerte si no tuviera cómplices entre sus propios oprimidos”³⁶, frase que a pesar de los años sigue vigente. Todavía la jerarquía en la oralidad entre el discurso de un varón cis y el de una mujer es evidente. Seguimos cuestionando por qué una misma situación expuesta por un varón cis tiene otro peso que al ser relatada por una compañera, como si su palabra bastara para legitimar un hecho. En relación a esto, Anita cuenta:

—A.P.T.G.: A un chabón nunca le pasó, entonces les es muy difícil entender, también sucede con algunas mujeres, que es difícil que cambien. Pero siento que no pueden entenderlo porque no les pasa. Cuando laburaba sola, en este equipo de varones, una noche me siguió un chabón en la calle, cuando

³⁶ Simone de Beauvoir (tradición oral), recuperado el 17 de mayo de 2020 en <https://www.facebook.com/watch/?v=2183015778474158>.

iba a tomar el colectivo. Me siguió hasta la puerta de un bar donde me metí y me esperó durante una hora. Yo no sabía si el chabón me quería matar, me quería violar, o sea no sabía qué estaba pasando. Llamé a una amiga, llamamos a la policía, me vinieron a buscar. Al otro día vuelvo al trabajo y pido que me cambien de horario porque me quedaba sola en la productora y no era necesario que esté hasta las diez de la noche, pero no me lo quisieron cambiar. Todos querían demostrarme lo empáticos que eran. Ahí aprendí cómo cada uno intentaba entender pero ninguno podía.

Todas seguimos escuchando atentas y asintiendo, ella continúa:

—A.P.T.G.: Uno me dijo que no me podía entender aunque quisiera porque no sabe lo que es salir con miedo a la calle. Eso me re impactó porque todas nosotras sabemos qué es salir con miedo. Con el covid todo el mundo tiene miedo de salir y es lo que nosotras vivimos desde que tenemos doce años y nos mandan al kiosco por primera vez. No sé cómo transferirles estas sensaciones. Entre nosotras nos entendemos porque lamentablemente lo hemos pasado. Ahí está lo más difícil de esto, hay chabones que intentan entenderlo y tienen esta ba-

rrera de que no les pasó. Pero lo más peligroso es el que siente que ya entiende todo y que ya está re deconstruido, pero después te encontrás con que no. Ni yo, ni vos, ni nadie está deconstruido del todo.

A lo que Guille adhiere y suma:

—G.C.D.: Me pareció interesante esta comparación del covid para poder decirle al menos a los varones que le tienen miedo. ¿Viste que vos salís ahora con mucho miedo porque te podés contagiar de un virus y te podés morir? Nosotras además de ese miedo, tenemos que asumir la violencia física.

Anita agrega rápido:

—A.P.T.G.: Nosotras ya nos acostumbramos. Yo me bajo del bondi a la noche y me pongo las llaves en las manos por si me tengo que defender. Desde que soy chica, ya lo hago automáticamente. Como ponerme alcohol en gel. Es algo que te puede pasar también en el laburo, parece que nunca estás a salvo. Me puede pasar a mí que estoy sola en la isla y entra alguien. Nunca estamos relajadas y seguras. Encima si no tenemos esa precaución (nos relajamos) y alguien nos hace algo, nos sentimos unas pelotudas.

Con respecto a lo que plantean, está naturalizada la idea de

que los lugares de trabajo son espacios seguros, porque se entiende que es un entorno con códigos socialmente establecidos, donde debería existir un respeto básico y mutuo entre pares. Sin embargo, es algo que seguimos combatiendo. Nuevamente aparecen las micro-macro militancias en esas violencias simbólicas. Por nombrar algunas, seguimos escuchando y/o vivenciando momentos de incomodidad hasta en la virtualidad, como por ejemplo que por el solo hecho de expresar una idea en relación al género nos digan “ay nena no aflojas ni un segundo vos”, “ustedes no dejan pasar una, no?” Son comentarios que aparecen disfrazados de inocentes, bromas o con la intención de distender y evidencian mecanismos para perpetuar los silencios.

Es inevitable pensar en las generaciones más jóvenes, pensar en les niñes y en les adolescentes que tienen otras posibilidades en relación a no naturalizar esas violencias. De hecho ya lo están haciendo. No obstante, nos queda la problemática que siga siendo un debate público para que el pensamiento crítico no sea una posibilidad solo para algunes.

Guille plantea:

—G.C.D.: Hay que romper todo ese universo del patriarcado,

del ego y empezar a conectar con la otra persona real, desde la empatía y la compasión de verdad. Cuando fuiste o sos pisoteada, a veces es más fácil sentir empatía. He trabajado con varones que generaban una red de telarañas estratégicamente maliciosas, logrando marcar un sistema patriarcal y verticalista.

Anita agrega:

—A.P.T.G.: Son años de impunidad y silencio, creo que las nuevas generaciones nacen conviviendo con pibes que no se callan, que se hacen respetar. Ahí me pongo idealista. Creo que se van a caer también estos varones, estos pactos de caballeros y estas redes. Es un proceso en el que no estamos ni siquiera a medio camino, estamos en un momento de hablar y de ablandar esta estructura tan arraigada.

LA MIRADA EXTERNA

Dependiendo del tipo de producción, entendemos que es clave el proceso de visualización previa al corte final de una producción audiovisual. En muchos casos se invita a público especializado³⁷ y a partir de ahí se revisa nuevamente la copia,

³⁷ Personas vinculadas directamente a la producción audiovisual, realizadoras/xs/es, crítiques de cine, etc.

se debate y se realiza o no un nuevo corte.

Teniendo en cuenta que esta es una instancia importante para cerrar una producción, les consultamos si ellas son convocadas como espectadoras para dar su punto de vista o si estando en el área de montaje tuvieron que modificar el corte proyectado a partir de las devoluciones.

Ambas responden que nunca fueron llamadas para esa instancia, aun así en producciones independientes cuando trabajan con amigas sí les solicitan su opinión. Acuerdan que al trabajar con gente amiga es importante ese momento de prueba de pantalla ya que les interesa su opinión para tenerla en cuenta al momento del corte final y revisar junto con el área de dirección/producción.

Guille considera:

—G.C.D.: Hay que discernir las opiniones que nos dan sobre el trabajo ya realizado. La gente del mundo audiovisual siempre tiene algo para opinar de la película, como para cambiarla, es decir desde el punto de vista de cómo le gustaría a cada una que sea, entonces hay que discernir en eso, no? Hay un valor agregado de la consultoría a colegas montajistas, que miran aspectos de la estructura o hacen un desglose mucho más útil.

Anita agrega:

—A.P.T.G.: La devolución desde la mirada de una/s montajista/s es menos idealista, ven el material que hay y en base a eso, cómo se puede solucionar.

Quizás otra área te va a tirar algo que no lo tenés. En relación a quiénes llaman, lo que conozco de Buenos Aires es que en las consultorías generalmente participan las mismas personas, un grupo selecto (elite) que la mayoría son varones. En la actualidad hay colegas que intentan romper con ese círculo, aunque incluso películas muy chicas juntan algunos mangos para llamar a esa persona y que les haga esa devolución.

Presenta un desafío para el área de montaje revisar esas metodologías de visionado y repensar ¿qué mira y quién mira del otro lado? ¿Cómo se legitiman los discursos?

FUTURES MONTAJISTAS

Teniendo en cuenta los debates que plantean los feminismos en relación a cómo habitamos el mundo, como ya lo mencionamos anteriormente, el lenguaje audiovisual nos invita a repensar los modos en los cuales producimos: qué, por qué, con quién y para qué producir. Es interesante pensar en las nuevas generaciones que se adentran en el mundo de la enseñanza/

aprendizaje de la realización audiovisual.

—Es recurrente, al menos en Córdoba, que un porcentaje alto de estudiantes que ingresa a la carrera de Licenciatura en Cine y Artes Audiovisuales, tenga el deseo de dirigir y a medida que van avanzando en la carrera tienen la posibilidad de ir conociendo más en profundidad otras áreas ¿Qué sucede con el área de montaje?

—A.P.T.G.: Desde lo personal, estoy en la fase de salir de las sombras, dejar de estar como Segunda de Edición. Estoy en ese proceso, pero cuesta hacerse lugar y reconocer el camino transitado. ¿Qué le diría a alguien que está iniciando? Lo mismo que me dijo este profesor, que estudiara montaje porque te da muchas más herramientas en cuanto a estructura y aprendes un poco de todo. El montaje te aporta una visión general y un conocimiento profundo del universo audiovisual.

A lo que Guille adhiere:

—G.C.D.: Como dijo Anita, es un área que me parece espectacular porque te corre de ese sistema de hacer películas. La práctica del rodaje es linda pero compleja. El mirar cine es como estar haciendo cine, es estar entendiendo un montón

de cosas del lenguaje audiovisual y tener la oportunidad de pensarlo desde otro punto de vista. A alguien que le interesa el montaje le diría que trabaje con confianza y que disfrute. Porque en el montaje podés trabajar sutilezas, la manera de pensar en la construcción del relato, ya que la relación con el material es mucho más íntima.

Anita continúa:

—A.P.T.G.: También no tener miedo a equivocarse y a preguntar. Hay que experimentar para aprender y emprender el camino, ver tutoriales, leer libros, hablar con gente, preguntar, ser responsables. Llega un momento que hay que animarse porque si no, no arrancas y te quedas en la frustración.

Ambas plantean la importancia de que parte del trabajo está delimitado por la relación con los otros, con la Dirección general particularmente. Conocer a la otra persona, saber lo que le gusta y poder trabajar en función de eso. No tener miedo al diálogo, porque es lo que más atraviesa a esa etapa de montaje.

POSICIONAMIENTO. DISCURSOS ENCONTRADOS

En el contexto en que nos encontramos, un debate que está presente es en relación a los discursos, a los contenidos y de qué manera desde nuestro lugar como realizadoras/xs/es y montajistas feministas a veces colaboramos por acción o por omisión con ciertos relatos machistas. El dilema que se genera al momento de aceptar un trabajo o no, cuando aparecen relatos complejos en su abordaje, es que puedan ir en detrimento a sus posturas políticas o posicionamiento en relación a cómo habitar el mundo. Guille levanta la mano casi antes de que se termine de formular la pregunta:

—G.C.D.: Respondo rápido porque a esta altura lo tengo muy claro, quizás en otro momento no. No aceptaría un trabajo así, me voy, no dono ni un segundo de mi tiempo porque ya no aguanto más. Durante esta pandemia me replanteo todos los días lo que quiero hacer, porque más allá de necesitar el trabajo, también necesitas estar bien, es muy difícil. Si a un proyecto no le creo nada y/o no me gusta lo que dicen, no voy a poner energía buena en eso. Además, me va a hacer mal físicamente, entonces no. Ahora estoy editando un video documental independiente de unas colegas para un emprendimiento y me

hace mucho más feliz.

Anita aclara:

—A.P.T.G.: Creo que es relativo, en lo particular tengo mis límites morales y por ahora no me ha tocado que me ofrezcan algo terrible. Pero tampoco me gusta juzgar a la que lo agarra, porque no sé qué le está pasando a esa persona. A veces pasa que no te llaman y tenés que comer, pagar el alquiler, no me gusta juzgar, pero sí, es complejo. Yo no haría algo que no estuviera de acuerdo para nada ideológicamente, y la verdad que vomitaría cada mañana antes de ir a laburar, sería muy complicado; pero si tengo que pagar el alquiler lo voy a tener que hacer. Ojalá no llegue a eso, si lo tengo que hacer es porque no me queda otra.

Comprendemos los planteamientos, particularmente cuando la crisis económica empuja, no sólo en nuestra profesión, a aceptar cualquier proyecto con tal de poder trabajar y sobrevivir. Podemos tener cierta claridad en relación a nuestros deseos que van muchas veces a contramano de lo que (nos) sucede en la vida cotidiana. Por esto, es importante aceptar las contradicciones que aparecen.

—G.C.D.: A veces editamos publicidad sin parar y no es menos grave. Hay que ver quién se anima a editar la película que hace honor a un violento. Además, depende si estás trabajando en un lugar fijo donde te llega ese proyecto y la situación cambia cuando te ofrecen algo desde afuera.

—A.P.T.G.: Tenemos suerte que esto sea lo que nos guste, que sea lo que estudiamos; pero al final del día no deja de ser un laburo y lo que te da de comer a vos y a tu familia.

—G.C.D. (asiente): Es un oficio también. Trabajé en telenovelas, me parecía un oficio, me divertía, porque estaba con amigos, pero también me quemaba el cerebro.

Seguimos pensando acciones posibles a realizar desde nuestra disciplina y cómo no seguir reproduciendo y colaborando con el sistema patriarcal. No solo desde la producción audiovisual sino desde la academia como se siguen legitimando discursos que nos oprimen ¿Que hacemos desde un espacio educativo en relación a los diálogos que se establecen con los estudiantes? ¿Cómo trabajamos los contenidos, ampliamos las bibliografías y filmografías con diversas miradas? Al sistema lo seguimos alimentando o intentamos hacerle resisten-

cia desde nuestras acciones diarias. Desde cómo nos comunicamos, la elección del uso del lenguaje y cómo la forma nos hace pensar en el contenido. ¿Qué representaciones seguimos construyendo? ¿Cómo entra en juego lo colectivo sin dejar de lado la singularidad de cada uno? Creemos clave la problematización y actualización de los debates en relación directa con nuestros contextos y en la pluralidad e interseccionalidad de voces. A lo que Anita subraya “como mencionamos antes, sobre los microactivismos, es una pequeña batalla diaria que puede comenzar con poder cambiar un plano”.

REFERENCIAS

- APAC (2020) *Panel: Equidad de Género y Diversidad*. Recuperado el 15 de octubre de 2021 de https://youtu.be/b6zV_oe9st4
- EDA (2020) *Informe EDA: Nuestros créditos*. Recuperado el 20 de noviembre de 2021 de <https://novedades.edaeditores.org/informe-eda-nuestros-creditos/>
- OAVA-INCAA (2019) *Informe Igualdad de Género en la Industria Audiovisual Argentina* recuperado el 20 de noviembre de 2021 de http://www.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2019/12/incaa_oava_igualdad_de_genero_2019.pdf



**DELINEANDO LA
ESCENA LOCAL**

Imagen: Nicolás Bravo rodaje de EL seco y el mojado

Al introducir al texto explicamos que en este proyecto partimos de reconocer la configuración de un escenario particular que ha modificado la constitución del campo del trabajo profesional y artístico del cine en nuestro territorio cordobés. Asistimos a una incipiente presencia de trabajadores y trabajadoras especializadas en las distintas áreas de la cinematografía local que se nuclean en organizaciones y redes profesionales de acuerdo a la especificidad de su área.

Nos surgieron múltiples interrogantes acerca de los modos de organización que se gestaron entre los trabajadores del campo audiovisual, la modalidad de la distribución del trabajo en los equipos realizativos y los procesos de especialización que se fueron dando en las diferentes áreas realizativas.

Concentrarnos en la escena específica del montaje audiovisual en Córdoba nos permitió encontrar respuestas parciales, a las que arribamos a través de la indagación de experiencias puntuales puestas en relatos por sus protagonistas. Las particularidades de lo que se narra y los modos en que se constituye esa experiencia de narrar, dan cuenta tanto de la trama de relaciones que se establece alrededor de las producciones como de los mutuos reconocimientos entre los integrantes de los equipos realizativos, acerca de sus procesos creativos y sus modalidades de trabajo.

En lo particular -como equipo de investigación- esta escena emergente del cine local nos interpela en una doble pertenencia. Por un lado, participamos del campo de la realización y por otro, del campo de la educación pública. Doble pertenencia que nos invita a pensar la enseñanza del montaje de imagen y sonido, tanto desde la experiencia misma del hacer -con las particularidades procedimentales de cada etapa de la realización-, como desde el proceso estético-narrativo de la construcción del relato en los propios filmes.

En este recorrido encontramos que el Estado es punto de partida y a la vez, línea de llegada. Al inicio lo propusimos como una clave de lectura de las *Conversaciones entre cineastas*, porque entendemos que -como en todos los procesos de ampliación de derechos- el campo de la cultura y las artes no está exento de la necesidad de su presencia en el rol de garante y promotor. Si bien nos concentramos en la escena reciente del cine cordobés, es evidente que desde la creación del Departamento de Cine y TV de la Universidad Nacional de Córdoba, ya suman casi sesenta años de construcción sostenida de los cimientos que hoy nos permiten reconocer una cinematografía particular, rica, diversa, con anclaje local y proyección internacional.

Pero afortunadamente, así como el Estado se hace presente en la forma de una escuela pública, también lo hace en la figura de políticas públicas de fomento a la cultura y las artes. Esta forma del Estado presente, con legislación provincial y nacional, ha sido determinante para que una generación de realizadores y realizadoras jóvenes acceda masivamente a la participación en proyectos audiovisuales con financiamiento público.

Esquemas múltiples de realización y montaje surgen de esta proliferación de proyectos audiovisuales. Coexisten la exploración de modos colaborativos de realización desde una perspectiva comunitaria y colectiva, la desafiante complejidad de abordar el desarrollo de ficciones con estructura de producción próxima a la industrial, los procesos introspectivos en los que se articula lo individual con lo social en la práctica documental con archivos, experimental, animación, documental social, ficción en el marco de experiencias de cátedra, largos, cortos, para la televisión pública o para los cines, que acceden a festivales o dialogan con públicos cercanos y tantísimos

otros. De aquí que las dimensiones para pensar las relaciones en la dupla creativa de dirección y montaje también se diversifican.

Al indagar sobre las dinámicas de trabajo elaboradas y acordadas en cada experiencia, pudimos aproximarnos a la estrechez de sus vínculos a partir de algunos hilvanes que se exhibieron en las conversaciones. Sin duda el tiempo del proceso de montaje organiza la tarea, pero aparece de manera recurrente la referencia a la confianza -ya sea anterior o consolidada a partir de cada experiencia- como trampolín para atravesar procesos más generosos y despojados de las subjetividades individuales. Aparece la figura prioritaria de la película por sobre las personas, en referencia a que en la etapa de clausura del relato a través del montaje se impone la necesidad de tener la sensibilidad para escuchar y atender aquello que pide la película. Es decir, lo que el propio relato, con cierta autonomía de las personas que le dan cuerpo, requiere durante ese tiempo del montaje en términos de relaciones de sentido, de desarrollo del ritmo, de equilibrio entre los personajes, de pausa, de atmósferas, etc.

En cuanto a las personas que integran el área de montaje, en Córdoba es preponderante un modo de trabajo donde se superponen la figura de asistencia de montaje con la de montajista. La persona que prepara, organiza, sincroniza y sistematiza el material que luego será insumo en la instancia del montaje, es la misma que luego lleva adelante ese proceso creativo.

Es recurrente también que el director participe también como co-montajista. Mientras que en otros casos, la persona que llevó adelante la asistencia de dirección en el rodaje, también se suma al montaje, a veces en la figura de asistencia y otras en la de editor o editora.

Las consultorías de montaje -así como de otras áreas- se incorporan con cierta frecuencia en los proyectos. Se presentan como la posibilidad de acceso a una mirada experta; pero desprendida de toda la experiencia previa de la película, tanto del rodaje como de lo que lleva hasta ese momento el proceso de montaje. Muchas veces estas lecturas habilitan procesos de ajuste de la estructura que afinan las posibilidades de recepción de los sentidos y las sensibilidades que proponen los relatos.

No obstante, es insoslayable el hecho de que -como en todas las áreas- la conformación del equipo de montaje está determinado en gran medida, por el diseño de producción posible en el marco de un financiamiento que resulta siempre acotado.

Encontramos además, que existen experiencias donde los montajistas asisten a jornadas de rodaje y otras donde el primer contacto con el material es en la mesa de edición, sin conocer detalles de factura en el rodaje. Esto cambia subjetivamente el vínculo con los registros a la hora de asumir las instancias de selección y ordenamiento de los planos.

Por último, nos detenemos un momento en el lugar que ocupa el guion en el montaje de una película. En las conversaciones con los montajistas, en varios pasajes es referida la relación entre esta primera reescritura y el comienzo del proceso de montaje. Una primera etapa que resulta de montar el material de acuerdo a la estructura que propone el guion, como base de diálogo en común entre las áreas de montaje y dirección, para dar inicio a esta nueva etapa creativa. El corte de guion, en tanto primera versión del montaje del filme, busca restituir el sentido de

unidad al tiempo y al espacio contruidos fragmentariamente en el rodaje, tomando como guía la escritura del guion. Luego, la mayoría de los filmes son resultado de procesos posteriores de remontaje, que modifican esa estructura inicial planeada en el guion, en pos de potenciar la progresión dramática y la construcción del ritmo.

La autonomía creativa de quien ejerce la función de montajista depende de la capacidad de articular el trabajo colaborativo, sobre la base de la confianza mutua, que establece con la dupla de dirección.

Las relaciones con otros durante el proceso de montaje alimentan la exploración de definiciones narrativas, estéticas y conceptuales desde los distintos abordajes autorales. Dirección, producción y montaje en permanente interacción durante cada etapa realizativa, abren diálogos con la comunidad, con públicos especializados y con la sociedad en general, de cara a la consolidación de la recepción en determinados circuitos de legitimación en la exhibición y puesta en diálogo con los espectadores a quienes buscan interpelar.

Asistimos a la conformación de un campo audiovisual local con dimensiones estéticas, discursivas y laborales que le son propias. Alberga líneas de continuidad entre sí y también diversidades en las estrategias para filmar de cada proyecto, en la conformación de los equipos de trabajo, en las temáticas, en los modos de ejercer la coordinación, en la interrelación que buscan con el público, en los públicos con los que pretenden dialogar, en sus preocupaciones estéticas y en los demás aspectos de la realización. Entre tantos aspectos, la mirada colectiva también confluye

en el reconocimiento de una industria audiovisual, que abre paso a la formación y al trabajo especializados, al tiempo que moviliza otros rubros de la industria y los servicios. No obstante, en tanto campo específico incipiente, requiere avanzar en las medidas que consoliden su reconocimiento, jerarquización y formalización.

Esta escena de la cinematografía local nos subraya la trascendencia del Departamento de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba como espacio de formación profesional, con décadas de continuidad. Pero también, es destacable que en las realizaciones se trazan líneas de diálogo y participación conjunta entre profesionales formados tanto en la universidad pública como en los espacios de formación privada de la ciudad que, aunque con una trayectoria institucional comparativamente breve, sus egresados integran los equipos realizativos. En este sentido, creemos que se van ligando lazos más fuertes en la informalidad del campo de la producción realizativa que los interinstitucionales entre los propios institutos educativos.

Las conversaciones con cada dupla de dirección y montaje nos permitieron interiorizarnos con la singularidad de cada experiencia, pero además -y quizá fundamentalmente a los fines del presente trabajo- con su singularidad hablan también de otras películas y de otras experiencias realizativas con las que comparten proximidades y regularidades particulares.

A veintiséis años del atentado en la ciudad de Río Tercero, *Esquirlas* persigue la justicia y el castigo a los responsables políticos de la voladura de la Fábrica Militar. Rescatamos aquí la función social que cumple el cine para evitar el olvido. La mirada introspectiva en las memorias y los

registros de la infancia se constituye en el andamiaje que dota a la estructura de la película de su proyección social. En ella, también aludimos a una narrativa recurrente en varios filmes que se sumergen en la indagación de archivos personales o públicos, para sacarlos de su breve circuito de circulación y ampliar sus posibles rearticulaciones al experimentar en la construcción de nuevas significaciones.

Madre Baile habita el género del documental social como aporte a la construcción de una memoria social en torno a la historia y el universo musical y humano del cuarteto cordobés. En su relato el puente que nos conecta con un pasado próximo es la puesta en escena que recrea la atmósfera de los bailes populares en diferentes pueblos de la provincia. Escenas que recorreremos con la figura de un narrador y a partir de los relatos de les entrevistades.

A través de *Homenaje a la obra de Philip Henry Gosse*, el autor tiende puentes desde Córdoba tanto en el tiempo como el espacio de la historia universal, con una capacidad expresiva conmovedora a la vez que desgarradora. Un diálogo múltiple, aunque una búsqueda en solitario que al ser narrada subraya el énfasis en la dimensión individual de la creación, el intencionado descarte del diálogo con interlocutores y la reticencia a cualquier tipo de socialización de las decisiones creativas de su obra.

Otros puentes son los que traza Juan Costa con su equipo al realizar *Caníbal*. Puentes de producción internacional entre Puerto Rico y Argentina, puentes desde la realización de animación con el campo de la industria musical, puentes capaces de aproximar modos de producir que se

reconocen como modos de aprendizajes mutuos entre los equipos creativos en diálogo y que se consolidan en lazos de amistad.

Las ficciones *Cien cuerdas de noche* e *Instrucciones para flotar un muerto* nos sumergen en la puesta en escena donde aparece la ciudad, habitada por jóvenes, donde se ponen de manifiesto sus deseos, preocupaciones y urgencias, desplegadas en la preponderancia del contexto urbano, ya sea en los barrios o el centro de la ciudad.

Con distinta estructura de producción, la apuesta a la puesta en escena en la ficción nos enfrenta a películas a veces más austeras en sus propuestas, otras más riesgosas y complejas desde la producción, con proximidades con la no-ficción, con actores y actrices no profesionales, con el desdibujamiento de las fronteras entre los géneros, etc.

Las temáticas hablan de nosotros, la tonada cordobesa ya no es resultado de las precarias actuaciones a las que nos tenían acostumbrados desde el cine de la Capital y nos animamos a disfrutar de la naturalización de lo local representado en las pantallas, expresado en los relatos, desplegado en las imágenes, la música, el habla. Una naturalización que es resultado de una puesta en escena que cobra organicidad al ser habitada por identidades y narrativas diversas y autorreflexivas.

Las cinematografías locales ponen de relieve la necesidad de revisión de las construcciones estereotipadas tanto en el plano discursivo como en el de la organización del trabajo. Abren la con-

fianza hacia la jerarquización y formación de especialistas locales, como también hacia cuestionamientos y desnaturalización de los procesos de invisibilización en las pantallas y en el trabajo, tanto de los sectores populares como de las mujeres y diversidades de género.

Fue detrás de esa necesidad de deconstrucción, que en los capítulos finales abordamos la reflexión conjunta en conversaciones con hacedores del cine comunitario y con mujeres editoras. Entonces este texto cobra un sentido trascendente: el de recordarnos que estamos en un proceso de deconstrucción permanente, con muchas fe de erratas aun pendientes.

Alice Guy, inventó la ficción, aunque las historias que narran la historia del cine se han encargado de minimizar -hasta casi invisibilizar- su existencia tras la figura de su sucesor Georges Méliès. Esfir Shub, en la Vanguardia Soviética, fue la editora que inauguró la práctica del found footage (décadas antes de que este nombre se afianzará en el campo audiovisual) Finalizando los años veinte del siglo XX, realizó una trilogía en la que utilizó archivos de distintas procedencias como insumos para una nueva articulación de sentido en relatos sobre Rusia y la Unión Soviética. Estrategia de montaje que un siglo después profundizamos, en la experiencia de varios de los trabajos que aquí presentamos.

Pero sabemos que las mujeres invisibilizadas no son patrimonio exclusivo del cine. La historia de las ciencias, de las artes, de la humanidad toda tiene muchos silencios en sus narraciones. Al igual que no son solo las mujeres las únicas invisibles ni silenciadas de estas historias. Robert Capa fue el nombre de varón que reunió las fotos de la pareja de reportero y reportera de

guerra que formaron Endre Friedmann y Gerda Taro. También contamos, entre tantísimas más, con la localía Pablo del Cerro, que fuera el seudónimo de la compañera de Atahualpa Yupanqui. Para publicar su obra de letrista y compositora ella utilizó el nombre Pablo en referencia a su Paule de Antonietta *Paule* Pepin Fitzpatrick y del Cerro, por el Cerro Colorado. Un poco de atención sobre esos silencios es lo que busca traer este trabajo. Un relato sobre un cine emergente que habita diversas periferias, que nos constituyen identitaria y culturalmente.

La emergencia discursiva es la parte visible de una compleja trama de redes de trabajo que constituyen el campo laboral de la industria del cine local. Redes, asociaciones y colectivos de producción audiovisual locales y nacionales, en los que participan estudiantes, egresados y docentes de nuestra carrera.

Volvemos a mencionar aquí, por el aporte a la consolidación del campo audiovisual a Diverses Audiovisuales Córdoba DivAC y el Frente Audiovisual Feminista Federal FAFF, a la Mesa de Trabajo por el Cine Social y Comunitario de Córdoba y la Red Argentina de Cine Comunitario RACC, a APAC, la Asociación de Productores Audiovisuales de Córdoba, APA, la Asociación de Productoras de Animación, Córdoba Produce, el Colectivo de Cineastas de Córdoba, la Asociación de Cineastas de Córdoba ACCOR, la Asociación Argentina de Editores Audiovisuales EDA y la Sociedad Argentina de editores audiovisuales SAE.

Espacios de debate y formación que al tiempo que tejen vínculos entre las distintas agrupaciones, dan lugar a la revisión de los relatos construidos desde los estereotipos, proponiendo una

nueva estructura de abordaje en el montaje.

Un cine federal, un proceso al que aportamos y apostamos.

Un cine federal que alimenta el trabajo, alimenta la producción, alimenta el consumo de relatos propios, alimenta el reconocimiento y la integración de la diversidad cultural que somos.

Una escena que observada desde múltiples perspectivas en su heterogeneidad, promueve la mirada atenta y problematizadora de nuestros estudiantes, al tomar contacto con las experiencias realizativas más inmediatas cuando se aproximan al mundo del trabajo.

REFERENCIAS AUTORALES

Prólogo.

Escribe Arturo Borio

Introducción: El montaje en el cine de Córdoba. Una escena propia

Escribe Alicia Cáceres

Esquirlas: (sobre)vivir para filmarla

Entrevistan: Soledad Labuerta e Irupé Muñoz.

Escriben: Irupé Muñoz, Ana Medero, Soledad Labuerta y Matías Berelejis.

Caníbal. La experiencia más flashera

Entrevistan: Alicia Cáceres e Itatí Romero

Escribe Alicia Cáceres.

Cine escuela: el pasaje hacia la construcción de una producción semiprofesional

Entrevista y escribe: Marcela Yaya

Madre Baile y el código cromático

Moderan conversatorio Marcela Yaya y Alicia Cáceres

Escribe Carlos Cáceres

Disección de Homenaje a Philip Henry Gosse

Entrevista Soledad Labuerta

Escribe Alicia Cáceres

Instrucciones para flotar un muerto: Los tres nacimientos de un film

Presentan la experiencia Nadir Medina y Lucía Torres Minoldo

Escriben: Pablo Checchi y Renzo Blanc

Tramas y territorios (hacer cine en comunidad)

Entrevistan y escriben: Rodrigo Del Canto y Carolina Rojo

Activar desde una isla

Entrevistan y escriben: Irupé Muñoz, Natalia Pittau y Marcela Yaya

Delineando la escena local

Escribe Alicia Cáceres

Minibios Autorales

presentadas por orden alfabético del apellido:

Matías José Berelejis es Técnico Productor en Medios Audiovisuales y estudiante avanzado de la Licenciatura en Cine y Televisión, en la Universidad Nacional de Córdoba. Ayudante Alumno de cátedra en Montaje desde hace seis años. Montajista, animador y guionista. Actualmente realiza su trabajo final de la licenciatura en un proyecto de animación.

Renzo Blanc es egresado de la Universidad Nacional de Córdoba como Licenciado en Cine y Televisión y como Técnico Productor en Medios Audiovisuales. Se ha desempeñado como Ayudante Alumno y Adscripto en la cátedra Montaje durante varios períodos. Editó múltiples proyectos cinematográficos. Es el director y co-montajista del largometraje ficcional Los Pasos.

Arturo Borio es Licenciado en Cine y TV y miembro fundador de ACCOR, la Asociación de Cineastas de Córdoba. Ha sido el profesor titular de las cátedras de Realización Cinematográfica y Montaje, en esta última por más de veinticinco años. También fue director del Departamento de Cine y TV y luego de la Escuela de Artes, cuando aun dependían de la Facultad de Filosofía y Humanidades

de la Universidad Nacional de Córdoba.

Tras su jubilación continúa con su tarea docente en las múltiples actividades a las que es convocado desde diferentes ámbitos de la educación y la cultura. Se constituye como un referente ineludible para quienes integramos el equipo que desarrolló este proyecto.

Alicia Cáceres es profesora titular de Montaje y profesora asistente de Fotografía en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Además es docente de fotografía en el nivel superior de la Universidad Provincial de Córdoba.

Desde hace veinte años integra equipos de coordinación de experiencias de educación popular con fotografía y video; al tiempo que participa en equipos realizativos y de investigación vinculados al campo de la comunicación, la educación y las artes.

Es Licenciada en Cine y Televisión. Actualmente desarrolla su tesis de la Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea.

Carlos Cáceres es Licenciado en Cine y TV de la Universidad Nacional de Córdoba. Ha trabajado como docente desde 1992 en el nivel medio y superior, fue docente de la Tecnicatura Superior en Fotografía en la Escuela Superior de Artes Aplicadas Lino Enea Spilimbergo y se ha desempeñado como tutor del INCAA en el Plan de Fomento a la TV Digital.

Actualmente se desempeña como docente en Sonido II en la Facultad de Artes y como jefe del Departamento de Medios Audiovisuales de la Escuela Superior de Comercio Manuel Belgrano, ambas dependencias de la UNC.

Su trabajo de investigación se centra en el campo de la Comunicación-Educación.

Pablo Martín Checchi es Técnico Productor en Medios Audiovisuales. Docente en las cátedras Montaje I y Montaje II de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

En el año 2000 inicia su carrera profesional como director publicitario trabajando para diferentes productoras y paralelamente se forma en la escritura dramática de ficción y documental. Desde 2013 participa en los roles de guion, montaje y dirección en realizaciones de diversos formatos, premiadas y financiadas por el INCAA. En 2020 estrena su primer largometraje documental *La Invención de Castagno*, con premio del Polo Audiovisual Córdoba.

Rodrigo Del Canto es realizador audiovisual. Técnico Productor en Medios Audiovisuales, egresado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y Perito Fotógrafo de Escuela de Artes Aplicadas Lino E. Spilimbergo. Desde hace cinco años es profesor adscripto en la cátedra de Montaje.

Fundador del Cineclub 9 reinas (2006-actualidad) Fundador y organizador del Festival de cine social y comunitario Invicines. Integra la productora y distribuidora audiovisual Altroqué Cine. Integra la Mesa de trabajo por el Cine social y comunitario de Córdoba, la Red Argentina de Cine Comunitario (RACC) y la Red Argentina de Documentalistas (RAD).

Soledad Labuerta es Licenciada en Cine y Televisión, egresada de la Universidad Nacional de Córdoba. Desde 2017 forma parte de la cátedra Montaje I, desempeñándose como Ayudante Alumna. A partir de 2021 se incorporó como adscripta, luego de haber egresado en 2020 con su trabajo final de grado titulado Imágenes inútiles, basado en el rol del montaje.

Ana Medero es estudiante avanzada de la Licenciatura en Cine y Televisión de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente está desarrollando su Trabajo Final de Carrera. Fue ayudante alumna en la cátedra de Montaje y actualmente pertenece al equipo de investigación artística que esta nuclea.

Irupé Muñoz es estudiante avanzada de la Licenciatura en Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como ayudante alumna de las cátedras de Montaje y Realización Cinematográfica. Co-dirigió el cortometraje en stop motion “Somos Resistencia” (2018) presentado y premiado en diversos festivales nacionales e internacionales. Ha realizado Dirección de Arte en diversos proyectos audiovisuales. Es parte de DivAC, el colectivo feminista Diverses Audiovisuales Córdoba, con quienes co-organiza y programa el Encuentro Audiovisual Feminista El Detonar Preciso.

Natalia Pittau es fotógrafa. Técnica Productora en Medios Audiovisuales, egresada de la Universidad Provincial de Córdoba. Es profesora titular del Seminario de Diseño de Imagen en Movimiento y del Taller de Iluminación y Cámara y profesora asistente de Fotografía II, todas asignaturas de la Licenciatura en Cine y Artes Audiovisuales de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. También se desempeña como docente en la Tecnicatura Universitaria en Fotografía de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba. Actualmente cursa la carrera de Posgrado de Especialización en Procesos y Prácticas de Producción Artística Contemporánea.

Carolina Rojo es realizadora audiovisual. Licenciada en Cine y Televisión, egresada de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Fue Adscripta a la cátedra de Montaje y al área de Registro, Documentación y Archivo del CePIA, el Centro de Producción e Investigación en Artes de la facultad. Fundadora y organizadora del Festival de cine social y comunitario Invicines. Integra la productora y distribuidora audiovisual Altroqué Cine. Integra la Mesa de trabajo por el Cine social y comunitario de Córdoba, la Red Argentina de Cine Comunitario (RACC) y la Red

Argentina de Documentalistas (RAD)

Itatí Romero es productora audiovisual, animadora y gestora cultural. Egresada de la Tecnicatura en Medios Audiovisuales y estudiante avanzada de la Licenciatura en Cine y Televisión. Adscripta en la cátedra de Montaje y en el CEAn, el Centro Experimental de Animación de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

María Marcela Yaya Aguilar es Licenciada en Cine y Televisión, egresada de la Universidad Nacional de Córdoba.

Es docente de la Facultad de Artes de la UNC en las cátedras Montaje I, Montaje II y Realización Cinematográfica. Integra el equipo de investigación, dirigido por la Dra. Siragusa, titulado *Travesías por la audiovisualidad de Córdoba: El espacio y los espacios* (2010-2020). Categoría Consolidar 2018/2022 SeCyT-UNC.

Integra DivAC, Diverses Audiovisuales Córdoba, colectiva feminista+activista audiovisual y FAFF, el Frente Audiovisual Feminista Federal. Es coorganizadora de *El detonar preciso. Encuentro Audiovisual Feminista* desde 2018.



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



Universidad
Nacional
de Córdoba

ISBN 978-987-48917-1-6



9 789874 891716