

Libros de Cátedra

Directoras Argentinas Reflexiones sobre la escritura

Laura Irene Chiabrando
Gustavo Salvador Fontán
(coordinadores)

FACULTAD DE
ARTES

S
sociales


edulp
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

DIRECTORAS ARGENTINAS
REFLEXIONES SOBRE LA ESCRITURA

Laura Irene Chiabrando
Gustavo Salvador Fontán
(coordinadores)

Facultad de Artes
UNLP



*A cada unx de lxs alumnxs que le dan vida
año tras año a la cátedra de Guión IV*

Agradecimientos

Gracias a cada una de las ocho directoras argentinas por compartirnos sus películas, sus experiencias y su tiempo para reflexionar con nosotrxs. Gracias a cada unx de lxs alumnxs que formó parte de estas entrevistas, por el compromiso, el respeto y el apoyo al espacio académico.

Si el cine, silencioso en sus orígenes, continúa amando el silencio,
también ama la ambigüedad y la indefinición de los sentimientos.

Jean Claude Carriere,
La película que no se ve.

Índice

Prólogo	7
Introducción	8
Capítulo 1	9
Gilda, no me arrepiento de este amor. Entrevista a Lorena Muñoz	
Capítulo 2	22
Los sonámbulos. Entrevista a Paula Hernández	
Capítulo 3	34
Mamá, mamá, mamá. Entrevista a Sol Berruezo Pichón Rivière	
Capítulo 4	42
Río Turbio. Entrevista a Tatiana Mazú	
Capítulo 5	59
La Botera. Entrevista a Sabrina Blanco	
Capítulo 6	74
El silencio es un cuerpo que cae. Entrevista a Agustina Comedi	
Capítulo 7	83
Esquirlas. Entrevista a Natalia Garayalde	
Capítulo 8	96
Telma, el cine y el soldado. Entrevista a Brenda Taubin	
Referencias	113
Autor/es	116

Prólogo

Durante los años 2020, 2021 y 2022, en el marco de nuestras clases de Guion IV de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, realizamos ocho entrevistas a guionistas, que a su vez fueron directoras de sus películas: Sol Berruezo, *Mamá mamá mamá* (2020), Sabrina Blanco, *La botera* (2019), Agustina Comedi, *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), Natalia Garayalde, *Esquirlas* (2020), Paula Hernández, *Los sonámbulos* (2019), Tatiana Mazú, *Río Turbio* (2022), Lorena Muñoz, *Gilda* (2016) y Brenda Taubín, *Telma, el cine y el soldado* (2022). Las autoras fueron elegidas porque sus películas nos interpelaban de una manera singular y porque sabíamos de la riqueza y la pasión con la que piensan el cine.

El libro que presentamos hoy implica un largo trabajo que llevó adelante el equipo de cátedra, con la dirección de Laura Chiabrandó, y la colaboración de un conjunto de alumnxs que se sumaron generosamente a la tarea. Una primera edición de las entrevistas fue realizada por lxs integrantes de la cátedra y cada una de nuestras invitadas accedió a realizar una corrección final de los textos. Por su enorme predisposición, nuestro agradecimiento.

Todxs lxs que trabajamos en la realización de este libro estamos muy felices de que alcance su estado público y queremos decir algo de manera muy enfática: esta tarea, que llevó varios años, fue realizada de manera íntegra en nuestra querida Universidad Nacional de La Plata, universidad pública, de la que nos sentimos muy orgullosxs.

Introducción

Centrándonos en las películas mencionadas, conversamos extensamente con las autoras sobre el acto de creación, las decisiones que se toman durante la escritura, los motivos, las acciones y las dudas implícitos en todas las etapas del trabajo. A partir de las preguntas de lxs alumxns accedimos a la intimidad de estos procesos, intentando saber de eso que está invisibilizado al momento de ver una película: lo que acontece en los distintos momentos de su concepción, las distintas formas de llevar adelante el camino. Si bien el objetivo central estuvo dirigido a la escritura del guion, necesariamente se indagó también sobre instancias de realización, es decir sobre la continuidad de lo escrito, las relaciones, las tensiones, entre el guion y su realización.

Las películas elegidas dan respuestas diversas a distintos problemas que son parte de nuestro programa de estudio, como el de la estructura, la construcción y desarrollo de personajes, el punto de vista, la intervención de lo real en la escritura, la relación del guion y la puesta en escena, escritura y reescritura, por ejemplo. El arco que despliegan en conjunto las entrevistas -los contrastes, las diferencias de criterios y de puntos de partida, las distintas maneras de concebir y llevar adelante la escritura conducen a pensar invariablemente en la necesidad de evitar las respuestas dogmáticas frente al acto de creación. Escribir es necesariamente tomar posición, en cada momento, ante cada detalle. Y no hay una única solución para cada problema.

CAPÍTULO 1

Gilda, no me arrepiento de este amor

Entrevista a Lorena Muñoz

Julián Porro, Santiago Diorio, Mariana Paillacar y Renato Simonini, Ana Laura Casal, Francisco Castro, Ramiro Romero, Juliana Acelas, Gustavo Fontán

Lorena Muñoz (1972). Estudió dirección en el Centro de Investigación en Video y Cine (CIEVYC), en Buenos Aires, y en 2000 realizó un posgrado de guion cinematográfico en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba. Es guionista y directora de *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2003, en codirección con Sergio Wolf); *Los próximos pasados* (2006); *Gilda, no me arrepiento de este amor* (2016); *El potro, lo mejor del amor* (2018) y *La hija de Dios: Dalma Maradona* (2023, Miniserie)

Sinopsis: En *Gilda, no me arrepiento de este amor* (2016) Lorena Muñoz nos narra la historia de Myriam Bianchi, una joven maestra jardinera que transforma su tranquila vida para convertirse en una exitosa cantante de cumbia. La directora nos invita a ahondar los deseos de Myriam: la intimidad con su familia, su vínculo con la música y el recuerdo de su padre son los motivos que la hacen avanzar por aquel camino desconocido y sinuoso.

Tras una larga investigación, Lorena se nutre de lo real para escribir este retrato, construir el personaje de Gilda y narrar la historia ya que, como ella misma comenta: “Gildas hay muchas, esta es la nuestra. Ahora ya no, es de mucha gente, pero es nuestra versión de Gilda.”

Julián Porro: *¿Cómo surge la idea de hacer la peli de Gilda? ¿se te ocurrió a vos o fue algo que te propuso algún productor o productora?*

Lorena Muñoz: En general uno tiene la sensación, sobre todo yo cuando estudia, de que siempre estás escribiendo y al mismo tiempo produciendo lo que escribís, porque estamos muy acostumbrados a eso, hacemos un poco de todo. En el caso de *Gilda* lo que sucedió es un poco eso, yo venía de hacer dos documentales, haciendo producción, sin actores, sin dirección de arte, mucho más reducido el equipo. En el documental me gusta trabajar con equipo reducido, siento que estás conteniendo un poco más todo, pudiéndolo manejar y controlar un poco más vos. En la ficción es un poco distinto.

En el caso de *Gilda* fue una idea mía, se me ocurrió a partir de escuchar un tema de ella. Me gusta mucho el tango, la música clásica, el rock, pero la cumbia no era un género que hubiese escuchado, no sabía mucho tampoco. Escuchando un día un tema de ella, empecé a pensar en lo genial que era la letra. La leí y me di cuenta que la cumbia tiene algo casi como un mantra. Un mantra de repetición, por lo rítmico y que de alguna manera las letras de ella, son letras que pueden adaptarse a cualquier otro género. Podría haber sido tango también, en muchos casos son melodramas.

Ahí entendí, leyendo su historia, que ella tiene una formación ligada a la música clásica ya la música lírica. La madre era concertista de piano, daba clases en su casa. De chica su padre tocaba la guitarra criolla, a ella le gustaba Charly García, viene de otro lugar con otra formación, con otras inquietudes, otros gustos. Esa fusión es lo que la hace especial. Investigando un poco descubrí que ella era la autora de esta música, de esta letra y me pareció súper interesante teniendo en cuenta sobre todo que se trata de una mujer a comienzos de los 90', intentando meterse en el mundo de la cumbia, un mundo machista, sobre todo en esa época. Ahí yo tomo cartas en el asunto en cuanto a la producción, pero también porque yo soy productora. Entonces si bien no es algo que elijo hacer, fui productora 20 años, produje muchas cosas, documentales, algunas ficciones, la idea de producir es algo cercano, no es que tengo una idea y busco un productor.

En este momento se lo comente a mis socios y me dijeron: dale, buenísimo. Me bancaron en ese proceso y ahí empezó todo el derrotero que fue conseguir los derechos. Fui a la casa del hijo en tres oportunidades hasta que finalmente me dio sus derechos, confío en mí. Pasaron 20 años con un montón de gente que pasó por ahí tratando de conseguir esos derechos y no lo lograban.

Mariana Paillacar: ¿Cómo fue el proceso de escritura en cuanto al trabajo que se tuvo que hacer? ¿En cuanto a la investigación —al tratarse de un personaje tan icónico de la cultura popular— como en la búsqueda de la mujer que está detrás de “Gilda”, Myriam?

Lorena Muñoz: Para nosotras, digo nosotras porque somos dos guionistas, las dos fuimos alumnas de Gustavo. Mi amiga se llama Tamara Viñes, estudiamos juntas y desde ese momento siempre trabajamos juntas. El proceso fue primero una investigación. Como vengo del documental para mí la investigación es una etapa fundamental, para mí no hay director/a, guionista que pueda escribir algo sin haber investigado antes sobre lo que va a escribir. Escribir sobre lo que uno desconoce no me parece que sea una opción, no me parece serio. Más en este caso que no era una ficción que yo estaba inventando, estábamos escribiendo una ficción basada en una historia real. Había también cierto rigor histórico que queríamos cuidar.

Si bien tuvimos un montón de licencias poéticas, porque siempre lo que digo es que una cosa es el relato verbal, el relato escrito en un libro de literatura y otra cosa es el relato cinematográfico. Son lenguajes diferentes, siempre hay que hacer una adaptación a esos lenguajes y dentro de esa adaptación pasa muchas veces que hay que tomar decisiones y

licencias para que se vuelva más entretenido también. Ahí hay un dilema interesante para mí de explorar, que se viene charlando hace tiempo que tiene que ver con la representación y lo representado y cuánto se parece y cuanto debería ser fiel a eso. Hay todo un estudio que tiene muchos años y que también viene en relación con la pintura y con otras artes, no solo con la fotografía, no solo con el cine.

Por suerte contamos con el apoyo de su familia, la de su hijo que es su único heredero y también de Toti Giménez que fue el coautor y es dueño del 50% de derechos. De todos los derechos musicales y de letra, hago esta distinción porque son derechos diferentes. Pudimos en realidad acceder a todas esas entrevistas, hicimos muchísimas entrevistas además porque tuvimos más de un año para escribir el guión. Tiempo de escritura y el tiempo de descanso que necesita el guión. No solamente el tiempo de trabajo sino también el tiempo de no trabajar y poder tomar distancia, poder observarlo y después volver, para también tener otro punto de vista, más objetividad sobre lo que uno está escribiendo.

Empezamos a entrevistar a personas que habían formado parte de la vida de Gilda. Grabábamos las entrevistas para volver sobre ellas en la investigación y también poder hacerles escuchar a los actores como habla tal personaje, si les interesa, si les viene bien. Hay actores o actrices que por ahí no quieren tener ese referente de lo real, pero a veces es interesante y algunos actores o actrices aceptan esto, lo ven como una herramienta más para componer. También nos servía como ayuda memoria para poder volver a situaciones o a cosas que les hayan dicho. Porque cuando entrevistas a 20 personas en poco tiempo te olvidas de algún dato que te dijo en algún momento algunos de los entrevistados, entonces pedíamos siempre permiso para grabar los audios. No solo es un archivo en cuanto a eso, sino que legalmente te cubre un poco que también. Es algo a lo que los y las guionistas estamos cada vez más expuestos. Que tiene que ver con las responsabilidades en cuanto a lo que contamos, hay muchos ejemplos de juicios que se están sucediendo en cuanto a las biografías. Casi todas las series biográficas tienen algún juicio iniciado, incluso hay algunas series en las que ya forma parte dentro del presupuesto el ítem de juicio. En series muy grandes, de mucha plata donde pueden hacer esos cálculos, pero bueno esa fue nuestra instancia de investigación.

Hace poco un profesor, Eduardo Raspo quien da clases en la Enerc, nos pidió si teníamos algún material íntimo del trabajo de guión. En acuerdo con Tamara, le sacamos fotos a la escaleta y se la mandamos. Habíamos hecho como una especie de línea de tiempo cronológica de la historia de Gilda, desde que nace hasta que muere y después de toda esa cronología donde necesitábamos no solamente saber qué había pasado en su vida privada en cada año, como hechos importantes y los momentos claves de su carrera artística.

Fuimos haciendo una línea de tiempo donde cruzábamos las distintas líneas, para saber cuando nació el hijo pasó tal cosa, íbamos en esa línea, eso terminó siendo un par de cartulinas unidas que ocupan unos 3 metros. Ahora se va destiñendo, ya está en un estado tremendo porque son herramientas de trabajo que después pierden valor. Como el guión, se escriben con otro fin, con el fin de que se filmen. En la escaleta ya decidimos qué parte de toda esa historia queríamos contar. Para mí es un desafío en cuanto a las biografías, porque uno

tiene la sensación de que si no cuenta algo estas dejando información afuera. Entonces es importante tratar de darle prioridad a los hechos y entender qué es lo más relevante, lo más interesante para un guión o para una película en este caso. Trabajamos mucho con escaleta nosotras, nos es muy claro, nos ayuda sobre todo al manejo de tanta información, cuando son películas tan grandes o series.

Santiago Diorio: *¿Cómo fueron las negociaciones con los familiares? ¿Las negociaciones influyeron en la escritura del guión?*

Lorena Muñoz: La verdad es que no afectaron en este caso puntual, en otras películas sí, te hacen firmar un contrato estableciendo cosas de las que no se puede hablar, por ejemplo. En este caso puntual no pasó eso porque la verdad Fabricio confió muchísimo en mí, desde el primer momento.

Yo tenía mucha responsabilidad y me angustiaba mucho. Me acuerdo incluso hasta el final, editando con Alejandro el montajista - Los montajistas son como nuestros alter egos, nos acompañan- Me acuerdo de estar con él y que me diga: “Lore vos tenés un dilema moral con esto”. Y era así, yo tenía mucho miedo de lastimar al hijo con algo que pudiera contar y que pudiera angustiarlo. Estaba trabajando con la vida de la gente, con las emociones de otras personas además de la mía. Para mí es Gilda, pero para él es su mamá, es su hermana y es su abuela, toda una generación de mujeres murieron. De su familia y no solo eso, él también viajaba en el micro, y no murió de casualidad total, porque la madre lo acostó para que duerma, una tragedia tremenda. Para mí el problema más grande del guión, era que yo sentía miedo y responsabilidad con él hasta un día que logré superar esa traba.

Siempre es más fácil criticar lo que hace el otro, que la acción de hacer, entonces yo dije bueno me voy a encomendar a Gilda, tenía grandes charlas con ella, para intentar que me tire alguna señal. Ahora me río, pero en verdad era muy angustiante, como también soy madre, pensaba qué es lo que a ella más le preocupa y las dos coincidimos en que era cuidar a su hijo, que es lo que a nosotras nos pasaría. Cómo cuidarlo, qué hacer, qué no, por dónde ir. Y a la vez, no quedarnos tibios con el espectador por tanto cuidado. Yo siento que los relatos tienen su propia lógica. Uno viene de alguna manera a tratar de sentir que algo hace en eso, que le da cierto sentido, yo creo más que eso está ahí y es al revés, que el relato te acomoda a vos, más que vos a él. Lo que siento que pasaba con este relato, es que lo que no le tocaba, lo que no le correspondía de manera natural, casi como un orden como las estrellas, algo del destino, prefijado, se fue solo. O porque no resultó buena la escena, porque pudimos prescindir de eso, etc. No fue un trabajo nuestro, fue un trabajo más de que el propio relato encontró esa lógica y nos dijo, “no esto no, es por acá.” Para mí hay que saber escuchar eso cuando pasa. Aceptar que no podés manejar todo, y entender que hay una vida propia en lo que escribiste, que no depende 100% de vos y confiar, es casi como hacer la plancha en el río.

Julián Porro: *Sobre la construcción del personaje de Gilda ¿desde dónde te paraste vos como realizadora para pensarla a ella y construir su historia? ¿Cuál fue tu postura política ideológica de cómo pensaste el personaje?*

Lorena Muñoz: En realidad lo que tenía seguro era que no iba a ser representada como una santa. Fue el único comentario que me hizo Fabricio, que fue algo escrito, de charlas cuando nos encontrábamos en mi casa. Charlamos de la película que yo quería hacer, qué era lo que pensábamos. A él le gusto mucho lo que le propusimos y dentro de esa propuesta ya estaba esto de que no queríamos que fuera una santa, mostrarla como una santa. Porque era una película posible también, Gildas hay muchas, ésta es la nuestra. Ahora ya no, es de mucha gente, pero es nuestra versión de Gilda.

Es una interpretación de lo que conocemos, no tratamos de copiarla. Hicimos una representación de eso, y era la idea, no queríamos imitar, queríamos construir, construir un relato, un personaje. Eso era algo importante. Ella dio unas entrevistas que me gustaron mucho y que nos vinieron muy bien. Después vimos todo el archivo que hay, que tampoco es muchísimo porque ella murió a los 34 y tuvo 4 años de carrera musical, entonces no hay tanto registro. También era una época donde recién empezaba a haber celulares. Ahora hay registro de todo, hay testigos, todo se mediatiza, en esa época no era así. Sin embargo, hay una entrevista muy buena donde ella habla un poco de todo. Habla de la muerte, algo muy loco. Por eso se le atribuye tantos poderes, con 34 años decía “el día que me muera me gustaría...” es raro eso, siendo joven, estando saludable, en la plenitud. Cuenta lo que le gustaría que diga el epitafio cuando muera, que le gustaría morir arriba de un escenario, o como los viejitos de PAMI en un micro y termina muriendo en un micro, eso es increíble.

Dentro de esa entrevista ella cuenta que en un momento se le acercó una señora que le pidió que por favor le tocara la cabeza así la curaba de la diabetes y que ella le dijo: “no señora yo no soy curandera, lo que curan son los médicos”. La señora le dijo tócame igual, ella la tocó. Lo cuenta incluso riéndose un poco de la locura que creyeran que podía curar. Porque también tenía esta cosa tan amorosa, de tanta calidez y de tanta empatía con la gente. Creo que eso es algo que los seguidores perciben rápido, esa autenticidad que tiene que la vuelve única y espontánea, adorable. Entonces cuando ella hace ese comentario y se aleja de la posible idea, en vida incluso, de plantarse como una santa, yo dije: esto es un mensaje para nosotras también, ella no quiere que la perciban como una santa. La escena igualmente la pusimos porque nos parecía muy lindo que la gente le atribuyera eso, pero desde el punto de vista ideológico nuestro, no le atribuimos esa característica.

Después no me interesaba mucho que fuera una mujer normal, me interesa muchísimo sobre toda esa transformación de mujer maravilla de ser Myriam a Gilda porque me parece que para ella era mucho más cómodo quedarse siendo Myriam que convertirse en Gilda. Un camino muy sinuoso, lleno de espinas. Es como la heroína romántica perfecta, el camino del héroe. Ella estaba muy cómoda siendo Myriam, tenía la profesión que había elegido, no es que tenía un trabajo que odiaba, era maestra jardinera. Incluso ese trabajo era en el jardín de la

mamá, era un emprendimiento familiar, suyo. Tenía dos hijos que amaba, siempre había querido ser mamá, estaba casada con el hombre que amaba, hasta ese momento. Había logrado comprarse su casita, tenía un progreso, un auto. Pensando un poco en los cánones que estamos acostumbrados todos a seguir como camino de la felicidad, del éxito. Y para ella cambiar todo eso por esta otra forma de vida que es tan diferente, que es tan sacrificada, que hasta incluso ha llegado a tener ampollas en los pies, cosas que habíamos escrito y después las corrimos de ahí, para corrernos un poco de la cristiandad. Ese fue el camino que tomamos, lo que teníamos muy en claro siempre, que para mí es el terror de todos los guiones es no estereotipar, eso sí era ideológico. Que el malo no sea malo, que el bueno no sea buenísimo, que la santa y demás. Esta cosa de que el marido es machista y entonces era una basura, queremos corrernos de ahí y tratar de ponernos un poco en la piel de cada uno de los personajes y entender sus motivos. Es un trabajo que hago siempre en todo, incluso en personajes que decís, no, es horrible, pero igual tratar de entender. Ponerse en esos zapatos y tratar de comprenderlo justamente para que haya grises. A mí no me interesan las historias en las que no hay esos matices.

Renato Simonini: *¿Cuál fue tu estrategia para pensar la estructura respecto al tiempo real del relato? ¿Cómo pensaste la puesta en escena en cuanto al transcurrir del tiempo?*

Lorena Muñoz: En relación al tiempo, originalmente teníamos una estructura que era muy repartida que copiaba un poco, como modelo y como referentes de lo que nos gustaba. Una película mexicana que se llama “*Frida es naturaleza viva*” (1983), de Paul Leduc un gran director. Pasa el tiempo y es súper moderna para mí. La misma productora produjo otra película que también era una referencia, “*Violeta se fue a los cielos*” (2011), sobre Violeta Parra, de Andrés Wood. Son estructuras de rompimiento en cuánto a lo temporal y para mí era muy interesante. En algún momento no eran flashbacks, era una película en dos tiempos, había mucho de la infancia y mucho del presente. Del 90’ al 94’, que es cuando ella va al casting y se produce esta transformación, hasta que muere.

Empezó a ganarle más el presente, incluso hubo casi una semana o 10 días de rodaje que no usamos lo que filmamos. Había toda una secuencia temporal donde ella entraba a la casa, caminaba por la casa, llegaba hasta una habitación y lo que veía era el pasado de esa misma casa, dentro de las habitaciones. Veía al padre que ya había muerto, iba caminando por el pasillo, iba viendo y dentro de las habitaciones estaba el pasado de ella. Lo filmamos, era hermoso y después en el montaje no funcionó. Retrasaba la ida al casting que era algo que nos insistían bastante los productores, que no pasará tanto tiempo hasta el casting, hasta que canta- Era una preocupación de producción, para mí era como “¿qué importa?”, acá lo que importa es que funcione el guión, que funcione el relato, ya va a cantar. De hecho, tiene muchos temas la película, son 16, es muchísimo sobre todo para una película que no es un musical, sino que los temas están al servicio de la trama.

En cuanto a la puesta en escena, las transiciones que había al pasado, lo que buscábamos es que fueran transiciones temporales, que si ella se desmayaba fuéramos al pasado y la viéramos a ella desmayada en una posición parecida. Cuando están esos cruces de tiempo, te permiten ciertas elipsis. Eso nos ayudaba a avanzar en la trama y por otro lado no era tan importante para nosotras que se notara que eran 4 años. Lo que eran 4 años es un dato muy cronológico de la historia real, pero podría haber sido 1 año también.

Ana Laura Casal: *¿Cómo decidiste la escena final? ¿Estaba planteada esa escena como última en el guión? ¿Cuál es la imagen de Gilda que querías dejarnos?*

Lorena Muñoz: Me parece que la imagen de una mujer común y corriente que de golpe un día decide que por más cómoda que sea su vida como está, y a pesar de los mandatos familiares, paternos, de la sociedad misma, ella decide ir en contra. Decide luchar para lograr un deseo que tiene, un sueño que tiene como dormido y que no quiere dejar pasar. Eso es un poco lo que quisimos mostrar de ella. Y también que, en su vida real, en los recitales, tenía un mensaje muy de predicadora amorosa, con sus fans, con la gente. Era muy de darle ánimo a la gente, estaba muy atenta a la gente que estaba sola, de acompañarla con un mensaje, con una palabra de aliento. Ahí también estaba la empatía con ella, era muy cercana a la gente y siempre tenía un mensaje para los que estaban solos. Les decía: “ya va a llegar el amor verdadero”, sobre el trabajo también. Les daba el teléfono personal a los fans y la llamaban, les preguntaba los cumpleaños a las mamás, o sobre la operación de algún familiar. Estaba muy atenta a eso. Nosotras teníamos esa información que por ahí no la desarrollamos tanto porque no podíamos abarcar todo. Son 34 años de vida y escribimos un relato de una hora y media, era difícil, pero sí eso nos acompañaba junto a la construcción de personaje y personalidad. También esto de averiguar de qué signo era, dónde estaba la luna cuando nació, esas cuestiones que íbamos tomando. Todo lo que te digan es valioso, después hay una selección natural también, la lógica que decíamos del relato. En cuanto a lo que contás, lo que se escapa, lo que crees que por ahí no le prestaste atención o lo dejaste pasar, pero por algo lo dejaste pasar o no lo prestaste atención.

Yo siempre tuve muy en claro que quería empezar por la muerte, para liberarme de la muerte. Eso para mí era fundamental. Si los fans y toda la gente la recuerdan tan viva y nosotros estamos todo el tiempo haciendo un ejercicio para revivirla de alguna manera, con la película, con volver a poner en escena su vida, con darle cuerpo, lo mejor que nos puede pasar es sacarnos de encima la muerte. Si todo el mundo sabe que se murió, empezamos con la muerte. Me parece interesante esa propuesta, esa posibilidad. Contra todos los productores diciendo que no podíamos empezar la película con un funeral que dure 10 minutos, nos decían que teníamos que ponerle cumbia. Yo le decía: hay cumbia durante 16 temas, no lo voy a poner en el funeral, es un momento triste. Eran discusiones que teníamos y que por suerte funcionaron.

La intuición del autor/autora es importante porque trabajamos con las sensibilidades. Cuando estás escribiendo, estás atento a robar un diálogo de un colectivo, algo que dijo la vecina, cosas que vas robándote de todos lados, material que es vital para nosotros para escribir, para reciclar, para darle otra forma, para usar de metáfora en algo que se dice y que nosotros podemos reformular. Estamos atentos, estamos escuchando, mirando. Hay un ejercicio interesante que es ir a un bar, sentarse, e imaginar por ejemplo la historia del mozo que te trae el café. Imaginar de dónde viene, qué le pasó, que hace después del trabajo, es un ejercicio bueno y te mantiene la imaginación trabajando.

En cuanto al final, aunque al comienzo hablamos de que murió, había que dar una información mínima, básica y fundamental que tiene que ver con qué día, cuántos eran, un accidente de tránsito, lo que pasó un poco. Eso sí nos liberaba del final y yo lo que quería era devolverle al espectador un poco de algo que nunca existió. Hice una licencia poética enorme que es que ella nunca cantó el tema *No es mi despedida*, sí lo compuso, pero lo grabo en un cassette. Cuando no escribís música, la música que compones la tenés que grabar, para mostrarla, y después te lo transcriben. Ella lo que hacía, que era un método típico en esa época, se grababa cantando la melodía y la letra también. A veces le escribía a la letra. Con ese tema pasó eso, lo único que ella dejó es un cassette con el tema cantado y ese tema cuando murió, la discográfica lo limpió, le hicieron un trabajo increíble y le pusieron música. Lo editaron, se empezó a comercializar y a hacerse conocido así, pero es una maqueta de tema, ella no llegó nunca a cantarlo en público. Eso me parecía interesante, es muy premonitorio que hubiera escrito ese tema, casi como una Evita, “volveré y seré millones”. Se va, pero va a volver con sus fans. Me parecía que era hermoso como mensaje y dije bueno que termine como con ese tema que es un tema que no existió grabado originalmente. Tampoco me interesaba mostrar el micro despedazado, la gente muerta, me parecía que era otra película

Francisco Castro: *¿Decidir no mostrar el accidente también tiene que ver con cómo se muestra el personaje a lo largo de toda la película? ¿Así como en la película de Rodrigo todo es caos y esa lógica también está en la estructura?*

Lorena Muñoz: Sí, es exactamente así, también porque son dos personajes totalmente diferentes. En el caso de Rodrigo no solo por la manera en la que vivieron sino también porque Rodrigo manejaba su camioneta y el accidente que tuvo, lo tuvo manejando él, que para mí eso era muy diferente. Porque ella iba en un micro que chocó, ella no manejaba. Los chocó un camión que venía de frente que no los vio y se pasó de carril, una muerte estúpida totalmente. Es la ruta a Entre Ríos, es algo tan evitable que no se puede creer. Me parecía que era diferente, Rodrigo me parece que vivía al palo, y que de alguna manera encuentra la muerte él, a ella la sorprende la muerte. Esos son distintos relatos, distintos personajes. En el caso de ella para nosotros era muy importante que la muerte no fuera sorpresiva en cuanto al guión. Si bien siempre es algo sorpresivo, más siendo tan joven y viajando con tu familia, queríamos que, para el espectador, para el relato no fuera sorpresiva la muerte de ella.

Ramiro Romero: *¿Cómo fue la elección de la protagonista? ¿Cómo fue ese trabajo de mesa con Natalia Oreiro en la construcción del personaje y la composición? tanto en los ensayos como en el rodaje.*

Lorena Muñoz: Con Nati nos conocíamos, yo fui productora de una película anterior que ella protagonizó, Infancia Clandestina que es una coproducción con Puenzo. Nos conocimos ahí y pegamos onda inmediatamente. Es una actriz muy inteligente, tiene una capacidad enorme para darse cuenta cuáles son sus puntos fuertes y cuáles no, y potenciarlos. Eso es algo muy valioso en una actriz. El trabajo con ella fue muy intenso, porque antes de filmar la película tuvimos que grabar un disco, estuvimos 3/4 meses por fuera de lo que habitualmente es un rodaje, y tuvimos 2 meses y medio de pre producción. Era una época en la que se filmaba 8 semanas de rodaje. El guión daba 10 semanas de rodaje y tuvimos que reducirlo.

Con Nati primero grabamos el disco, estuvimos trabajando casi 6 meses desde que empezamos con las grabaciones de los temas. Ella hizo un entrenamiento de voz. Es una persona súper obsesiva, pero bien, es muy necesario para una directora trabajar con actrices así. Me acuerdo que ella por ahí me llamaba a la 1 am y me decía: Lore viene la persona que me va a depilar las cejas redonditas como Gilda, entonces yo iba a su casa. Pasaban esas cosas, ella es muy trabajadora, se metía en todo, pero en el buen sentido. Siempre respetando muchísimo mi lugar. Participaba un montón del vestuario, ella tenía ropa espectacular, a mi me encantaban sus propuestas. Es una gran admiradora de Gilda, tenía muy en claro los vestuarios de cada recital, qué le habían puesto, qué pollerita, qué tela, todo.

Las amigas de Gilda nos habían dado para que Natalia usara en rodaje, aritos, pulseras, un rush que le regalaron y Natalia lo llevaba para todos lados. Íbamos al rack donde ves los monitores de lo que se está filmando y tenía colgado una estampita de Gilda, una crucecita, un collar, el rush. Era muy intenso también porque había muchos elementos del documental en la película. Por ejemplo, los músicos, que eran los músicos originales de Gilda, una de las personas de seguridad también y además había estado en el micro. El ingeniero de sonido, había participación de muchos fans que habían sido amigos de ella. Todo eso le daba no solo una verdad a lo que filmamos, sino que también le daba un clima en el rodaje que era increíble. Todo el mundo llorando, había mucha energía muy concentrada, más los nervios de que todo salga bien, contar bien, que el hijo no se ofenda, había muchas ondas alrededor de mucha gente.

Con Natalia trabajamos bastante la voz. Íbamos a filmar en 2015 pero a Nati justo le propusieron protagonizar la serie entonces nos pidió si podíamos correrlo. Tuvimos un año para trabajar el guión y para trabajar con algunos actores que ya había elegido en casting, podía irles pasando material. etc. Tenía carpetitas, que es algo que, recomiendo bastante, donde tenía todas las referencias, desde un cuadro, una foto, una flor, lo que fuere para los distintos departamentos, fotografía, maquillaje, arte, etc. Tenía muchas referencias y también

tuve mucho tiempo de preproducción que le vino re bien al proyecto, pero a la vez estuvimos un año con toda esa adrenalina.

Francisco Castro: *¿Qué fortalezas te dio trabajar un relato de ficción para representar un personaje muy popular de la vida real?*

Lorena Muñoz: Había gente que nos decía: te vas a meter con una santa, tené cuidado. Meterse con un ídolo popular siempre tiene su riesgo. Sobre todo, cuando hay tantos fans, y al materializar a esa persona estás, de alguna manera, quitándole el ideal. Porque pasa a ser un ser físico, algo que existe. Entonces siempre hay riesgo de que no se cumpla con las expectativas de los espectadores, teníamos bastante temor en cuanto a esto.

En 2014 hicimos una serie de documentales que se llama “*Soy del pueblo*” sobre ídolos populares. Hicimos treinta más o menos, sobre Tita Merello, Sandrini, Olmedo, Pepe Biondi, sobre cantantes, músicos y entre ellos estaba Gilda.

Esa primera investigación nos permitió de alguna manera indagar un poco más y que me reuniera con alguno de los músicos y con algunos de los fans. Esa primera aproximación hizo que me diera cuenta que la película se iba a potenciar si había una fusión con algunos elementos. Lo que intentamos hacer es tomar lo mejor de ambos mundos, lo mejor del documental y lo mejor de la ficción. En cuanto al documental, creo que tiene que ver con esto, de los músicos verdaderos, de todo esto que contaba de la pasión que ponen los fans en la película, es algo que es real vos lo ves. Yo lloraba detrás de la cámara. La emoción que me producía verlos emocionarse, ahí era real no estaban actuando. Eso hubiese sido para mí imposible con un grupo de extras y agradezco que ellos fueron tan insistentes conmigo en todo lo que tenían para darme, para mostrarme. Ahí se me ocurrió incluirlos porque ellos me dieron esa posibilidad, se presentaron y de alguna manera me forzaron, en el buen sentido, a que los incluyera y estuvo buenísimo. Es un elemento que vuelve muy verdadero el relato.

Hay algo con la verdad que para mí no se puede falsear y que es lo maravilloso del documental. Me ha tocado estar en jurado donde hay algún documental y ficciones que compiten. Cuando el documental es bueno, mata la ficción, hay algo con la verdad que es muy fuerte, lo que pasa con lo verdadero. En cuanto a la ficción hubo varios elementos que incluimos o que modificamos de la historia real. Por ejemplo, el padre de Gilda murió cuando ella tenía 22 años y nosotros hicimos que muera cuando tiene 15 años, porque para el espectador no era un cambio sustancial y para nosotros era importante que fuera el momento en que esta niña se convierte en mujer y queda como ligada al padre que es de alguna manera su maestro iniciador. Nos parecía importante. Esas son licencias que nos tomamos en pos de un relato más interesante.

Julián Porro: Entendiendo que venís de la realización de películas documentales ¿Hay herramientas del documental que tomaste para hacer esta película?

Lorena Muñoz: Yo siento que lo que me sirvió es el entrenamiento del documental, que para mí tiene que ver con esto de que cualquier director/directora primero tendría que hacer documental y después ficción. Porque hay un entrenamiento que te da el documental que tiene que ver con resolver aquí y ahora, con lo que hay. Esto es algo que le viene muy bien después a cualquier trabajo de ficción, porque todo el tiempo después estás teniendo que negociar con esto de correrse del ideal. Del ideal de lo que escribiste, del ideal de la historia verdadera o no, en este caso era una historia anterior a nosotros. Del ideal de lo escrito, del ideal del rodaje, del ideal del montaje, te vas quedando con una película que al final pones un 30% de lo que imaginaste en algún momento. Se va modificando, es como un ser vivo que se va encontrando todo el tiempo con la realidad, no con lo que vos querés. A veces por restricciones económicas, a veces por restricciones creativas también o porque no se te ocurrió en el momento y no supiste cómo resolverlo. Porque salió mal, porque lo pensaste de una manera y al final no terminó siendo tan interesante como creías, por un montón de cuestiones. Va mutando.

En otras experiencias fue a la inversa, inicié como un proyecto de ficción y la propia realidad hizo que decidiera cambiar a trabajar en documental. El caso de “*Yo no sé qué me han hecho tus ojos*” (2003) es emblemático para mí. Cambió mi decisión de relato cuando me enteré que Ada Falcón aún vivía y tenía 97 años. Ahí decidí hacer un documental.

Juliana Acelas: Ya que empezaste a hablar de “Yo no sé qué me han hecho tus ojos” ¿cómo es que se empezó a gestar la idea de realizar un documental a Falcón? ¿Cuál fue el punto inicial de investigación y cuál fue el resultado de todo lo trabajado? ¿Cómo se logró ese espacio de intimidad, de confianza con Ada?

Lorena Muñoz: Es muy importante, sobre todo lo de la ética a la hora de mostrar y qué mostrar. Es un poco lo que decíamos antes cuando les contaba que para mí el dilema más importante fue en cuanto al hijo. La ética no solamente le corresponde al guión o al cine, sino a todos, los profesionales, a la gente en general, pero me parece que cuando se trata de alguien que va a darle visibilidad a una historia que está dentro de lo que llamamos la intimidad de las personas, hacerlo visible, lo pone de manifiesto y hay modificaciones importantes en la vida de la gente a la hora de mostrar algo o no mostrarlo. En cuanto a Ada Falcón, un poco lo que contaba de los inicios. Yo estudiaba cine, estaba en segundo año, era alumna de Gustavo. Estábamos con Sergio investigando sobre Ada porque nos interesaba su historia. Nos parecía una mezzo soprano increíble, a mí no me gustaban las cantantes de tango porque era una ignorante total, no tenía ni idea. Cuando empecé a investigar me di cuenta que había muchísimas, que eran excelentes y ella realmente era mi preferida. Su historia era una historia de ficción. Era una historia increíble, salida de las novelas de cuando yo era chica. Empezamos a investigar, a escribir ese guión que les cuento y ahí fue donde nos enteramos que vivía. Lo

primero que hicimos fue filmarla a ella, después construimos todo el relato policial. El cine es eso, la construcción de un relato, de algo mágico. Primero la filmamos y después empezamos a pensar qué película íbamos a contar con ese material que teníamos, fue muy interesante darnos cuenta que la película estaba en todo lo que ya habíamos hecho, pero no habíamos filmado. La película era todo el proceso de investigación, nos pasaba que decíamos: es que no tenemos nada, qué vamos a contar. No están las matrices de los discos, no está la película de su periodo mudo, están quemados, desaparecieron, de la única película de ella quedan pedacitos nada más y la copia está en Uruguay. No está la casa donde vivían o no nos dejan entrar, no está, no había nada y de golpe dijimos: es que la película es eso, es que no hay nada. Fue interesante y a veces te das cuenta bañándote a las dos de la mañana. Te das una ducha y lo ves y a veces te das cuenta cuatro años después, cuando ya hiciste la película. Ese clic es el momento en que la ves y decís: ay, es acá.

En documental para mí es muy a la inversa de la ficción. En ficción si no lo tenés, no lo filmaste, no está. Ya está, todo lo que no previste no va a estar, pero en documental es un efecto un poco así, se van cosiendo los hilos. Hay algo de patchwork, partes que se van uniendo y que vas armando. Medio un Frankenstein y en algún momento todo eso encuentra como una forma, una lógica y un estilo también. Eso fue lo que pasó con la película. Empezamos a filmar todo lo que no estaba y a darnos cuenta que era interesante mostrar que no habíamos encontrado nada. Empezamos a firmar eso. Yo soy obsesiva de las películas argentinas de los 30' y 40'. Empezamos a mirarlas y a decir: qué bueno sería tener algunos fragmentos donde no se llegue a ver exactamente, a identificar a una persona como un actor, pero sí que podamos usarlo como si fuera archivo y empezamos a incluirlos.

El otro día encontré algo atrás de la última hoja de un guión, una anotación que decía “*La muerte camina la lluvia*” que es una película argentina que yo amo, de Christensen y abajo decía el timecode, pero del VHS de donde la había sacado. Ese trabajito lo hicimos con 40 minutos de película. Tengo todo el detalle de esta película, después iba con el VHS a la montajista y le decía el timecode, entonces ella también lo ponía en cero y me iba tomando sus archivos.

Gustavo Fontán: lo último que queremos preguntarte es en qué estás, ¿estás pensando algún proyecto nuevo, estás trabajando en algo?

Lorena Muñoz: Estoy trabajando un montón porque con la cuarentena pasó eso, que las productoras como no podían salir a filmar empezaron a invertir en el desarrollo de proyectos. De golpe tuve mucho trabajo que no tenía antes, ahora en cuarentena tengo tres proyectos distintos, se da justo esa situación súper particular que creo que de las pocas personas que trabajan bastante en este momento son los guionistas. Yo hablo con otros guionistas y están también con mucho trabajo.

Estoy con una serie de cuatro capítulos para KYC, estoy escribiendo otra para Pampa que es otra productora y estoy también como supervisora de una serie de ocho capítulos para

TELEFE. Todo esto en algún momento voy a dirigirlo. Por lo general me contratan de manera integral, como saben que soy guionista y también dirijo, me contratan para que haga las dos cosas. Estoy también con un documental que es un proyecto muy personal, sobre mi bisabuela en España. Es una historia bastante trágica, un femicidio. Un documental que estoy haciendo hace unas cuantas décadas viendo por dónde lo encaró, porque cuando se trata de proyectos tan personales y dolorosos es muy difícil, pero es necesario también así que estoy contenta.

CAPÍTULO 2

Los sonámbulos

Entrevista a Paula Hernández

Gustavo Fontán, Julián Porro, Ana Laura Casal, Francisco Castro, Ramiro Romero, Santiago Diorio, Candela Ducid, Laura Chiabrando

Paula Hernández (1969) es directora, guionista y productora. Egresada de la Universidad del Cine de Buenos Aires, fue becaria del Berlinale Talent Campus. Su primer largometraje, *Herencia* (2001) obtuvo el Premio Ópera Prima en el Concurso Nacional de Óperas Primas del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina (INCAA). *“Lluvia”* (2008) ganó el Premio Especial del Jurado y el Premio a la Mejor Actriz en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva y Mejor Película en Mannheim Film Festival. *“Los sonámbulos”* (2019) tuvo su premiere mundial en TIFF (Platform Competition), y fue seleccionada entre otros para el Festival de Cine de San Sebastián (HL), AFI Fest, Chicago International Film Festival, y Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, en donde recibió el Premio Coral a la Mejor Película, Mejor Guión y Mejor Actriz. En 2020 estrenó *“Las Siamesas”*, una adaptación del cuento homónimo de Guillermo Saccomano. En el festival de cine de Mar del Plata del 2023 tendrá su estreno nacional su última película *“El viento que arrasa”*

Sinopsis: *Los sonámbulos* (2019), escrita y dirigida por Paula Hernández, explora las tensiones de un vínculo familiar cuyas fisuras se profundizan lentamente hasta el estallido. El calor sofocante del verano, inunda los amplios espacios entre los personajes y los restringe silenciosamente. Durante la víspera de un nuevo año, en la vieja casona familiar, una madre y su hija sonámbula de catorce años, se ven sumergidas en la densidad casi silente de las violencias domésticas y un magnetismo que las une y repele con misma intensidad.

Gustavo Fontán: *Nosotros pensamos en la escritura, pensamos en los problemas de la escritura. Y una de las películas que vimos, discutimos y conversamos, fue “Los Sonámbulos”, a raíz de esas charlas los alumnos y las alumnas tienen un conjunto de preguntas que quieren hacerte.*

Julián Porro: *¿Cómo fue el proceso de génesis de la obra? ¿Cómo la pensaste? ¿De dónde surgieron las ideas?*

Paula Hernández: Es una pregunta muy difícil la que me haces, porque para mí siempre es muy complejo precisar dónde empieza una película, creo que en mi caso empieza a partir de cosas muy aisladas, que en algún momento van encontrando su forma. Sí podría decir que los primeros disparadores tuvieron que ver con situaciones personales en relación al crecimiento de mi hija y de la hija de mi marido. Muchas situaciones que tienen que ver con el registro de lo que ocurría familiarmente, de lo que me ocurría a mí como mamá viendo el crecimiento de ellas y básicamente con el nacimiento de mi hija que me hizo pensar mucho ese vínculo tan íntimo, tan profundo y tan único que se tiene con un hijo o una hija. Eso abre un universo hacia todo el resto de la familia, ¿Cuánto hay de mandatos? ¿Cuánto hay de lo que uno elige para esta nueva familia que se empieza a conformar? Esas fueron cosas que yo iba anotando y escribiendo, pequeñas anécdotas del cotidiano y a partir de ahí se fue armando.

Primero aparecieron los personajes, yo empecé a escribir esta película a principios del 2015 y terminamos filmando en octubre del 2018. Todos esos años en los que la película iba demorando en hacerse y buscando financiación, fueron años muy útiles en relación a la escritura, a partir del primer año podría decir que apareció una primera versión del guión. En muchos momentos uno padece esos tiempos, pero también tenés la posibilidad de profundizar y de ir abordando el guión de diferentes maneras. Cuando llegamos a la instancia de filmar había un guión consolidado. “Los sonámbulos” fue una película que requirió de mucho ensayo, de muchos encuentros con los actores y con las actrices, a partir de eso fui trabajando algunas cuestiones. Algo interesante es que, inclusive hasta la preproducción, existía una escena final en la que se daba un retorno de los personajes, de las dos mujeres y el festejo de año nuevo solas en la ciudad, pero un par de semanas antes de salir a filmar decidí que no, que la película se quedaba en ese camino y que eso era más fiel a lo que estaba contando. Eso es algo que surgió de los ensayos y fue la única decisión radical que tomé ya con la película andando.

En cuanto al proceso de escritura sucedieron muchas cosas, hubo momentos en que leía el guión desde la perspectiva de un personaje, entonces intentaba seguir esa línea de tiempo y así fui haciendo con cada uno. Algo que a mí me interesa hacer es construir el mundo, aunque no se esté viendo, aunque no se esté contando, hay algo de ese universo que tiene que ver con el lugar de dónde vienen los personajes, qué bagaje hay detrás y cómo estos vínculos se hacen visibles, tienen un trasfondo. Hice mucho trabajo de biografía de los personajes, el personaje que hace Erica Rivas y el que hace Daniel Hendler, por ejemplo, hay toda una historia escrita que nunca se ve en la película, pero hay algo que se intuye, para mí eso era suficiente. No soy una persona que se pone a escribir un guión con un orden, con una escaleta como a veces se nos enseña que hay que escribir. Soy un poco caótica al inicio y después entro ya en un lugar de organización, pero después de que está un poco todo desordenado.

Gustavo Fontán: *Me interesa particularmente esto que rompe la ilusión de que la escritura es cronológica. Dijiste que el proceso es caótico, pero si podés reconstruir por lo menos el de Los Sonámbulos, ¿Cómo fue y cómo trabajas normalmente en ese sentido?*

Paula Hernández: Sí, soy caótica en el sentido de que no escribo una sinopsis, un tratamiento, una escaleta, sino que empiezo a escribir escenas. Tomo la decisión de sentarme a escribir, aunque no sepa qué voy a escribir. Más que nada me parecen importantes las primeras versiones, se larga ahí lo que va saliendo, intento que la historia vaya hacia algún lugar, después voy avanzando. Mi primera versión de guión debe ser de, no sé, 180 páginas, muy deforme en el sentido de que hay momentos en que corre bien y, en general es en el segundo acto en donde uno se encuentra los grandes problemas.

Me parece importante tener esos primeros dos meses, en mi caso más o menos es ese tiempo de largar todo y después de ir trabajando y re-ajustando algunas cuestiones. El guion de “Los sonámbulos” en un momento se lo di a leer a alguien y hubo una devolución que fue buena, me dijo “No está bueno que esto no ocurra...”, había un día menos en la historia, entonces todo estaba más comprimido, y ahí empecé a pensar si había un día más y a trabajar con una escaleta. Volví a la estructura, ir pensando cuál es el valor de cada escena en relación a la que venía después o en relación a una secuencia, a un momento, después me ordené, hay un momento en el que me ordeno, y entonces empiezo a trabajar de una forma más sistemática.

Me parece que, el momento de sentarse y decir “bueno, estoy arrancando” es importante no interrumpirlo, muchas veces uno escribe unas porquerías totales y está buenísimo que salgan, hay veces que hay una idea a la que le falta trabajo, pero después aparece, a veces hay ideas que son buenas, pero después las terminas descartando en función de una totalidad. Cada tanto, cuando siento que hay algo nuevo para mostrar, lo comparto con alguien, pero es importante saber a quién uno le da el material para leer, como también hay que saber leer un trabajo que está en desarrollo, que está en proceso, sea un guión o un montaje, trabajos en proceso, lo tiene que ver alguien que tenga la capacidad de ver eso, que es algo que está construyéndose. Después de eso que te devuelven, saber tomar lo que de verdad te sirve, porque las miradas pueden ser muy amplias y creo que en el fondo uno va entendiendo en el proceso hacia dónde quiere ir.

Gustavo Fontán: *En tus guiones, ¿La idea de la puesta en escena ya está escrita? ¿Se escribe eso de algún modo?*

Paula Hernández: Sí, para mí sí, yo no me considero una guionista, escribo para mí, para mis películas, muchas veces sola, muchas veces con la participación de otra persona. Pero es el trabajo de la puesta en escena, de alguna manera va apareciendo a medida que voy escribiendo, de hecho, me doy cuenta que muchos de mis guiones a veces tienen como un

desarrollo de la escena, digamos, cuando uno piensa en términos de guión podría ser mucho más sintético e ir a la situación, a las acciones y ser mucho más despojado lo que uno cuenta de la escena y mis guiones en general tienen un desarrollo que de alguna manera está contemplando algo del clima, algo de lo que yo quiero contar y de la puesta, no sabría hacerlo de otra manera creo, o quizás sí, no lo sé, no lo hice.

Ana Laura Casal: *¿Cuáles fueron los tiempos de preproducción y producción de la película? ¿El guión tuvo cambios importantes en ese proceso?*

Paula Hernández: Nunca hay un parámetro de cómo se van a manejar esos tiempos. Sí me acuerdo que cuando estábamos por filmar la carátula del guión decía: versión número 16. A lo largo de esas versiones, hubo algunas que representaron pequeñas modificaciones y otras que fueron realmente contundentes. En estas idas y venidas pasé de tener una película más coral, a tomar las decisiones que fueron modificando el punto de vista, por ejemplo. Hubo un momento en el que yo decidí dárselo a leer a algunas personas para tener una devolución y entre ellas Anahí Berneri me dijo: “¿Es una película de una madre y una hija o es una película sobre una familia?”. Esa pregunta disparó un montón de cosas sobre el material que tenía escrito, generó un vuelco a partir de su devolución y la de dos personas más que me hicieron repensar mucho cómo abordarlo. Entonces, de esas 16 versiones algunas fueron cambios enormes y otras no, pero si hoy agarrara la primera versión, creo que hay algo de la esencia que se mantiene.

Otra cosa que es importante es que la película, de alguna manera fue dialogando con el contexto y con la coyuntura, cuando yo empecé a escribir a principios del 2015 el contexto era muy distinto a cuando filmé. En relación a las temáticas que aborda la película, al abuso, a cuestiones patriarcales, hay un montón de cuestiones del presente que se fueron colando en la película, no desde un lugar consciente, sino que son cosas que de alguna manera estaban en la película y que fueron encontrando su forma.

El abuso siempre fue el abuso y decisiones acerca de cómo filmarlo fueron muy claras para mí desde el inicio, esa distancia, el no mostrar el cuerpo de la abusada sino del abusador. Había decisiones muy claras para mí, pero que leídas en el 2018 se volvía algo muy distinto a que, si esto hubiera ocurrido tres años antes, eso es lo que tiene de interesante el proceso creativo, en relación al mundo, que uno no está solo en lo que hace.

Francisco Castro: *¿En ese proceso 2015 - 2018 hubo hechos particularmente significativos para las modificaciones del guión?*

Paula Hernández: Creo que uno cambia a medida que pasa el tiempo o va reflexionando sobre uno, sobre sus circunstancias, o sobre circunstancias que exceden el ámbito familiar y personal. Y creo que de alguna manera eso se va viendo reflejado en lo que uno va trabajando, quizás hay cosas que se resignifican o que toman más contundencia. Hay situaciones que a

veces son más imprecisas en el guión, pero cuando llega el momento de filmarlo ya no sé si está buena la imprecisión, me parece que hay que apostar por lo que uno cree, te equivoques o no. Se toman ciertos riesgos, creo que la película fue encontrando su punto, también el guión a medida que se fue reescribiendo y cobró fuerza con los ensayos y con la puesta en escena, ahí la película se terminó de armar.

Ramiro Romero: *¿Hubo alguna negociación significativa entre lo que es el guión y su realización que consideres un acierto o un desacierto y que haya determinado el resultado final de la película?*

Paula Hernández: Yo creo que siempre, tanto en esta película como en las demás, el papel y el trabajo de mesa, cuanto más agudo y más arduo o concentrado mejor. A mí me gusta llegar con las cosas muy pensadas y trabajadas previamente, justamente para poder tener la libertad en el momento de filmar de correrme de eso, si uno sabe cuál es el camino tiene la posibilidad de flexibilizar algunas cosas. No es que crea que un guión es de hierro y no se puede modificar, especialmente en esta película dónde estaba la decisión de trabajar la cámara en mano y esto requiere cierta rienda suelta, tanto para la cámara como para situaciones de imprevisto que podían aparecer, una cosa es escribir la escena de la pelea familiar, ensayar durante horas, y otra cosa fue salir y filmarla, en la última hora de la luz de la jornada e ir con ese impulso. Hay que tener cierta apertura para que aparezcan cosas impensadas.

Te puedo decir que en algún momento para mí el guión era el de una película que se tenía que filmar a 200 kilómetros de Buenos Aires, en esas casonas de campo que uno recién empieza a encontrar cuando se aleja de la ciudad. Y hubiera sido otra película, no hubiesen participado esos actores y actrices, porque tenían otros compromisos en la ciudad o tenían funciones de teatro, e implicaba otro presupuesto irse a filmar afuera. Nosotros sabíamos que teníamos una película que se tenía que filmar en cinco semanas, entre lo que era la escena de la ciudad, la ruta y la casona de campo. Eso en algún punto era una limitación, pero al mismo tiempo nos propusimos armar eso que se imaginaba en esta espacialidad, a 40 kilómetros de la ciudad. Eso implicó un trabajo creativo, repensar cuestiones, la película se rodó en cinco semanas, nosotros teníamos que ir y volver todos los días y estábamos filmando a 45 kilómetros de la ciudad, en la casona principal que era en Moreno. Esta casona tenía un espacio muy grande alrededor, pero no dejaba de ser una quinta y todo su perímetro tenía ligustrinas hacia algunas casas que asomaban. Entonces hubo todo un trabajo para ocultar eso y buscamos distintos lugares, todo lo que es el río, las tranqueras, los caminos, fue una especie de Frankenstein entre locaciones en Ezeiza, el Dique Luján, el Tigre.

Entonces, ese trabajo de pasar del papel a lo concreto implicó una reflexión, inclusive en cuanto a la disposición de la casa. La locación era una casa compleja en su forma y en algún punto eso fue bueno, en el guión estaban muy delimitados y claros los espacios, de golpe la casa nos proponía un aspecto más laberíntico y en vez de tratar de asemejarlo a lo que escribí en el guión, decidí que eso le sirve a la película. Porque la película también habla de eso, de

los lugares que se ven y que no se ven, que tienen recodos, que tienen lugares a la luz del día y otros que no. Es un ejercicio permanente entre el papel y lo que va ocurriendo.

Julián Porro: ¿Tuviste referentes audiovisuales en el proceso?

Paula Hernández: Muchas veces trabajo con referencias, a veces pictóricas, a veces fotográficas, a veces hay alguna película que por alguna cuestión me interesa. Cuando hice una película que se llama “*Lluvia*”, durante mucho tiempo saqué fotografías sobre lo que quería contar, el fuera de foco, la transparencia y la profundidad de campo en relación al agua. Hice todo un trabajo fotográfico y a su vez miraba películas observando cómo iluminan la lluvia en el cine europeo, cómo iluminan la lluvia los americanos, era un trabajo para entender hacia dónde quería ir y no tanto de buscar películas que tuvieran que ver con lo que se estaba contando.

En el caso de *Los Sonámbulos* fue algo parecido, me acuerdo que hay dos películas que miré y que me habían gustado, *Margot and the wedding* donde hay una situación de encuentro familiar que tiene una extrañeza que a mí me interesó por cómo estaba construida. Y también una película de Oliver Assayas sobre un encuentro familiar, esas son las dos que me acuerdo que miré a los inicios del guión. Después, siempre tuve claro que era una película que tenía que estar construida de una forma agobiante, siempre está esta idea de que la naturaleza es un lugar para relajarse y me parece que la naturaleza también puede ser un lugar agobiante, difícil, asfixiante, que hay que saber moverse en un espacio como el de las características que puede plantear la película y entonces me interesaba construir algo del encierro, de la asfixia que podía generar ese espacio tan abierto. Salir de una ciudad, pero meterse en un lugar tan abierto, podía resultar asfixiante para estos dos personajes, entonces ahí me interesó la idea de la puesta de cámara sobre ellas y contar desde ellas, que llevaran la acción y no tener casi planos abiertos, si había un plano abierto tenía que ver con ellas yendo a ese lugar.

También te puedo decir bueno algunas películas de los Dardenne puntualmente me interesan, *El Hijo* es una película que para mí hace un trabajo de cámara, en relación a lo que padece ese personaje, que me pareció interesante para pensarlo. Después hay un momento en que no me gusta estar mirando cosas, porque ya estoy en un proceso más avanzado en relación a la película que se va a hacer y, en este caso, hubo mucho trabajo con Iván Gierasinchuk, que es el fotógrafo y con Mariano Biasín, que es el asistente de dirección, fueron muchísimos meses de ir encontrando cuál era el lenguaje.

Julián Porro: ¿De dónde, cómo y por qué surge el elemento del sonambulismo que funciona como elemento aglutinador?

Paula Hernández: El sonambulismo estuvo desde el inicio, una de las primeras cosas que aparecieron fue la escena inicial de la película, una escena que escribí y que no sabía dónde iba a ir. Siempre me inquietó mucho, quizás tiene que ver con una experiencia familiar y personal, no de sonambulismo, pero sí de una crisis de ausencia, alguien que durante un día

no supo quién era ni dónde estaba. Fue muy impactante para mí vivir esa situación y era alguien muy joven, era una niña, esa situación me inquietó. Empecé a escribir cosas en relación a las ausencias, situaciones que tenían que ver con algo más neurológico y después terminó desembocando en el sonambulismo.

La idea del sonambulismo en la película tiene un lado metafórico, que tiene que ver con esta familia, cómo transita los días o estos momentos de la vida y por otro lado tiene que ver con la cuestión de que hay dos personajes que tienen episodios de sonambulismo en la película. Además, me interesaba tomar algo de la idea del thriller, de lo que ocurre en la noche, siento que la noche siempre es el espacio de la inquietud para cualquiera de nosotros, la imposibilidad de dormir o la irrupción de una pesadilla en un sueño tranquilo, me parece que hay algo de lo perturbador que podía ocurrir en la noche. La película se va cargando de situaciones que ocurren durante el día, y durante la noche me interesaba explorar eso, uno cuando tiene un hijo piensa que está durmiendo tranquilo en su cuarto y eso es muy tranquilizador, no hay nada más perturbador que despertar y pensar que eso no está ocurriendo. Entonces, algo de esa escena me interesaba, esta mujer que tiene una inquietud desde el inicio y que se despierta de esa pesadilla y la pesadilla empieza a transcurrir en su vida, una hija que deambula en un estado de semiinconsciencia, desnuda, en la oscuridad.

Siempre dicen que en el sonambulismo hay una pulsión que se pone en juego en el sueño que no se puede activar en la vida consciente y algo de eso me interesaba explorar, no empezó con el sonambulismo, pero sí con ciertos estados de ausencia.

Santiago Diorio: ¿Cómo fue ese proceso de elegir que la primera escena fuera esa y no otra? ¿Hubo otras opciones?

Paula Hernández: No, no hubo otras opciones, yo venía anotando cuestiones que me habían llamado la atención de los vínculos, los hijos, situaciones familiares, es como una cajita en la que uno va metiendo cosas, que no sabes a dónde van a parar, a veces terminan en una película y muchas veces no. Un día me senté y escribí esa escena y me parecía que era una película que empezaba así, lo que no sabía era hacia dónde iba después, fue llamativo porque esa escena fue la primera que escribí y es el inicio de la película, pero fue la última escena que filmé en el rodaje. Ocurría en la ciudad entonces podía hacerse al inicio de todo o al final, porque todo el resto era fuera de la ciudad. Tomamos la decisión de hacerla al final, primero porque era una escena compleja para la actriz y me parecía importante que ella pudiera entrar en el lenguaje de la película.

Para mí era importante que esa escena contuviera todos los elementos que después se iban a desplegar en la película, la menstruación, la sangre, el vínculo madre-hija, una madre que cuida, cerca, lejos, la pesadilla, la noche, la desnudez, la entrada a la oscuridad, eran elementos que estaban en esa primera escena.

Julián Porro: *¿Hubo una dinámica de intercambio de ideas con los actores sobre cómo abordar los personajes?*

Paula Hernández: Creo que siempre se da, si hay una persona que empieza a trabajar con vos sobre un personaje, se filtran cuestiones que tienen que ver con lo que cada uno de esos actores/actrices propone. Me parece que el cine tiene esa construcción colectiva, no solo en la cuestión de los personajes sino en el resto de las áreas también, es un ida y vuelta hasta que uno va puliendo fino.

Para mí eran muy claros los personajes, en la instancia de casting se empiezan a definir cosas e inclusive desde antes, por ejemplo, el personaje de Alejo era un personaje un poquito más convencional si se quiere, como un niño terrible pero un poquito más esquemático y cuando le hicimos la entrevista a Rafael Federman, había visto dos actores antes que me habían gustado mucho, pero cuando entro Rafael me di cuenta que era él, tenía algo inasible, algo masculino y algo femenino, algo infantil y algo perverso. Por supuesto que después hubo un trabajo de acercarlo hacia el personaje y abandonar cuestiones que tuvieran que ver con él.

Así fue con casi todos, inclusive con Ornella D'Elía, la protagonista, me costó mucho darme cuenta que ella era la actriz, hubo cinco o seis encuentros hasta que yo entendí que era ella, un día me parecía que era otro que no. Ornella es muy distinta en su vida a lo que es el personaje de Ana, entonces hubo que hacer todo un desarme para llegar a Ana. Creo que es una construcción que se va haciendo de manera muy fina, con muchos entrenamientos, ensayos, búsquedas, es un intercambio permanente.

Candela Ducid: *¿Cómo fueron pensados los diálogos? Se da algo muy espontáneo que creo que es muy difícil de lograr.*

Paula Hernández: Fue mucho trabajo, los diálogos en las películas siempre son un lugar para prestar muchísima atención, yo creo que es muy molesto cuando encontrás malos diálogos y en este caso fue un trabajo solitario, de reescrituras y reescrituras. Después cuando entra el elenco a la película también está bueno escucharlos y leer lo que uno escribió, ver cómo suena en la boca de esas personas. Quizás el actor o la actriz te proponen algún cambio. Hubo una o dos escenas que se re-trabajaron a partir de los ensayos, por ejemplo, la escena del auto cuando Luisa y Alejo van hacia el pueblo, fue una escena que improvisamos mucho, trabajamos mucho con ellos dos y afinamos el diálogo que estaba escrito en función de esos ensayos.

Después hubo un trabajo interesante, que para mí fue una decisión importante, en las escenas de las comidas o en el momento en que reparten los regalos, en esas situaciones de muchos personajes. La película no era grande de presupuesto, pero tomé la decisión de usar dos cámaras, en tres momentos de la película, uno fue en ese, en las comidas, ese día filmamos el almuerzo y la repartija de regalos, al día siguiente otro almuerzo y algo más y la

pelea, esas tres cosas. La de la pelea por el tiempo y por lo vertiginoso que tenía que ser, porque teníamos que ir a buscar una cosa muy puntual y en el caso de las escenas que eran puramente de diálogos y acciones, a mi me interesaba no solo estar concentrada en el plano de quien hablaba, sino contar un poquito lo que quedaba por fuera de eso, que me parecía que era lo que le podía dar vitalidad a la escena. Entonces las consignas de las cámaras eran cruzadas, ir a buscar los tiempos muertos o esa espera que había y eso nos fue muy complejo de filmar, pero creo que tuvo algo de lo que buscaba, una naturalidad.

Julián Porro: *¿Cambió algo en la historia durante el montaje, se dejaron cosas de lado?*

Paula Hernández: Bueno, el montaje para mí es como el segundo momento de escritura de una película, contar con lo que se hizo, con lo que salió bien, mal, con lo que falta. Yo creo que no hay grandes escenas que hayan quedado fuera, más bien pequeñas escenas transicionales.

El día de la escena de la pesca, había otra escena que venía después en donde se presentaba una situación de violencia del padre, Emilio, un pez lo mordía al desengancharlo y se le desataba una violencia en relación a esa situación, eso era mirado por su hija. Era una escena muy linda y cuando estábamos filmando nos agarró una tormenta en medio del río, tuvimos que levantar el rodaje y nos volvimos escapando de la lluvia en lanchas, entonces no se filmó y era una escena grande que de alguna manera contenía algunas más pequeñas a su alrededor. Ya no tenía la posibilidad de volver al otro día y filmarla, entonces tomé la decisión de empezar a editar y ver si había que hacerla o no, entonces esa noche me pareció que perfectamente podía no estar.

Después en la escena en la que la abuela encuentra al nieto después del abuso, el plano se continuaba con ella golpeándolo con una rama, desesperada, con todo lo que acababa de ocurrir y había toda una escena en la que lo corría por el bosque en la noche. Era muy interesante lo que habían hecho Marilú Marini y Rafael. Después Érica Rivas está con su hija en el baño y ve por la ventana esta situación de la abuela y el nieto, ahí hubo una decisión de montaje difícil, a mi me encantaba lo que pasaba en esa escena pero en un momento tuve que entender que si yo me desprendía de eso, de eso que corría en la toma, era mejor para la película, primero porque si la dejaba le estaba quitando el punto de vista a Luisa, que es con quien lo venimos construyendo en todo el relato, entonces decidí que eso era más importante. Además, era una escena que tenía una cierta violencia y de alguna manera invalidaba la escena de violencia que llegaría después, que es la gran pelea de la familia y eso fue una decisión de montaje que tardé muchísimo en aceptar, que había que perder para ganar. Uno a veces queda muy enganchado o enamorado de tomas o situaciones que también hay que poder resignar en pos de una totalidad, eso fue un momento de montaje que hubiera cambiado un poco el sentido de todo el desenlace, por ejemplo.

Candela Ducid: *¿Cómo se prepara uno para filmar esas escenas que son violentas, incómodas, fuertes?*

Paula Hernández: Fue un trabajo que yo hice en conjunto con María Laura Berch, ella hizo el casting de la película y además hace entrenamiento actoral, hubo un trabajo de preparación en función de lo que teníamos que contar. También había algo que para mí era importante, Ornella era chica, había que cuidarla a ella y también había que cuidarlo a Rafael, eran escenas muy complejas donde había que poner el cuerpo y de una forma muy difícil. Entonces, para mí hay una consigna importante que es ver a la persona más allá del personaje, de lo que ocurre o lo que tiene que ocurrir con el personaje, fue un trabajo de mucho cuidado en relación a ellos.

En la escena del abuso en sí misma, estaba esta idea que yo tenía muy clara, no me interesaba ver los cuerpos, quería contarla desde la lejanía y trabajarlo desde el sonido. Fue más complejo encontrar el momento del beso, veníamos de esta situación de hacer el gallito ciego en la que había una violencia que íbamos dosificando, era un juego, pero también era un juego en el que había un niño, entonces había que contemplar todos esos elementos que para mí son importantes más allá de la película. Sí, fue más difícil la escena del beso ¿Qué beso estamos contando? ¿Es un beso consentido? ¿Es un beso robado? ¿Es un beso consentido pero que en un momento ese personaje decide retirar el cuerpo y qué pasa con ese adulto? ¿Respeto esa distancia? ¿No la respeta? ¿Tiene que haber un “no”? ¿Hace falta que ese “no” exista? ¿Cuán violento es? ¿Cuán amoroso es? A mí me interesaba que Ana tuviera curiosidad, o sea Ana es un personaje que no está cruzado por la moral, me parece que es un personaje que está en un momento de búsqueda, de exploración y de deseo, de encuentro con su propio cuerpo y con el del otro, eso me parecía que era atractivo para la película, no que fuera un abuso de otras características. Un abuso intrafamiliar conlleva también toda una cuestión de mucho peso, de ciertos pactos de silencio, y entonces era muy importante ver cómo era ese beso y es de hecho, esa situación la que más tardamos en filmar, no la situación del abuso. Siempre con mucho registro de lo que ocurría con ellos, hasta dónde podían, hasta dónde no, era un diálogo permanente, éramos muy poquitos filmando, lo mismo que la escena del inicio ¿Cómo se muestra? ¿Qué disponibilidad tiene esa actriz, ese cuerpo? Son escenas delicadas para hacer, pero bueno, creo que fueron un actor y una actriz muy generosos en cuanto a lo que tenían que poner en la película.

Gustavo Fontán: *¿Te acordás la línea de cómo estaba escrito el beso en el guión?*

Paula Hernández: Contaba la situación de sorpresa, de lo que le ocurría al personaje, algo de no poder reaccionar y hasta sentir que ella también era parte de eso, pero algo como del quedar descolocada, del no saber cómo manejarlo, eso estaba contado, era un beso robado, pero no rechazado al inicio, algo de eso está en la película. Pero viste que una cosa es el papel y otra es cuando lo filmas.

Laura Chiabrando: *El personaje de Meme es el más ambiguo ¿actúa desde los mandatos familiares? ¿Cómo trabajaste ese personaje? ¿Qué le ocurre con el acto de su nieto?*

Paula Hernández: Me parece que lo que es interesante es que los personajes no son planos, es un personaje que manipula y en la manipulación y en lo que le ocurre le pueden estar inclusive pasando las dos cosas. No creo que nadie en esa familia esté realmente cómodo en donde está, en el lugar que les toca, ni las mujeres, ni los hombres, me parece que están todos asumiendo lugares que no les terminan de calzar por diferentes motivos. Para mí el personaje de Memé echa a su nieto, porque es devastador lo que acaba de ocurrir, porque también es su nieta, pero al mismo tiempo hay una historia de ella con ese nieto, de protección y de sobrevalorarlo hasta lastimarlo de alguna forma. Aparecen esos costados porque el personaje lo tiene todo el tiempo, esa ambigüedad, es alguien protector y destructor al mismo tiempo.

Es un personaje muy complejo el de Memé, creo que se va viendo en relación a sus nietos, a sus hijos, es un personaje destructor en algún punto y también tiene cosas que no lo son. En su forma es un personaje de otro momento, no es casualidad que con quien tiene su conflicto mayor es con Luisa, la distancia más fuerte es con esta mujer que está diciendo “Che, revisemos”, con su imposibilidad también, con construir un poco a ciegas. Creo que, en relación a Luisa, también es tremendo, que hay una intuición en ciertas cuestiones pero que llega tarde.

Creo que hay algo de un contexto muy alienado y que esa alienación a veces te hace correr de una situación que está ahí al alcance de la mano, creo que es un personaje que tiene la capacidad de decidir, de poner el auto en marcha y sacarla de ahí, pero de todas formas hay una marca, hay una marca para todos ellos y todas ellas. Especialmente para ellas, es insoslayable, pero no quiero ni salvar a los personajes ni condenarlos, me parece que está bueno que convivan esos estados en los personajes de la película, cuando uno está muy alienado, hay cosas que se te van de la mano.

Candela Ducid: *En relación a eso último que dijiste, ¿Cómo vas pensando esta ambigüedad de los personajes? Es complejo desde la escritura intentar lograr esa ambigüedad sin abarcar demasiado y apretar poco por decirlo de alguna manera.*

Paula Hernández: Me parece que es parte del trabajo, si yo pienso en las primeras versiones del guión, los personajes son más duros, en cómo hablan, en lo que ocurre. Uno es como un escultor, primero empieza a aparecer una forma, pero hasta que esa forma empieza a ser parte implica trabajo, reflexión y creo que es eso, mucho trabajo, después aparece el elenco y el estar abierto a lo que va surgiendo, a las sugerencias, pero es trabajo básicamente.

Gustavo Fontán: *Paula, después de “Los Sonámbulos” filmaste una nueva película que todavía no conocemos, ¿Está terminada? ¿Querés contarnos brevemente de qué se trata?*

Paula Hernández: Es una película que se llama “*Las siamesas*” (2020) que escribí junto a Leonel D’Agostino, él es un guionista con el que yo ya había escrito otra película mía que se llama “*Un Amor*” (2011). *Las siamesas* es adaptación de un cuento de Guillermo Saccomanno que cobra desarrollo por fuera del cuento, pero tomándolo como punto de partida, es una película que es interesante porque fue escrita pensando en que se tenía que filmar en poco tiempo, cuando yo adapte el guión sabía se debía resolver en tres semanas el rodaje, entonces la escritura contempló algo de eso, tenía que ser muy concentrado en lo que uno tenía que contar. Fue una experiencia distinta, porque muchas veces se escribe y después se ve cómo hacerlo, en este caso fue al revés: “podemos filmar 15 días, esta película ¿se puede contar en 15 días?”. Un ejercicio muy bueno para mí, se concentra en un viaje al mar que hacen estos dos personajes, una madre y una hija, muy endogámicas, es muy extrema la película en lo que ellas son, se llama *Las Siamesas* de hecho. Y hay una herencia y a partir de esa herencia, de un padre con el que esta hija no convive y esta madre tampoco, se le dispara a cada una cuestión muy distinta, para una aparece la posibilidad de liberarse y para la otra es casi que una cirugía de separación de siamesas. Y estamos ahí, intentando terminarla, acabo de mezclar el sonido, muy lentamente, terminándola en medio de esta pandemia.

CAPÍTULO 3

Mamá, mamá, mamá

Entrevista a Sol Berruezo Pichón Rivière

Gustavo Fontán, María Sol Canessa, Natalie Moraglio, Wara Seroto, Lucas Novomensky, Carola Bresa, Florencia Calvi

Sol Berruezo Pichon-R (1996) es una directora y guionista argentina de 25 años de edad, licenciada en Dirección de Cine por la Universidad del Cine de Buenos Aires.

Mamá, mamá, mamá es su primera película, rodada solo por mujeres: tanto en el equipo técnico como en el elenco. Su ópera prima se estrenó en la Berlinale en 2020 en la Competencia Generation KPlus, donde fue galardonada con la Mención Especial del Jurado. También fue la directora más joven de la 70ª Berlinale.

A principios de 2021, con el apoyo de Biennale College Cinema, rodó su segunda película con su productora Laura Mara Tablón: *Nuestros días más felices*, la cual tuvo su estreno en la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia 78th.

Sinopsis: En *Mamá mamá mamá* (2021), nos invita a transitar un viaje entre la realidad, los sueños y la fantasía, un recorrido difuso por los límites de la infancia y las adolescencias. Cleo y sus primas, habitan la tragedia durante los días calurosos de un verano en el que el tiempo parece detenido. Un dolor que no puede encontrar las palabras, un espacio vacío que deja la muerte, canaliza sensaciones en rituales secretos y encuentra contención entre pares.

Gustavo Fontán: *¿Te acordás qué imagen o qué elementos tuviste? ¿de dónde partiste antes de escribir?*

Sol Berruezo: Sí, me parece muy interesante tu pregunta, porque justo el otro día estaba viendo un tutorial de una página que está muy buena, de grandes realizadores y guionistas. Y había uno de ellos, un escritor, que hablaba del tiempo de gestación de una idea, de que cuando aparece una idea hay que dejarla leudar de cierta forma. No es que uno se pone a escribir al toque que vino la idea, sino que hay un proceso en el que empiezan a aparecer imágenes, o al menos así es como a mí me sucede. Uno comienza a pensar en eso, y se empieza a armar un cuadro un poquito más completo, siempre las ideas me funcionan así, me viene una imagen que puede ser tanto el principio, como el medio, o el final. Uno puede agarrar

esa imagen inicial que viene e ir desarrollándola para adelante, para atrás, o para las dos direcciones.

Este guión comienza basado en mis vivencias con mis hermanas más chicas, empieza a aparecer en una casa que tiene mi mamá, que está en un pueblo. Es una casita a la que ella se va a veces por el verano, yo estaba ahí con mis tres hermanas más chicas, y una de ellas me pidió que la acompañe a bañarse porque le daba miedo. Me acuerdo que vi que le habían crecido los pelitos púbicos, eso sucedió de un día para otro en mi cabeza, y me empezó a despertar cosas. Es ese momento clave en el que aparece el primer pelo, el primer pensamiento, el primer llanto sin sentido, que es un poco para mí lo que caracteriza el pasaje a la pre adolescencia. Empezó con eso, con retratar a mis hermanas y verlas cómo crecieron, ese momento entre la infancia y la adultez, puntualmente en el universo femenino, y cómo empieza a crecer la cabeza a destiempo del cuerpo.

María Sol Canessa: Hay una entrevista con revista “Flipar”, donde mencionas que el cine se comparte y que se nutre del trabajo en colectivo. En relación a esto ¿Cómo transitaste el proceso de escritura, en qué punto empieza a aparecer el trabajo conjunto?

Sol Berruezo: Yo divido el momento de escritura del momento de rodaje, me parecen dos universos mega distintos, es un poco como comer algo rico salado y algo rico dulce, lo disfrutas, pero son cosas totalmente opuestas. Entonces para mí, el proceso de escritura inicia como algo solitario y me gusta que sea solitario, porque si incluimos a un segundo o un tercero ya desde el germen de la idea puede marearnos bastante. Porque cuando estamos empezando a construir, el mundo es muy frágil, todavía es un poco difuso, no es una idea clara. Entonces empiezo a escribir y llega un punto en el guión en que se empieza a suceder solo y cuando llega a ese punto tiene vida propia, ya no es tan frágil y podemos sumar otras miradas.

De hecho, uno a veces necesita límites, deadlines de entregas y otras cosas, porque si no se procrastina demasiado. Yo en general quiero alcanzar siempre un punto para poder mostrárselo a alguien y no mostrarle algo muy verde, esa es para mí la primera inclusión de alguien más, cuando ya tengo una primera versión de lo que escribí. Ahí se lo mando a mi productora o a alguien con quien empecé a charlar la idea, pero ahora sobre todo mi productora, que es como mi compañera artística. Ella le da la otra pata: “empecemos a desarrollarlo”. Es un proceso re lindo para mí el desarrollo del proyecto, ir empezando a pensar, ¿cómo lo podemos financiar? ¿Cómo sería? ¿Cómo lo filmaríamos?

Después entramos más en etapa de rodaje, que es otra cosa, ahí es donde para mí sí entra la cosa colectiva, siempre cuidando la idea. Ese es el rol un poco del director, de seguir esa idea que tenés en la cabeza, pero dejándote influir y bailar de alguna manera, por las personas que vos mismo elegiste. Porque ellos le van a dar un plus de algo que no es tu oficio y que ellos lo vienen desarrollando desde siempre, como vos venís desarrollando la escritura. Lo

importante es dar una bajada clara para estar en la misma sintonía, pero después dejar que cada uno aporte de su propio universo, que tiene mucho más bagaje y camino transitado que el tuyo y respetar eso. Para mí una vez que uno aprende a delegar, es un antes y un después, de chica yo siempre prefería hacer sola las cosas, pero con este mundo que es el cine me da cuenta que lo colectivo es necesario, que por algo no es un libro, el cine es un universo que incorpora un montón de miradas y personas que trabajan para hacerlo.

Natalie Moraglio: *Una de las cosas que más me llamó la atención es cómo se generan los microclimas. ¿Cómo fue ese proceso y ese intercambio entre vos y los personajes para que se apropien de ese espacio como si fuera suyo?*

Sol Berruezo: Es interesante, ¿Cómo escribir los climas? ¿Cómo se escribe un clima? Primero para mí es tener mucho cuidado con los diálogos, no excedernos, mientras menos se dice a veces es mejor. Un consejo que me dieron cuando empecé en la universidad de guion, fue que en un guion vos no podés poner una emoción, no podés escribir una emoción, tenés que describir la emoción. Pensar cómo lo veo, más que cómo lo siento.

En esta peli yo quería que hubiera algo muy sensorial, los niños a veces no tienen palabras para todo y eso me parecía lo interesante, ¿Cómo construir el relato sin que se hablara directamente de lo que estaba pasando? Y después ¿Cómo hacer con los actores? Trabajar con niños es muy distinto a trabajar con adultos, a mí me daba un montón de temor, pero finalmente fue algo que disfruté y que quiero seguir repitiendo. Porque hay algo en los niños, le dan como una verdad que ni siquiera un actor con mucho oficio a veces te puede dar. Te das cuenta en los silencios, de la verdad de los personajes, la no necesidad de estar todo el tiempo diciendo algo, o queriendo convencerte del personaje que son.

Natalie Moraglio: *¿Cómo pensaste desde la escritura a estos personajes en los distintos espacios?*

Sol Berruezo: A mí me sirve siempre imaginarme el lugar, que en general es un lugar que ya conozco y lo reformulo, lo empiezo a habitar, pongo a los personajes ahí y los hago interactuar. Hay cosas que solo las sabes después de haber habitado ese espacio un montón de veces, haberte sentado en el sillón que tiene la pata medio chueca, haberte acostado mojada después de meterte en la pileta con un calor de locos porque no hay aire acondicionado y solo tenés el ventilador. Hay algo más natural que para mí viene simplemente de basarnos en nuestra experiencia, los hechos concretos no me pasaron, ni las conversaciones que hay las tuve en mi vida; pero sí ciertas situaciones, hice un mix de mi propia biografía para aportarle ese naturalismo que quería y después incorporarle “lo distinto”, que son los personajes, la tragedia.

La verdad que es realmente algo que se construye en gran medida en el montaje, ahí es como volver a escribir el guión, porque los climas tienen que ver con un montón de cosas, con la música, con la imagen, si le agregas una voz o si le agregas un ruidito, una cosita. Lo único que

le falta al cine tal vez es el olfato, pero la verdad es que lo demás lo tenés... el olfato y no sé, la sensación física, pero el resto es tratar de simular eso con lo que tenemos que es un montón.

Wara Seroto: *¿Cómo fue, desde la escritura, el proceso de ordenamiento de la estructura de estos momentos “del plano de la fantasía” que van interviniendo a lo largo del film? ¿Cómo fuiste encontrándole los tiempos a estas escenas particulares en relación al ritmo que querías construir en la película?*

Sol Berrueto: Lo que tiene de poderoso la ficción es que podés hacer lo que quieras, entonces, ¿Por qué no utilizar algo más fantástico, de otro mundo, para reforzar lo que estás contando, ¿no? Me encanta hacer eso a mí, la irrupción de lo onírico o lo fantástico en el relato me parece algo que le da un montón de vitalidad. Estamos acostumbrados a un cine argentino muy naturalista por momentos, que al menos a mí se me hace agotador, digo, cada uno encuentra lo que a uno le inspira y le hace bien ¿no?, pero a mí siempre me pasa con los relatos dramáticos y naturalistas, que me falta ese escape. En este caso ya era una historia súper trágica y a la vez quería contar la belleza de lo triste e irme a estos lugares imaginarios.

Yo ya tenía presente estos momentos, porque los audios que se escuchan son audios que yo tenía de mi hermana más chiquita, que había juntado con los años y que quería incluir. Había algo muy puro, muy sincero y honesto en esas grabaciones, las quería incluir de alguna manera y entonces empezaron a aparecer en forma de estos “interludios”, donde apareciera algo de otro orden que me ayudara a salir un poco de lo naturalista. También está bueno eso que decís vos sobre cómo posicionarlos ¿no? porque no lo podés poner, no sé, por ejemplo, solo al principio y solo al final, no se termina de integrar. Para mí tiene que estar bien balanceado. Después en el montaje quizá sentís: “ah, no, pero yo le daría un tiempo más, o lo pondría más adelante” y podés seguir trabajándolo, pero en el guión para mí está bueno ponerlo una vez que sentís que ya se está empezando a poner muy áspera la cosa, muy densa o que necesita un poco de aire. Es un recurso que me encanta, porque también ayuda a un espectador un poco más atento, lo traes y lo llevas, lo sacas de lo lineal y eso para mí está re bueno.

María Sol Canessa: *¿Cómo fue tu proceso de pasar de lo literario al guión? ¿Con qué dificultades te encontraste y qué herramientas te sirvieron para hacer esa transposición?*

Sol Berrueto: Creo que, si empezamos directo con algo más parecido al guion, tenemos todo el tiempo la sensación de: “uy, no estoy transmitiendo la emoción que quiero transmitir”. Entonces está bueno escribirlo primero en otro formato, porque ahí haces la catarsis de lo que estás queriendo contar. Yo lo hice en forma de un monólogo de Cleo.

Barthes tiene este libro tan lindo que es *La cámara lúcida (1980)*, donde habla de algo que él llama “el punctum”, es algo que uno siente, una emoción, algo que lo eleva, es una leve sensación que todos nosotros debemos haber experimentado alguna vez. Para mí se mezcla

una necesidad de llanto y también de respiración y alegría, toda una cosa mezclada que es la emoción, y esa emoción a veces viene de un plano de un florero. Pasar esto literario que a veces está súper mega condimentado a algo visual es ese proceso en el cual atravesamos un duelo y una pérdida tremenda, pero después decís: “bueno, esto puede ser un lugar para que el espectador rellene con su imaginario” e incluso va a ser mucho más rico que lo que yo le pueda decir.

Mateo Arce: *Hay escenas muy interesantes de Cleo, entre la inocencia y la madurez, ¿Cómo fue la construcción de este personaje? ¿Qué tenías de Cleo antes de conocer a la actriz? ¿Qué rol tuvo ese personaje en la construcción de la película en general?*

Sol Berrueto: Siempre el protagonista es la figurita difícil y nos da miedo ponerle un cuerpo, elegir al actor... pienso: “uy, ¿encontraré a este personaje tan particular del cual tanto pensé y tanto construí?”. Yo no sabía si iba a ser posible, pero apareció Agustina, que nunca había actuado frente a una cámara. Ella hacía teatro, pero apareció con una timidez que te hacía pensar: “¿Esta chica cómo se está presentando a un casting?”. Fue muy llamativo, porque cuando la vi por primera vez, entró con otras cuatro chicas de la misma edad que eran muy distintas, súper charlatanas, más expresivas. Y estaba ella entre estas chicas, casi no hablaba y era excelente. Primero pensaba: “¿esta chica quiere estar acá realmente?”. Y me di cuenta de que sí, le encanta y ella es así, te cuenta cosas tristes o graciosas con la misma cara, porque es su forma de ser.

En los niños es tremendo, porque a veces ni siquiera lo tienen que falsear. Es igual muy difícil de encontrar, pero la verdad que tuve esa suerte y ella entendió al instante, ni siquiera tuve que explicarle el tono, porque ella es así, habla despacito y para adentro, se cuelga y tiene esas expresiones. Con los niños pasa también que cuentan un montón con las caras que ponen, a veces está bueno darles acciones, porque se distraen y se olvidan un poco lo que estaban haciendo y aparece lo natural.

Lucas Novomesky: *Con el personaje de Leoncía sucede algo increíble, es un personaje con cierta información oculta, algo mágico/fantástico. Ella ocultaba cosas, o se iba, incluso desaparece en un momento de la película a un lugar que no se sabe dónde es y vuelve con tesoros. ¿Cómo lo pensaste?*

Sol Berrueto: Bueno, sin hablar de la actriz, de la cual estoy totalmente obsesionada, porque a veces nos pasa eso como directores, nos obsesionamos con actores porque son mágicos y expresan algo por sí solos. Es un personaje que para mí era el más cercano a la fantasía y lo habilitaba el hecho de que fuese la más chiquita, entonces no hay que explicar nada, a esa edad no tenés que ser racional, tu conducta no se tiene que explicar por nada. Era ese personaje que me habilitaba a jugar con lo fantástico, con el cuento y que le da luz a la peli.

Natalie Moraglio: *No solo hay algo hermoso en la actuación, sino que una queda empapada con lo que ellas van sintiendo, ¿Cómo fue la caracterización de personajes y el ida y vuelta con las actrices?*

Sol Berruezo: Primero yo creo que me apoyé un montón, como decía antes, en cada chica, y en lo que cada chica era ya de por sí. En esta peli tuve la posibilidad de hacer casting y no solo verlas solas, eso está bueno también, porque si las ves de a una es muy invasivo, entonces eran sesiones de a tres o cuatro niñas juntas, para ver cómo se vinculaban. Y hay algo muy natural, que se daba en cómo son con su grupo, un bagaje de su propia experiencia, que termina de vestir al personaje. Entonces yo sólo necesité decirles lo esencial de lo que les pasaba, es lo hace el actor, termina de vestir al personaje, es maravilloso y es su oficio, hay que confiar en que ellos vienen a hacer eso también. Porque si les decís demasiado los limitas un montón, y la riqueza viene cuando dejás que el otro construya con su propio imaginario, es más verdadero para la persona.

También tuve una Coach actoral, Soledad San Martín, que estaba para contener un montón a las chicas, les niñas necesitan mucho tiempo de juego, de hacer otra cosa y hay alguien que tiene que estar todo el tiempo atajando. Los actores tienen mucha necesidad de atención, pero les niñas es algo que necesitan posta, no es por ego, necesitan atención, necesitan que estés, sobre todo porque muchas de ellas era la primera vez que estaban en un set, que filmaban en una película. Entonces el rol de ella era estar con las niñas, contener y prepararlas para las escenas, porque la verdad es que en el momento uno está lidiando con tantas cuestiones que a veces no tenés tiempo para hablar con toda la gente que te gustaría hablar y decirle lo que te gusta de lo que está haciendo. Para mí es muy importante igual agradecer y felicitar, como director digo, eso es re importante, estar diciéndole a cada uno: “gracias, qué lindo, esto me pareció increíble, buenísima tu actuación”.

Natalie Moraglio: *En ese proceso de escritura ¿Quedaron cosas afuera que por ahí para vos sí estaban relacionadas al tema, pero quizás no eran pertinentes o verosímiles dentro del relato?*

Sol Berruezo: Había tal vez escenas donde se escuchaba más a las adultas dar información, yo decía: “uy, no se entiende nada”. Entonces había escenas donde interactuaban más, pero terminé sacándolas, dije: “bueno, me la juego”, quería contarle desde el punto de vista de las niñas, no hacer una cosa que me quede en la mitad. Eso lo filmé igual, y después lo saqué, cuando es así ves claramente que no funciona. También había otras escenas donde yo exageraba todavía más la incomodidad de Cleo, de su inminente cambio de cuerpo, y eran escenas que tal vez quedaban muy exageradas, solo para meter un poco más el dedo en la llaga con respecto a ciertas cuestiones y no era necesario. Le saqué seis escenas mínimo y suele pasar un montón, pero hay que estar abiertas, con el corazón abierto y saber que eso va

a pasar. Sobre todo, por el ritmo, como con la emoción, es algo que no tiene mucha explicación, hay ciertas técnicas, pero es algo que tenés que verlo.

Carola Bressa: *¿Cómo fue el diálogo que se dio en el rodaje entre el guión y la realización?*

Sol Berrueto: Ese trabajo aparece ya en la pre-producción, por un lado, existe lo que se llama el “Page to page” o “página a página”, donde lees el guión con todas las cabezas de equipo y cada uno va marcando cosas de su área, se menciona lo que no queda claro antes de pasar a la lectura de la siguiente escena. Surgen preguntas, entonces mucho ya se va asentando y definiendo desde ahí, para que no esté lleno de dudas el momento del rodaje, eso es importante. Además de una charla individual con cada área para pasarse referencias, colores, imágenes, pelis. Después llegas al rodaje con todo bastante pulido, al menos todo lo que puedas prever antes.

Florencia Calvi: *¿Cómo fue para vos la vinculación con el montaje y qué implicancia crees que tiene en el guión?*

Sol Berrueto: Para mí la escritura inicial, el rodaje y el montaje, son como tres etapas de guión, tres instancias donde vos podés modificar. El proceso de montaje tiene instancias muy tristes, es como el invierno por momentos.

Existencial. Estoy acostumbrada a esa sensación, pero cuando tenés que responder, entregar un material y llegar con las fechas no está tan bueno ese momento existencial. Primero es como que te pinchen una burbuja, salir de la idealización de lo que filmaste, y volver a verlo, y que no sea lo que vos pensabas que filmaste. Es re interesante que se meta otra voz, otra persona que no estuvo en el rodaje, que no estuvo en la escritura, una mirada virgen de todo. Yo tuve dos montajistas, con la primera estuve un gran tiempo, pero después nos estancamos y no podíamos seguir, eso sucede un montón. Cambiar fue una gran decisión, sentí que lo necesitaba.

Al mismo tiempo, demasiadas voces en el montaje pueden ser contraproducentes, no hay que escuchar a todo el mundo, porque se nos hace un caos mental tremendo. Está bueno que a esas personas que vos elijas, trates de acudir progresivamente, porque es interesante la opinión de alguien que lo ve por primera vez, usar esa mirada virgen ¿no? También es re importante el descanso del material, aunque a veces no se pueda por tiempo.

Yo la verdad confieso que el proceso del montaje me cuesta un montón, porque estuve ahí, vi cómo se hizo y a veces no creo nada, digo: “pero esto es mentira”. Y no me puedo sacar esa idea, veo todo lo coreografiado, por eso a veces es como trabajar a ciegas, cuando te pasa eso necesitas confiar en lo que le está pasando a los demás con lo que están viendo. Llega un momento en el que te vuelve a funcionar, ves todo y entendés que es así y ya nada te hace ruido. A mí me gusta mucho editar, pero me angustia un montón también, porque hay tantas

posibilidades de combinación, que un poco te vuelve loca, entonces necesitás confiar en el oficio del editor, saber que siempre vas a ir pasando de etapa, aunque sientas que te quedás ahí, en la angustia de: “uy, esto no está creciendo”. En realidad, va avanzando, se va afilando hasta que ya lo ves funcionando. Es una etapa muy particular y en la que necesitamos sentirnos apoyados, al menos yo lo vivo y principalmente disfrutarlo, como cada parte del hacer cine.

Florencia Calvi: Creo que a veces cuesta mucho dar los primeros pasos, animarse a la primera película. Me gustaría preguntarte ¿cuál fue el momento o qué fue lo que hizo que te tires a la piletta para hacer tu primera película?

Sol Berruezo: La primera vez que me puse a escribir el guión, tenía estas ideas que me iban rondando y necesité que tengan ese momento de cocción del que hablábamos, no sentarme a escribir al toque. Hay que tener mucho cuidado cuando recién aparece la idea, tratarnos con mucho amor, porque estamos muy frágiles cuando estamos pariendo la idea, todo parece muy lejano, muy difícil y va de infinitas combinaciones. Entonces ese primer momento para mí necesita ser tranquilo, guardarse, cuidarse un montón, no criticarse, no mostrarlo todavía. Entonces escribirlo, escribirlo y terminarlo. Proponerte terminarlo, ya te va a dar la fortaleza necesaria para el siguiente paso, para mí el proceso más difícil es el terminar de parirlo, después ya tenés algo, que tal vez en principio no te guste, siempre lo vas a querer cambiar y cambiar y cambiar. Pero también hay un momento en el que es suficiente, después se puede hacer una clínica y analizar el guion, hablarlo con alguien. Hay un montón de fuerza que también aparece cuando encontramos a alguien, como puede ser un productor, que nos da una mano y ese coraje, porque otra persona está creyendo en vos y en tu proyecto, con un montón de otros conocimientos.

Yo creo que lo único que nos puede dar ese valor es terminar de escribirlo, proponernos eso, antes que nada, finalizar la escritura, que es el momento del que parte todo el resto, si no tenemos eso, no tenemos nada, no podemos seguir al próximo paso. Después, para mí es importante disfrutar todo, cuando algo ya se está yendo a un lugar muy autocrítico puede ser un problema. A veces uno se quema la cabeza diciendo: “Uy tengo que ir a rodajes para aprender y hacer esto para aprender”. Yo en un momento preferí trabajar sirviendo cafés, que, trabajar en una productora, porque me quemaba la cabeza, me agotaba la creatividad. La creatividad es como un tesoro, que se agota a lo largo del día, a veces las usas en cocinar algo o en escribirle una carta a alguien. La creatividad del día es una y vos elegís cómo la aplicás y la cuidás, si la querés meter en el laburo que te da de comer a veces no sé si está tan bueno, al menos a mí me resultó así. Entonces encontrar el momento en que te puedas sentar, saber que hay una hora o dos horas libres, que nadie te espera en ningún lugar, encontrar tu momentito del día o de la semana, donde escuches tu música, te hagas tu café y te pongas a escribir. Y al otro día retomarlo y al otro día volver a retomarlo. Encontrar tu método, siendo constante.

CAPÍTULO 4

Río Turbio

Entrevista a Tatiana Mazú

Gustavo Fontán, Wara Seroto, Camila Flores, Sofía Casarino, Nicolás Giampierti, Leonardo, Nicole Campanaro, Lucas Novomenzki, Mateo Arce, Ignacio Dalto

Tatiana Mazú (1989). Es realizadora documental-experimental y trabaja con la imagen y el sonido en un sentido amplio. Activista feminista y de izquierda, que alguna vez quiso ser bióloga o geógrafa: hoy su imaginario explora los vínculos entre las personas y los espacios, lo microscópico y lo inmenso, lo personal y lo político, lo infantil y lo oscuro. Filma, fotografía, dibuja, diseña y cose. Es parte del colectivo Antes Muerto Cine. Sus películas. *El estado de las cosas* (2012, junto a Joaquín Maito), *La Internacional* (2015), *Caperucita roja* (2019) y *Río Turbio* (Prix Georges de Beauregard FID Marseille 2020) han sido seleccionadas y premiadas en FID Marseille, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, FICUNAM, DocLisboa, Festifreak, Transcinema, Cinélatino. Rencontres de Toulouse, SEMINCI, Cámara Lúcida, Anthology Films Archive, entre muchos otros espacios. Es montajista de *Retrato de propietarios* de Joaquín Maito (junto a Manuel Embalse, Best Debut Film en IDFF Ji.hlava 2018), de *Puede una montaña recordar* de Delfina Carlota Vázquez (RIDM 2021, É tudo verdade 2021), *Fuego en el mar* de Sebastián Zanzottera (Visions du Réel 2022) y *Un silencio sísmico* de Julián Galay (2023). Acompañó a Manuel Embalse en el montaje de su largometraje *¿Qué hago en este mundo tan visual?*

Sinopsis: Tatiana Mazú vivió una parte de su infancia y adolescencia en Río Turbio, en la provincia de Santa Cruz, y allí vive todavía una parte de su familia. La vida de la ciudad gira en torno a la mina de carbón a la que las mujeres, por el machismo que es patrón y por algunas supersticiones, fundamento del patriarcado, no pueden ingresar. Estas experiencias están en la base de *Río Turbio* (2022).

Mazú construye su película con materiales diversos: testimonios sonoros de distintas mujeres que encabezan la lucha contra los prejuicios, las historias de los mineros y la ciudad, archivos personales, textos de chats, dibujos, un caleidoscopio de recursos para rasgar el orden injusto imperante.

Gustavo Fontán: *Tatiana, la película empieza con una doble negación. Por un lado, la negación para ir a filmar, las mujeres no pueden entrar a la mina. Inmediatamente contás un suceso personal donde algo de lo público y lo privado se enlazan como una especie de cuerpo inicial, y luego la película, desde esa doble negación, traza un camino con recursos de enorme riqueza: un camino descarnado a veces, siempre muy tierno, hasta una afirmación final que es lo que dice una de las mujeres: “por permanecer logramos lo que logramos estuvimos ahí” ¿Cómo pensás este camino desde esas negaciones iniciales, esa afirmación? y ¿qué pensás de esta relación entre lo público y lo privado en la película?*

Tatiana Mazú: *Río Turbio* es una película que se hizo muy sobre la marcha. Esto es una clase de guión, creo que *Río Turbio* tuvo muchas formas de narrarse: una es una forma básica, de las más hegemónicas que nos enseñan en las carreras, supongo que en esta cátedra eso no debe suceder conociendo las películas de Gustavo. Entonces está bueno pensar de dónde surge también la negación en *Río Turbio*. A mí lo primero que me pasó fue que me encontré un material de archivo, que es un material de archivo que aparece en algunos momentos de la película, que es una lata de 16 milímetros que había filmado mi papá en un pueblito cercano a Río turbio cuando yo tenía más o menos un año de edad y que estaba conservada en un VHS, el sonido se ha perdido, evidentemente había sonido sincrónico grabado aparte porque se veía eso en el material, la claqueta, la grabadora, pero el material estaba silente y además estaba muy dañado por el tiempo y la película además tenía un montón de veladuras. Entonces yo me encuentro como con ese material, estaba revisando cosas en lo de mis papás y lo vi y me puse a hacer anotaciones, como una suerte de desglose profundamente filtrado por la subjetividad, un desglose que se parecía más a un poema, que a un desglose. Y no tenía ni idea de por qué lo estaba haciendo. Fue seguir ahí un impulso de un primer encuentro con un material, pero el material era profundamente masculino: filmaba en un pueblo cercano bares, hombres jugando a las cartas, algo de eso se ve en la película. Ahí surge la pregunta ¿Dónde estaban las mujeres en ese material? y eso fue como por ahí la primera pregunta o la primera percepción de que una negación había, o de que la negación iba a ser algo que iba a guiar la película.

Escaneando el material el aparato empezó a fallar y se empezó a pixelar la foto y estuvo así un par de días hasta que se reconfiguró y empezó a escanearla bien, pero eso también me llamó la atención y guardé los escaneos porque me habían gustado. Un tiempo después encuentro finalmente ese VHS de las vacaciones de mi primer viaje a Río turbio en el '95 que es el que aparece el principio de la película y veo las imágenes de el hijo del mejor amigo de mi papá y para mí esa situación fue un momento súper fuerte, porque era volver a ver la imagen en movimiento de alguien que había abusado de mí y de alguien que ahora además está muerto.

El material también estaba dañado obviamente y apareció ahí ya como triplemente esta idea de la negación como punto de partida porque yo eso no se lo había contado nunca a nadie.

Entonces ahí me empecé a dar cuenta que estos materiales que a lo largo de distintos meses habían aparecido tenían algo que ver entre sí. En ese momento escribí algunas palabras sobre lo irrepresentable, que tenían que ver con eso.

Había anotado también que todo error es amigo, porque había empezado a ver todas estas fallas en los materiales y empecé a relacionarlas rápidamente con mi propio silencio personal en torno a eso que me había pasado.

Ahí decidí contárselo a mi tía, quien aparece en la película, Vanessa que es la primera persona a la que yo decido contarle lo que me había pasado y también decido contarle que creía que estaba empezando a hacer una película, aunque no entendía muy bien en qué consistía. Ahí charlando empieza a surgir también un poco esta cuestión ya más social, más de estructuras sociales, se me ocurre preguntarle a ella que es historiadora, si tenía algún material para pasarme sobre mujeres y minería y, coincidencias telepáticas extrañas entre personas que nos queremos, ella estaba terminando un paper para un congreso sobre ese tema que aparece por momentos escaneado en la película y ahí me pongo a leer sobre el tema y empiezo a leer un poco en torno a cómo todos los mitos fundacionales patriarcales de las sociedades mineras y todas las analogías machistas en torno a la minería, pensándolas desde cierta matriz obstétrica por decirlo de alguna manera: la tierra como vientre, los minerales como fruto, el minero como quien puede extraer eso y todos los mitos de castigo hacia la mujer derivados de eso relaciona los celos, etcétera.

Entonces ahí, de alguna manera mi silencio personal adquiere una dimensión más social o más política, o de intentar encontrar las razones o las bases que generan varones violentos. Cómo entender ese entramado social. Esto no es algo que surgió de la noche a la mañana, soy activista política mixta y también laburé mucho cerca de colectivos que hacen trabajos más informativos, cercanos a movimientos obreros y a luchas sindicales, entonces para mí siempre mi experiencia es desde un cine de lo subjetivo, está en un diálogo constante con lo colectivo y con lo público y con lo político.

Acá volvió a suceder una vez más y un poco a partir de estas rimas y de estos encuentros que finalmente terminé encontrándome en la calle, en la basura, un libro de geología de subsuelos que para mí fue la señal última de aceptar que estaba haciendo una película, que lo que había pasado los últimos cuatro meses, que esos intercambios con mi tía, que esos encuentros materiales, que esa escritura de un poema, que todo eso que había sucedido casi sin querer era escribir un guión en algún punto y así empezó un poco el camino.

Wara Seroto: *¿Cómo era para vos ese proceso de tejido entre estos materiales? ¿Cómo crees que estas ideas o estas formas de construir relatos pueden operar también en la ficción?*

Tatiana Mazú: De estos primeros hitos elementales y materiales concretos que fueron apareciendo están todos guardaditos en una caja, tengo 20 páginas pegadas y con anotaciones, que es el último guion de los chats, por ejemplo. Me imprimí páginas de los

historiales de WhatsApp con mi tía, las recorte y las armé sobre el piso y esos chats que surgieron de una pantalla de un celular, ya hoy en día materialmente son un collage con cinta de embalar y recortes, impresiones y anotaciones y la película pasó por muchos estadios así.

Hay gente que por ahí se ordenará mejor en la computadora, en el Word o desde ese lugar más de racionalizar ciertas cosas, a mí me ayuda mucho lo manual y esto es una película que para mí estuvo muy guiada por lo manual. Si bien por ahí son cosas que son más evidentes en la gente que labura mucho con filmico por ejemplo y monta la película netamente material. Yo, que trabajo con un video mayormente o con archivos uso ese método. Paso mucho por esta instancia material, esta cuestión del mapa estuvo súper presente.

Primero fue este poema, para mí eso fue el primer guión de la película: ese poema que yo escribo viendo un material. Creo que el segundo guion de la película, fue cuando todavía no había entendido las conexiones en los materiales, fueron tres posteos que hice Facebook entre finales del 2018 y principios del 2019, donde hay capturas de este material de archivo y donde hay fotos de donde están los escaneos fallidos de lo de mi abuela y escrituras muy implícitas que después tienen mucho que ver con la película.

Y después sí vino una tercera escritura del guión que es cuando yo ya me di cuenta de una escritura más consciente, cuando me di cuenta que estaba haciendo algún tipo de obra con esto.

En ese comienzo sí había escrito unas diez páginas, pero nunca con una forma de guión. Yo creo que ni siquiera tienen forma de escenas cinematográficas, es una escritura muy subjetiva y más bien conceptual o de imágenes muy mentales o de texturas y también con collage de fotitos, como siempre muy material.

Y con eso que no tenía muy claro fui a filmar, pero bueno el guión es como una herramienta de comunicación. En primer lugar, para mí una comunicación con una misma. O sea, para mí la principal razón por la que me siento escribir algo es para entenderme conmigo misma, entender esa maraña metida en una caja y la segunda obviamente es para comunicarme con mi equipo.

Entonces a veces se entiende que la escritura de guión para algunas personas tenga que hacer una escritura como más racional, pero a mí me pasa todo lo contrario y trato de entregarme a una escritura súper signada por mi forma de ver el mundo y de entender el cine y que por momentos es muy abstracta y son colores o son texturas o son palabras o son ideas muy sueltas, sin encabezados, ni números de escenas, ni ningún tipo de estructura clara.

A veces eso puede ser problemático cuando te tenés que comunicar con otros, pero también en ese sentido a mí me resulta. Yo trabajo con una estructura de trabajo colectiva dentro de un colectivo de cine que es Antes muerto cine, con gente con la que laburo hace doce años más o menos donde nos entendemos y donde hacer cine también es una forma de amistad y donde yo puedo entregar mi jeroglífico y sé que ese jeroglífico va a generar un diálogo, y que de ese diálogo por ahí va a salir algo más interesante que lo que yo escribí.

Un poco con eso se fue a filmar y con un mapa literal que dibujó mi papá que también está en la película. Yo no iba al pueblo hacía 15 años porque estaba súper negada, a veces pienso eso, también hice la película para poder volver al pueblo. Pero una vez que llegamos allá, el

guión murió, fue una herramienta para llegar hasta el rodaje y una vez ahí me entregue a lo que la realidad me daba.

En ese proceso la escritura fue una experiencia y el rodaje, no fué nada de lo que escribí, sucedió y viceversa, pero sí siempre hay algo, un clima o una posición de plantarse ante el mundo o ante ciertas problemáticas o ante un paisaje, que por ahí es común y que si uno lee lo que escribí y después ve la película, ve que son cosas totalmente distintas, pero que está la misma persona atrás, hay algo de eso.

Después del rodaje, cuando volvimos a Buenos Aires y pienso esto en relación a lo de la ficción que preguntabas Wara, finalmente: esta cuestión del rodaje me parece clave. La única vez que hice ficción pura, hice un corto y no lo quise mostrar nunca porque me pareció un horror. Justamente porque no sabía cómo matar el guión en el rodaje entonces sentí que me salió una cosa totalmente acartonada y que no me representaba en lo más mínimo y que no representaba lo más mínimo ese pulso vital y esas contradicciones y esos errores y esa libertad que es lo que a mí me interesa del cine o esto que te que decías que leíste: para mí el cine es una forma de relacionarme, haga ficción o haga documental o cosas que crucen territorios, no puede ser estática y no puede ser prefigurada y tiene que ser dinámica porque si no, no es una relación sino un unidireccional.

A veces pienso que después de haber abandonado esas posibilidades de la ficción dura, de la ficción cerrada y haberme volcado como totalmente al otro extremo, quizás en estos años aprendí algo y si volviera a la ficción lo haría desde otro lugar, volvería con otra cabeza y con otras herramientas y es algo que a veces me cuestiono, me pregunto o me dan ganas. Pero sí siento que es bueno para las personas que quieren hacer ficción antes de pasar por experiencias más libres.

Desde mi experiencia personal y desde mis frustraciones personales, yo laburo en ficción igual, laburo haciendo dirección de arte, estoy mucho en rodajes de ficción por eso sigo viendo cosas que no me gustan, sigo viendo formas de pensar el momento, de filmar el vínculo entre las personas con el espacio con las que no me identifico. Pero bueno alguna vez me gustaría probar, porque confío en que hay otras formas de encarar eso.

Cuando volvimos del rodaje, lo que hicimos con Sebastián, el montajista, fue escuchar todas las charlas que yo había grabado con las mujeres en Río Turbio y tomamos una decisión que fue editar un primer corte de la película, incluso creo que hasta un tercero fue así, sin incluir la palabra en la película. Escuchar esas historias, que yo ya las había escuchado y vivido la situación de conversar y el viaje y todo, y editar la película pensando en esos relatos, pero no dependiendo de la palabra sino tratando de construir un primer guión, un primer relato de imágenes y de sonidos no verbales.

Entonces eso nos permitió escribir un guión de sonido en algún de alguna manera, un guión que parte del silencio y luego empieza a trabajar con el ruido y con la interferencia y una vez que logramos darle un sentido a la película sin palabras y construir un relato sin palabras empezamos a buscar las grietas por las que esa palabra la podía empezar a salir a la superficie. Entonces la palabra dicha y la palabra escrita, tanto las entrevistas las voces de las

charlas con las mujeres de Río Turbio, como los chats, fueron lo último que ingresó en la película, aunque siempre se supo que eso iba a ingresar y siempre se supo y siempre se tuvo en mente mientras se montaba el contenido, la textura y la fuerza de esos textos.

Durante ese proceso de guionar imágenes y sonidos sin palabra que, a veces como que acudimos a ella rápidamente para construir un relato, para mí fue muy importante acudir a formas de la ficción y, por ejemplo, en ese momento ví mucho cine de ciencia ficción, una película que para mí fue importante para pensar ordenar visualmente ciertas cosas fue *La Niebla* de Carpenter y trabajé durante el proceso de montaje también con un amigo que es guionista y con mi hermana, Sofía Mazú, que es la diseñadora gráfica de la peli pero que también es una persona muy nerd del mundo de los juegos de rol y de la fantasía en todo eso. Ellos dos son personas muy de ese universo, mucho más que yo y estuvo bueno porque leíamos cosas ciencia ficción, pelis, instrucciones de juegos y esas herramientas de la ficción me permitieron ordenar un montón de cosas de la película durante un momento específico.

Camila Flores: ¿Cómo fue el proceso de selección de los mensajes con tu tía, las imágenes de archivos de tu infancia? ¿Qué estrategias utilizaste para hacer ese recorte? ¿Los escritos que aparecen ya los tenías, o aparecieron durante la película, o surgieron en la post?

Tatiana Mazu: Mi papá, trabaja y siempre trabajó en cine. Y entonces en casa siempre nos filmó mucho. Además, no solo eso, sino que en la misma estantería de la casa siempre coexistieron mis actos escolares con cosas que filmaba mi papá por trabajo o por placer, pero que no tenía nada que ver con un registro meramente doméstico.

También crecí en una casa con un papá con una cámara y con un papá queriendo enseñarme a usar esa cámara. Entonces hay algo de esto que me pasa a mí ahora de no poder filmar con ciertas normas o ciertas estructuras y querer siempre intentar que siga siendo un juego, a pesar de estar creciendo.

Probablemente tenga un poco que ver con eso. La primera vez que agarré una cámara fue para jugar y fue con mi papá y fue de chiquita y que es algo que le voy a agradecer siempre y que se notan muchas grabaciones, siempre nos dejó jugar con la cámara. Era su herramienta de trabajo y siempre nos la prestó. Creo que eso tiene un poco que ver con por qué yo voy a buscar pistas todo el tiempo para mis películas en cosas familiares, pero que a la vez después las uso para hablar de cosas que me pasan hoy o de cosas que veo hoy o de cosas que hoy me exceden.

Como la lucha sindical de Río Turbio y el lugar que las mujeres vivieron ahí. Supongo que hay algo ahí operando por ese lado en el tema del archivo.

Y otra cosa que pienso mucho con esta película y que siempre la digo es que a mí me costó mucho emocionalmente hacerla, yo no quería volver más al pueblo porque había cosas que no había podido hablar, que no había podido decir, que me generaban violencia y que violentaban y fue muy duro hacerla. Entonces siempre pienso en esta idea de que cuando éramos chiquitos

y nos caímos al piso y nos raspábamos las rodillas y se armaba como una costra y a uno le agarraba como esa curiosidad, aunque doliera, de sacársela de ver cómo volvía a crecer, de cómo se regeneraba esa piel, hay algo para mí de eso que tiene que ver en ciertas búsquedas y particularmente en la búsqueda de esta película, que para mí es como esas heridas de cuando éramos chiquitas y esa curiosidad y ese querer indagar más y más en eso.

También lo relaciono con la forma de la película, con esta proliferación de materiales de distinto tipo, de distinta procedencia, de distinto tono, distinta textura, es una película que es profundamente fragmentaria y eso es lo que para mí es vivir en este mundo que a veces duele tanto. Hacer un cine que sea continuo, que sea transparente, que vaya en un solo sentido para mí no es algo que represente lo que yo siento sobre lo que es vivir en este mundo.

Respecto de los chats. Primero fue toda una primera etapa, de este primer intercambio con mi tía. Un día le escribí una carta por WhatsApp donde le contaba lo que me había pasado y eso desencadenó toda una charla, le dije que estaba haciendo una película. Empezamos a conversar un montón de cosas y después fue un continuo conversar los cuatro cinco meses hasta que viajé. Después hubo una segunda tanda de conversaciones ya cuando estaba en etapa de montaje, ya más cerca de cerrar la película, que por ahí sí, fue una etapa como un poco más extractivista de los chats, porque yo ya tenía muy procesadas un montón de cosas de la película.

La palabra apareció tarde porque yo lo decidí. Apareció tarde, no en mi cabeza, pero sí en el proyecto de Premiere, en la estructura material de la película, porque yo no quería que el sentido se aferrara tanto a la palabra, quería que fuera una película construida desde el silencio y que la palabra fuera apareciendo, sentía que el propio proceso tenía que ser así.

Entonces, muy al final, fue cuando hice todos estos collages de los chats y me fui dando cuenta de que algunas cosas me costaban todavía decirlas, inicié una última serie de conversaciones, muy cerca del final, ya pensando en cosas más puntuales. Pero lo que más, más, más me costó de este tema de los chats, fue encontrar mi voz en la película, mi voz de los chats. Eso fue lo último de lo último. No extrañamente en una película que partió de mis silencios personales, fue lo que más me costó. Y lo último que cerré.

Sofía Casarino: Saliendo por completo de un relato clásico: ¿Cómo pensaste que esa era la forma correcta para comunicar lo que querías comunicar?

Tatiana Mazú: El tema de los conflictos y otras categorías que parecen ser propias de la estructura clásica, yo no dejo de usarlas. Cuando digo que, en la etapa de montaje, por ejemplo, me puse a ver *La Niebla* de Carpenter muy detalladamente, hice un análisis dramático clásico de la película, anoté puntos de giro, qué sonidos hay en estos momentos, qué tipo de planos se usa para presentar un pueblo en una película clásica de ciencia ficción, cómo suena en esos momentos, cómo suenan los momentos previos a que haya algún indicio de esa fuerza del mal que está oculta.

Hay un montón de de elementos formales que están súper ligados a la estructura dramática clásica de guión camuflados en una estructura que, por otros lados es muy libre o que está hecha con pedacitos pegados de un montón de cosas distintas, pero, sin embargo, no dejaron de ser herramientas que a mí me sirvieron, esas herramientas de la narrativa clásica, y que en general me sirven porque, de alguna manera, las cosas que hago, siempre se relacionan con alguna narrativa literaria.

En este caso, hay un mito. En mi película anterior, que es *Caperucita roja*, es el cuento, es la literatura de los cuentos clásicos para niños. O una película en la que estoy trabajando ahora que se parece formalmente mucho a *Río Turbio*, la película tiene un diálogo constante con la literatura de Julio Verne. Yo tomo elementos de formas clásicas de narrar y los utilizo de una manera diferente, me los apropio.

Me gusta mucho esa frase de Godard donde él dice que a veces la lucha de clases - eso lo podemos intercambiar por la lucha de género, o pueden coexistir, como en la película- puede ser la lucha de una imagen contra una imagen o de un sonido contra un sonido o de un sonido contra una imagen. Entonces, la idea de conflicto en cines más ensayísticos o más experimentales, e incluso en la política, tal como yo la entiendo, sigue existiendo y es algo que a mí me motoriza.

Al respecto del tema de que “lo protagonista es ver a alguien”, y qué pasa con eso en la película: Hay algo que supe como desde el principio, que es que para mí era una película sobre el silencio o que partía el silencio. Todos los materiales a partir de los que empecé a hacer la película eran materiales mudos o con fallas o sin sonido. Y en ese momento, otro de los materiales que ingresó en esa época porque justo estaba haciendo un taller que coordinaba Juli, que es el diseñador de sonido de la película, fueron unos mapas del viento que le daban a una amiga azafata cuando sobrevolaba Santa Cruz, eran todos materiales mudos.

Empecé a trabajar con Juli sobre la idea del sonido y de lo que no se puede grabar, de lo que no se puede reproducir, que el viento es como una fuerza en sí misma, que genera ruido, pero que no podés grabar el sonido del viento, si grabar el viento chocando contra cosas.

Entonces yo lo que quería, y que decidí antes de viajar, era que el relato estuviera llevado adelante por el sonido, por la voz. Pensar en esta cuestión de alzar la voz en una comarca minera donde las mujeres estamos tan doblemente oprimidas, entonces a mí me serviría pensar desde ese lugar. Como decía antes, vivimos en una sociedad y en una cultura cinematográfica donde hay una primacía cognitiva de la imagen o de necesitar ver una cara y todo eso, sobre todo en el cine clásico y la idea del protagonista.

A mí eso me interesaba un poco destruirlo también, porque me interesaba que se entendiera que no eran historias individuales. Me interesaba que esas voces estuvieran de alguna manera como impregnadas en el paisaje.

De hecho, hay relatos que pertenecen a distintos momentos históricos, a mujeres de distintas edades. Me interesaba que todo eso fuera, esta historia que subyace y que estaba abajo de la tierra escondida y que podía ser una.

Si uno va Río Turbio la historia de muchas es parecida a la de muchas de las historias que se narran, entonces me interesaba pensar, por un lado, esta cuestión que es una película sobre el silencio, donde yo quería que el sonido fuera lo que guiará el relato, pero, por otro lado, también esta cuestión de entender la estructura social y no unas individualidades. Entonces, lógicas más vinculadas a la idea del protagonista colectivo. Así, creo, que surgen muchas formas dónde la película puede funcionar como un disparador para hacernos preguntas e incluso para buscar información más concreta. Pero me interesaba esto, el deseo de querer verlas. Esas ganas de que rompan la pantalla y conocerlas.

El estreno de la película fué en pandemia obviamente, algo que extrañé y que lamento profundamente que no esté pudiendo suceder, es no haber podido volver al pueblo a proyectar con ellas físicamente, la película obviamente la vieron y estamos en contacto constante, pero no es lo mismo, que hayan podido viajar a Mar del Plata cuando estrenamos la peli en Argentina y conversar ellas con el público. Esas otras cosas que hacen a la experiencia cinematográfica alrededor de la película que tienen que ver también con ver las caras y con conocer personas y con las preguntas que despierta una forma narrativa y después qué pasa con eso en la realidad, que quedaron truncas por este momento.

Nicole Campanaro: *¿Cómo es que no tuviste que volver a la escritura en ningún momento, sólo con el guión sonoro te bastó para poder encontrar esa puesta en escena o necesitaste algo más? ¿Fue algo al azar de prueba y error visual o no?*

Tatiana Mazú: En el rodaje, lo que para mí es fundamental y que también me permitió mapear el guión, es concentrarme en la experiencia, en ese sentido me gusta pensar que todo cine es experimental o todo cine puede ser experimental porque es una práctica que está ligada a una experiencia concreta de personas juntas haciendo algo.

Después queda en uno y en su equipo ver esa experiencia, cuán libre o no puede ser, cuán permeable o no puede ser. Pero en ese sentido, para mí es muy importante la gente con la que trabajo, como dije antes mis compañeros fueron fundamentales a la hora de poder matar ese guión en rodaje. Éramos un equipo muy chiquito, éramos cuatro de viaje: Julián Garay y que es el diseñador de sonido, Florencia Azorín que es la productora de la película y que también fue mi compañera a la hora de hacer las entrevistas que fueron todas charlas que tuvimos solas entre mujeres y Manuel Embalse, que fue asistente de todo en la película, tres amigos muy cercanos que entendían lo que yo quería, cómo interrogar, el tipo de texturas sonoras y visuales, el tipo de ideología desde la que me paro y que también entendían mis emociones personales a la hora de volver a un lugar al que no volvía, de enfrentar emociones que hacía mucho que había decidido no enfrentar.

Entonces, en ese sentido, para mí, el rodaje fue una nebulosa, charlé mucho antes sobre esas páginas que había escrito con ellos, pero también estuve abierta a todas las propuestas que ellos tiraron los días antes del rodaje. Y el rodaje fue muy aventurero, todos los días estar pensando que firmar al día siguiente, un día veíamos un espacio o conocíamos una historia y

nos parecía interesante y replanteábamos por completo el día siguiente y fue así todo el viaje. Entonces se fueron sumando ideas, sonidos, imágenes, personas, palabras constantemente.

Por ejemplo, en las entrevistas está presente todo lo que es la lucha sindical del 2018, eso era algo que yo no lo había guionado, pero cuando me acerqué, logré viajar, hacía muy poco que había pasado esto, entonces eso empezó a tomar mucha fuerza en la película y terminó siendo un elemento que también organiza la película. Realmente el montaje, tiene que ver con este proceso de despidos, de asambleas, de cortes de ruta, de represiones que ellas van narrando.

Pero el rodaje, para mí fue muy estar creando, acompañadas y entregándome, muy de recorrer y descubrir. No había un plan de rodaje real y era como una libreta donde mutábamos cosas, había días que era grabar sonidos por todos lados, recorriendo, descubriendo y otros días doce horas charlando con mujeres y eso nos despertaba ideas para el día siguiente, entonces ni siquiera había tiempo de escribir en un punto. Eso para mí es guionar.

Lo otro que pasó fue que la película yo la hice con un premio que me estipulaba tener que entregar un primer corte de la película en un tiempo muy acotado. Entonces, estuve tres meses para editar el primer corte. Después de eso, yo seguí editando medio año más, pero ya como más milimétricamente y eso me llevó a un ritmo muy de mucha presión y donde en algún punto solo podía confiar en mis emociones y en mis amigos. No tuve tiempo de sentarme de vuelta a escribir así que confié mucho en mi grupo y confié mucho en estas herramientas que por ahí se me ocurrían azarosamente y las iba intentando exprimir al extremo, mirar una película de ciencia ficción y ver cómo es la estructura, agarrar un juego de rol y ver cómo se presentan los oponentes, agarrar otras estructuras y tomar elementos prestados que me permitieran trabajar. Hay escenas que sí están construidas por asociatividad plástica, o con musicalidad sonora. Hay cosas que fueron casualidad y hay cosas que están súper milimétricamente pensadas. O sea, ese primer corte al que tuve que llegar en tres meses fue súper visceral y después sí, esos meses que siguieron, esos seis meses que pasaron hasta que finalmente tuve que entregar la copia final al festival donde se estrenó.

El montaje también es una escritura no en papel o no en un Word o no con palabras, pero es una escritura al fin y yo soy editora también, entonces me llevo bastante bien con esa instancia que, para mí, es volver a escribir, es recortar lo que hice y re acomodar pero directamente con el material audiovisual.

Lucas Novomesky: Los planos generales del pueblo, siento que funcionan como pausas, ¿Eso fué una decisión para dejar que el espectador se relaje y reflexione sobre toda esa carga que viene atravesando o aparecen ahí de manera azarosa?

Tatiana Mazú: Cuando yo escribí antes de viajar sentía que el viento iba a ser como una energía protagónica en la película porque una piensa en la Patagonia, si uno conoce esa zona, sabe que hay vientos de muchos kilómetros por hora y entonces yo estaba medio obsesionada con esto del viento y con esa energía del viento y con que no se podía grabar y con qué era una fuerza.

Cuando llegué allá y estuve algunas semanas ahí trabajando justo no hubo viento, o sea, hay viento siempre y el tiempo que yo pasé en el pueblo filmando el viento había desaparecido, entonces empezó toda una suerte de cacería del viento. Hablamos con distintas personas que nos decían que, si subíamos a la punta de tal cerro, seguramente ahí tendría que haber viento, ahí es donde más viento hay y después hablaba con otra persona y no, donde más viento hay es en tal lugar. Entonces nosotros íbamos con la camioneta a un lado y a otro intentando encontrar ese viento porque lo queríamos grabar, porque para mí era importante y era metafórico.

En medio de eso el pueblo se empezó a cubrir de niebla. Vino un banco de niebla que es el que aparece regularmente en estos planos que vos decís. Hablando con un amigo meteorólogo, me explicaba que ese banco de niebla existió porque no estaba el viento. Si hubiera estado el viento no se hubiera formado un banco de niebla sobre el valle porque el viento se la hubiera llevado.

Entonces, en un momento tuvimos que relajarnos al respecto de querer perseguir el viento constantemente y nos entregamos a intentar filmar y observar y sentir el otro fenómeno meteorológico que se nos aparecía, que era la niebla, esta tremenda niebla, que de hecho la encontramos subiendo a un lugar donde nos habían dicho que iba a haber viento, pero no habíamos subido tan alto. Después de varios días decidimos subir a la punta de una montaña a ver si ahí arriba soplaba el viento, pero no, nada de viento, pero nos encontramos con estas imágenes. Y así empezamos a filmar la niebla y la niebla terminó siendo un poco una metáfora de ese silencio o de ese velo que cubre la normalidad del pueblo y que hay que gritar para disipar.

Entonces en la película se volvió un poco una metáfora visual del silencio, esa niebla, ese blanco. Incluso para mí es interesante porque esta asociación muy maniquea de nuestra cultura donde el blanco es bueno y el negro es malo y en la película es que es muy monocroma esas cosas están corridas, tanto el blanco como el negro tienen sus matices y sus contradicciones y sus polisemias.

Pero la niebla es claramente algo que tiene asociado a un sonido medio lúgubre, medio siniestro, que cubre. Entonces, para mí se empezó a volver importante. Y en esto de ver películas de cine de ciencia ficción, donde la niebla o el humo eran importantes, como la de Carpenter que dije antes, estos planos generales del pueblo, mucho más breves en su duración pero que marcan ciertos comienzos, ciertos finales de acto. Entonces en la película los planos están colocados un poco en esos lugares clásicos, en el principio, en el final, en algunos puntos de giro intermedios, antes de que decidan ir a cortar la ruta a todas juntas, en general auguran o marcan momentos de cambio narrativo.

En cuanto a las temporalidades, sí creo que es una película donde en su fragmentariedad, en su multiplicidad de recursos y de capas de sentido, baja mucha data por momentos. En este sentido me gusta poder concentrarme en una cosa a la vez, me gusta cuando las escucho hablar a ellas, concentrarme en su palabra o poner imágenes, pero imágenes que sean imágenes abiertas que le permitan al espectador mientras ellas hablan, generar otra imagen además que la que se está viendo y que es la imagen mental del relato que ellas están llevando a cabo y lo mismo me pasa a veces con esta necesidad de huecos en la película,

esos espacios abiertos sobre los cuales poder proyectar como si fueran una pantalla todo lo que vimos y escuchamos hasta ese momento de la película.

Esos planos, conscientemente están usados para marcar momentos, puntos de giro en el relato previos a que los personajes tomen decisiones o cambien las emociones de las entrevistas y además creo que de alguna manera sirven como una suerte de pantallas sobre las que recapitular todo lo que vimos y escuchamos antes de entrar en otra unidad narrativa.

También algo que me pasa es que la cámara de la película, la hice yo y yo soy muy chiquita, mido un metro 50 y en ese espacio tan inmenso, tan masculino, tan industrial, que por momentos es tan hostil, tan duro, tan frío, yo estaba con mi trípode, llevándolo sola a veces, en esos paisajes inmensos, que para mí había algo de esa temporalidad y de encontrarme con ese paisaje sobre el que yo en ese momento también estaba proyectando esas emociones, esos pensamientos. Ese tiempo que la cámara estaba corriendo, yo observaba ese paisaje, lo escuchaba y pensaba un montón de cosas y sentía un montón de cosas, en silencio que de alguna manera quería también traspasar un poco esa experiencia al espectador, darle también esos huecos.

Mateo Arce: ¿Cómo fueron pensadas esas entrevistas desde el guión y qué sucedió después?

Tatiana Mazú: Al respecto de las entrevistas, yo sabía que quería charlar, grabar charlas con mujeres del pueblo que no fueran de mi familia porque quizás la mayor parte de los relatos que yo tenía eran de mi tía, de mi abuela, de mis primas, de mis sobrinas, pero quería encontrarme con otras generaciones o con personas con los que yo tuviera más separación. Entonces iba con muchas ganas de conocer a esas otras personas.

Cuando decía que para mí el cine también es como una forma de conocer el mundo, de conectarme con lo que me interesa del mundo. Es literal. A veces es la excusa, para mí el cine sirve para hablar con determinadas personas o para meterme en determinados lugares.

Yo milité muchos años en un colectivo de cine que laburaba con conflictos obreros, conflictos sindicales que siempre son mayormente masculinos, salvo contados casos y siempre en ese tipo de conflicto, sobre todo cuando son a largo plazo, se suelen armar estas series de comisiones o asambleas de mujeres. En su mayoría suelen ser las parejas de los trabajadores o las hijas. Entonces yo había pasado por experiencias cinematográficas muy diferentes, pero sí de vincularme con este tipo de pequeñas organizaciones momentáneas de mujeres que surgen encuadradas en una lucha concreta. Me despertaba mucho interés porque siento que tienen un montón de contradicciones, porque, por un lado, tienen toda la fuerza de querer transformar y de combatir a los patrones, al estado, a la policía, a todas las injusticias y a la vez desde ese lugar de esposas. Entonces hay ahí unas tensiones que a mí me parecen ricas para analizar el mundo.

Entonces sabía que quería acercarme un poco a este universo. Y uso palabra entrevista, a esas charlas con personas, que probablemente lo que esas personas tengan para darnos o

decirnos tenga mucho más valor que lo que uno tenga para preguntarles. Entonces, la realidad es que fueron encuentros en su mayoría a los que llegué a través de mi tía, que es docente de historia y es activista feminista, está con su agrupación, con el programa de radio, es alguien bastante presente en una comunidad, entonces ella me conectó con todas ellas.

Fueron charlas muy largas donde mayormente hablaron ellas, fue contarles quién era yo, cuál era mi familia que todos conocían pero, que yo hacía 17 años que no había querido volver, entonces era re presentarme, o gente que me había visto de chiquita y hacía mucho que no me veía y contarles que estaba queriendo hacer una película sobre las mujeres, sobre el lugar de las mujeres en Río Turbio, que quería indagar un poco sobre eso y que empezaran a contarme su vida por donde quisieran y como quisieran.

En general, en todos los casos, arrancaban a hablar y hablaban durante dos horas, tres horas cada una casi sin parar. Digo yo siempre para mí, hacer una entrevista es más escuchar que preguntar, lo que me interesa es escuchar a las otras personas y entenderla, entonces cuando entrevisto para una película y es con cierta cercanía, cierta intimidad y en este caso fué en las casas de ellas o en el estudio de la radio que nos lo habían prestado también, era más estar en una mesa con mate y galletitas charlando solas y sobre todo escuchándolas.

Para mí, hay cosas que son muy importantes, la cercanía física o la mirada, tratar de entablar el diálogo desde ese lado también, y no contaminar tanto de uno mismo el registro porque a la vez tampoco está bueno dejar sola a la otra persona, que se está abriendo. Entonces, cómo acompañar y cómo devolver, sin condicionar tanto. Para mí encarar las entrevistas desde ahí estuvo buenísimas, todas tuvieron muchísimas ganas de hablar y hablaron un montón.

Luego, antes de sentarme a editar las escuché todas, las corté, las seleccioné. Y no es que no iban a estar en la película, sino que sabía que las quería poner al final. Porque también quería editar desde el eco de esa emoción más que desde la palabra concreta, lo lindo fue que cuando ellas vieron la película les generó ganas de seguir charlando entre ellas.

Ignacio Dalto: ¿Las conversaciones de WhatsApp están fielmente a como fueron en ese momento o hubo un proceso de reescritura, de recorte de esas conversaciones? ¿Sobre el trabajo sonoro previamente hubo una escritura o si se dio en la post?

Tatiana Mazú: Con respecto a los WhatsApp en realidad hay distintos niveles: Por un lado, todo está todo lo que dice mi tía en esas charlas de WhatsApp, que es real porque son sus palabras y no me parecía ético poner otras palabras en su boca, así que todo lo que ella dice son cosas que me dijo por WhatsApp en algún momento a lo largo de del año que duró el proceso de hacer la película, pero sí por ahí tienen alguna que otra corrección de estilo y obviamente son recortes, porque las conversaciones fueron muchísimo más largas, pero sí, incluso algunos WhatsApp que son muy poéticos o que parecen casi poemas, por ejemplo, son textuales mensajes de ella. Por ejemplo, alguno que ella escribe sobre el negro del hollín

cayendo o un texto bastante largo que escribe sobre el ser mujer en un pueblo como ese, son extractos literales de nuestras conversaciones.

Después hay otro nivel que es mi voz en los WhatsApp y esa, por un lado, hay cosas que sí dije, por el otro lado, muchas son cosas que anoté, no en conversaciones de WhatsApp con ella, sino en conversaciones de WhatsApp conmigo misma. Después hay otro nivel que son los chats grupales. Una vez que se forma el grupo “*concentración de fuerzas en el espacio*”, muchos de esos diálogos son reales, pero hay otros que es la parte más ficcional, que es la que tiene que ver como con la trama más narrativa, lo que van contando, pasó tal cosa en la mina o nos encontramos en tal lugar, etc., todo eso que tiene que ver más con una peripecia de organización, ir a acciones concretas, eso es lo que está ficcionalizado.

Al respecto del sonido. El señor de sonido, Juli, es alguien que no viene del cine, es artista sonoro. Inicialmente era músico y después derivó hacia formas más abstractas de la música, nos conocemos hace un montón, desde los 17 años, y fuimos creciendo en paralelo con muchos puntos de encuentro. Él piensa el sonido siempre desde la materialidad, desde lo operativo, desde la experimentación y prácticamente todo lo que escuchan en la película es sonido grabado en Río Turbio y no diseñado en postproducción, ni grabado en estudio, ni compuesto en estudio, es todo mayormente grabaciones de campo hechas en Río Turbio con distintos tipos de micrófonos, con micrófonos que usamos más comúnmente en cine, como pueden ser un boom, pero también con micrófonos que hicimos a mano, con micrófonos de contacto o micrófonos electromagnéticos que fabricamos con Juli porque acá es muy caro comprar los hechos, y son micrófonos muy simples, muy baratos de hacer. Por ejemplo, los micrófonos de contacto son como si fueran microscopios sonoros si se quiere. Entonces, muchas cosas que por ahí suenan raras o que no suenan en sincro con lo que se ve o que no son un sonido realista o mimético en realidad sí son sonidos reales de esos paisajes, de esas máquinas, de esas materialidad, solo que por ahí son frecuencias que no escuchamos normalmente a simple oído.

Pero grabamos todo allá. Grabamos muchísimo porque justamente como trabajamos con micrófonos caseros, de repente por ahí era apoyar el micrófono de contacto en el lago helado y que no pasara nada y al otro día algo había cambiado en el viento y como el viento golpeaba el micrófono de contacto contra el hielo y pasaba algo, entonces era una constante prueba y error con los aparatos para encontrar cosas nuevas que sonaran parecido a lo que sentíamos que tenía que sonar.

Cuando me senté a editar con Sebastián Zanzottera ya teníamos un montón de sonido grabado súper expresivo y que lo podíamos usar, al igual que las imágenes para empezar a bocetar una estructura.

Leonardo: *¿Qué diferencias hay entre el primer corte con el resultado final de la película? ¿Qué cambió o qué fuiste agregando?*

Tatiana Mazú: El tema del primer corte y del segundo corte. Para mí, eso fue súper traumático sobre todo porque ese primer corte que no estaba terminado lo tuve que exhibir. Así que fue complicado. Yo hice la peli con un premio de la Bienal de Arte Joven de Buenos Aires que da tres premios para tres proyectos distintos que implicaran experimentación audiovisual y, de hecho, esa convocatoria para mí fue la excusa para sentarme a escribir y todo esto que antes contaba que había parecido medio como indicio. Entonces ahí está bueno, porque a veces las convocatorias se piensan como objetivos.

En ese sentido, esta convocatoria a mí me permitió filmar una película que, sino en ese momento no hubiera podido hacer por cuestiones económicas, pero también personales, me impulsó a enfrentar y hacer y eso estuvo buenísimo, pero después tuvo el su lado b, que era un poco esta tiranía burocrática. A mí me avisaron más o menos a mitad de mayo que entre junio, julio planeaba el rodaje, viaje, etc., etc. Y a finales de septiembre se suponía que yo tenía que entregar una versión que iba a ser proyectada. En esas reglas entregué y de repente estaba en octubre de 2019 exhibiendo en el marco de la Bienal, una versión en proceso de algo que para mí no estaba para exhibir. No estaba para exhibir, porque yo había pasado por esto que decía antes, esa sensación medio trance, de tomar las decisiones sobre la marcha, de estar muy comida por las emociones, por los estímulos del lugar, de mi propia vida, de volver a un lugar, de la experimentación, fue todo muy poco racional y yo necesito siempre ese momento de distancia crítica conmigo misma y con la obra que estoy produciendo. Y de repente estaba proyectando algo que no había tenido ese momento de reposo.

Tengo una amiga que dice que el material en los discos rígidos, se leva como el pan y a mí me gusta mucho esa frase de mi amiga, siempre la atesoro, hay un memento en el que hay que dejar y que el tiempo haga levar un poco el material y yo sentí que eso que eso faltaba.

Hubo un par de proyecciones de ese corte en proceso que yo las padecí mucho, iba a las funciones, explicaba que era cosa en proceso, pero bueno a la vez era como que la institución necesitaba decir qué habíamos hecho con ese dinero y tenía que mostrar ese corte, ese proceso al público.

Después dejé pasar un poco el tiempo y en el verano lo agarré de vuelta y realicé algunos cambios, que no son sustanciales, la película es la misma y tiene la misma identidad, la misma impronta, pero, por ejemplo, todo lo que es WhatsApp pasó por una labor de edición y de corrección de estilo y de detalles y de sumar y de sacar todo este collage de papelitos, eso fue lo que no llegué a hacer para la fecha que la institución me imponía y que era necesario hacer. Para mí, crecieron muchísimo en esa edición los diálogos.

Por otro lado, yo estaba muy segura que quería incluir en la película el material de archivo de cuando mi tía fue reina nacional del carbón y ese material de archivo no había llegado porque mi tía se había mudado y tenía toda la casa embalada y además tenía que llegar desde Santa Cruz hasta acá, cuestión que el material terminó llegando después de ese primer corte.

Todo lo que tiene que ver con el mundo, las Reinas del carbón aparecieron después. También hay muchos detalles, hay escenas de entrevista donde las imágenes cambiaron, hay otras escenas que no estaban y que yo quería que estuvieran, pero, sobre todo, hice un trabajo final de ritmo, de duraciones, planos. Eso para mí fue algo que no había podido llegar a corregir y que en una película que maneja tantos materiales y era muy importante. Esa precisión y esa orquestación de esos tiempos también sucedieron después.

Nicolás Giampieri: *La mina está trabajada como una construcción sobrenatural, hasta con un tono de terror. ¿Cómo trabajaste en ese sentido?*

Tatiana Mazú: Hay algo de esto de lo que no se ve y de lo que se ve que es a fin de cuentas esa cuestión de lo siniestro y cómo eso nos perturba. Yo no soy una persona con pensamiento mágico. Soy súper materialista y para mí fue tremendo porque hacía mucho que no volvía, una de las noches que fuimos a filmar fuera de la de la mina, estábamos con Flor, la productora, solas, de noche filmando ahí en el playón a las once de la noche con nieve hasta las rodillas, las patas congeladas, en esa planta que es muy grande y los trabajadores están dentro de la mina y los que trabajan fuera están en estructuras techadas porque hace mucho frío, entonces estábamos ahí muy solas y era muy loco estar observando ese límite y no atravesarlo, estar ahí una hora, dos horas filmando esa boca de la mina de una forma, de otra. Y no cruzarlo, creer en ese mito social para mí, para las dos, fue loquísimo.

En cuantos las imágenes de la mina, está ese video que se exhibe como video de celular, por otro lado, hay fotos de adentro de mina hacia el final de la película. Y está esa escena en la que vuelan partículas blancas, partículas iluminadas también es adentro, son esos tres momentos. Esas imágenes y gran parte del sonido de la peli, sí, están generadas dentro de la mina por mis compañeros varones. Yo siempre supe que parte de mi equipo tenían que ser varones. Yo quería filmar adentro porque hay una restricción tácita, es una restricción que, si bien tal cual lo cuenta la película, no está escrita en ningún lado, no hay chances de que me dejaran entrar a mí, siendo mujer, para filmar en la mina, salvo que lo hubiera hecho camuflada, entonces entraron Manu y Juli. Y esas imágenes y sus sonidos son generados por ellos, nosotros, a la mina y a todo el sector de la planta y la mina entramos igual medio clandestinamente porque el mail que da comienzo a la película es real. La empresa nos negó el ingreso. Pero bueno también por mi vínculo con el pueblo y también por mis vínculos militantes pudimos hacer algo. En ese momento la dirección de la seccional del sindicato estaba en manos de una lista independiente de izquierda con la que yo había tenido relación. En el 2018 un grupo había sido despedido, y entre sus reclamos una de las cosas que hicieron fue venir a Capital e hicieron unas marchas enormes, trajeron toneladas de carbón e hicieron unas marchas muy performáticas nocturnas en Avenida de Mayo muy interesantes, ahí yo conecté con algunos de ellos y terminamos pudiendo filmar gracias a esos contactos.

Cuando mis compañeros ingresan a filmar la mina lo primero que yo quiero es ver y escuchar los materiales esa noche, empiezo a ver el material y escucho esta voz de robot que

es real esa voz, o sea, empiezo a escuchar esta voz de robot que tiene esa máquina que habla con voz femenina bajo tierra y para mí eso fue eso fue lo que me terminó de dar la pauta de lo de la ciencia ficción, había un elemento de lo real que hablaba un poco como esos relatos ficcionales. No fue algo que yo impuse sobre el material, sino que estaban ahí, escuchar una voz robótica femenina que tiene una máquina en un lugar donde las mujeres de carne y hueso tenemos el ingreso prohibido, para mí, fue un detonante perfecto para irme a ese nivel, a ese universo de la ciencia ficción que en general, que nos permitía generar distancia de lo cotidiano.

En la ciencia ficción, en realidad siempre estamos analizando las sociedades del presente, aunque la ciencia ficción nos las muestre en otro planeta o en otro tiempo, son formas de alejarnos de lo cotidiano para verlo extrañado, para verlo como construcción, para ver cómo pueden ser transformables también o para ver qué puede pasar si no transformamos este presente.

Entonces, gran parte de las voces robot que se escuchan son reales, grabadas bajo tierra y después con una compu vieja que conseguimos acá que tenía un modulador de voz muy parecido la hicimos decir otras cosas, entonces ahí generamos un poco también esa trama en la que la voz va cambiando el contenido de lo que dice y pasa de ser cómplice de la empresa a ser cómplice de las mujeres que se organizan.

Algo que pienso sobre la realidad del pueblo y es que la mina es un horror, muere gente, trabajan en condiciones tremendas, en términos ambientales, la verdad es que tampoco es algo muy reivindicable. Son esas contradicciones y al mismo tiempo si la mina se cierra quedan miles de personas quedan sin laburo en un pueblo donde no hay absolutamente otra actividad económica que los sostenga, entonces, ahí están habitando en esa contradicción y acompañando también desde la distancia esas cuestiones.

CAPÍTULO 5

La botera

Entrevista a Sabrina Blanco

Gustavo Fontán, Camila Flores, Florencia Calvi, Wara Seroto, Mateo Arce, Lucas Novomensky, Natalí Moraglio

Sabrina Blanco (1986). Se formó como directora y guionista de cine, ha realizado cortos, documentales y series de tv. En 2015 obtuvo la Beca de escritura de Fundación Carolina e Ibermedia en Madrid y ganó el concurso Raymundo Gleyzer del INCAA por la región Metropolitana, además de otras clínicas y laboratorios internacionales en los que participó.

Su largometraje ópera prima *La botera* ganó como mejor Guión por Argentores en el Festival de cine de Mar del Plata, Mejor Dirección joven por Feisal y Mejor película en el Festival de cine de Málaga, además de estrenarse en el Festival Internacional de Cine Latino de Los Ángeles y en el Festival Internacional de Trieste, Italia.

Ahora se encuentra desarrollando su segundo largometraje de ficción “El susto” ganador del concurso de guiones del INCAA y hace más de diez años trabaja como docente y asesora de proyectos cinematográficos.

Sinopsis: Tati, la protagonista de la ópera prima de Sabrina Blanco, *La botera* (2019), tiene 14 años y vive con su padre en la isla Maciel, a orillas del río contaminado. Su sueño es ser botera, una actividad desarrollada sólo por hombres. Blanco nos permite en su relato adentrarnos en la intimidad de los deseos de Tati, siempre de manera reservada, y apreciar las enormes dificultades con las que se enfrenta, por el contexto en el que vive y por su condición de mujer.

La escritura del guion y la realización de la película no permanecieron ajenas a la realidad de un espacio concreto. Blanco parece haber recorrido el territorio para encontrar los elementos de la ficción, por un lado, y permitir, por otro, que el entorno se convierta en materia poderosa de sus imágenes.

Gustavo Fontán: *Para arrancar me gustaría que nos cuentes algo sobre el tránsito desde que terminaste tus estudios de cine, nuestrxs alumnxs están en esa instancia, hasta el momento en el que hiciste tu primera película, “La botera”.*

Sabrina Blanco: Estudié tres años en el Cievyc, que era una carrera orientada a dirección. Después entré en una escuela de guion, porque sentía que había una falta, por lo menos en

ese momento, de enseñanza del oficio del guion. Terminé la carrera y me preguntaba cómo escribir un largometraje, no tenía mucha idea de cómo hacerlo, tenía en la cabeza cosas más conceptuales, pero había algo de la idea de escribir que no lo tenía muy desarrollado. Cuando terminé el colegio, había empezado con talleres literarios, estaba entre estudiar letras y estudiar cine, escribía poesía, leía mucho, entonces la escritura era algo que me interesaba y se me hacía muy orgánico. Entonces me metí en una escuela de guion, después hice talleres de dramaturgia, estudié con Kartún, después en otro lugar en una escuela en Madrid, hice otros talleres de guion, me fui metiendo en ese mundo. Cuando yo estudiaba cine siempre tuve que trabajar y estudiar a la vez, para ese entonces ya vivía sola, a los dieciocho años me fui a vivir sola, entonces mi carrera no fue muy prolija, digamos, porque cambiaba de trabajo todo el tiempo, trabajaba en cualquier cosa, para mantenerme, y para pagar los estudios. Estaba en un turno, después me cambiaba a otro, era medio errática en la carrera. Y de alguna manera, cuando terminé, encontré que en la escritura podía encontrar un oficio, y trabajar de eso, y dejar de trabajar de cosas que no me gustaban. Eso me pasó, también, yo sentía que ahí tenía una herramienta, una facilidad, y algo que me gustaba, y que podía construir un oficio, y dejar de trabajar de telefonista. Entonces inmediatamente empecé a trabajar sobre ese oficio, cuando me metí en la escuela de guion, la escuela de Patricio Vega. En ese momento yo no podía pagar la escuela, hice un año y no la podía pagar, y ahí Patricio me becó, y me empezó a dar trabajos de guion. Y por otro lado yo consumía mucho documental, en esos años conocí a Laura Linares, una documentalista, que hoy es una de mis mejores amigas, fui a ver una película que se llama *Dulce espera*, que había estrenado, un documental muy lindo. Le escribí un mensaje después de ver la película en el cine y al poco tiempo me convoca para escribir con ella. Con ese proyecto ganamos unos concursos, y yo tuve la idea de escribir un guion de ficción, y escribí uno que se llamaba *La niña*, y lo mandé a un concurso que en ese momento se hacía, que era el concurso de Patagonik, de la empresa productora, que sacaba ese concurso cada tanto, de donde salió *Nueve reinas* y demás. En realidad, era un concurso de género, se pedían guiones de género, mi guion era otra cosa, más autoral, con no actores, con otra impronta, y sorpresivamente ganó, ganó el primer premio de ese concurso. Para mí fue muy llamativo, lo había mandando más que nada para ponerme un deadline de escritura, digamos. Sin demasiada esperanza. Eso quiere decir de algún modo que se gana y se pierde con mucha facilidad en este ambiente. Nada significa mucho, es muy raro el concepto del ganar y el perder. Está bueno mandar cosas y después ver qué pasa. Y los reconocimientos son buenos, te empujan, pero cuando no sucede también hay que entender el orden relativo que tienen los concursos y la competencia en general. Bueno, entonces gané el primer premio de Patagonik, y en ese jurado estaba Carlos Sorín, a Carlos le había gustado mucho el proyecto, y nos pusimos en contacto. Él fue quien, en un café me dijo que ese era el guion de una directora, no de una guionista. A mí me pasaba que yo quería dirigir, pero sabía que quería dirigir algo que me representara, no estaba dispuesta a dirigir cualquier cosa. No era una necesidad ser directora de cine, sino dirigir algo que yo sintiera propio, porque tenía que ver conmigo, con una búsqueda, con algo que yo sintiera que podía ser la semilla de una

búsqueda que yo quería tener en relación al cine y a la construcción de una mirada personal. Quería pensar bien qué cine quería hacer, cómo lo quería hacer. No estaba apurada. No tenía esa sensación de entro a estudiar porque quiero ser una directora de cine, y salgo y quiero dirigir para ser una directora, antes de entender qué quería dirigir. Cuando Carlos me dijo esto fue una iniciativa. Lo que pasaba con este concurso es que la productora se quedaba con el guión por dos años, para ver si lo quería dirigir o no, y la productora estaba en un brete, porque era una película no comercial en una de las productoras más comerciales que existen, pero aún así se lo quedaron. Y yo sabía que por dos años no iba a poder usar ese guion, entonces con cierta efervescencia de esos años me puse a escribir *La botera* que era una película en la que venía pensando.

Esa película no la hizo Patagonik, recuperé los derechos a los dos años, cuando yo ya estaba embarcada con *La botera*, y de hecho cuando terminé *La botera* y la estrené, agarré ese guion y lo empecé a reescribir. Se llamaba “La niña” en ese momento, y ahora se llama “El susto”. Cambió mucho. Es otra cosa.

Camila Flores: *¿Por qué elegiste la isla Maciel para desarrollar el relato? ¿El relato partió de la isla o tenías la historia y después encontraste el lugar para realizarlo?*

Sabrina Blanco: No fue un disparador la Maciel como lugar, sino que en realidad yo trabajaba en el barrio Villa 31 con adolescentes en esa época, entonces me pasaba algo en el trabajo cotidiano con los adolescentes, que era observar, sobre todo a las niñas, en esa etapa de traspaso entre la niñez y la adolescencia, y los primeros cambios, que veía todas las faltas estructurales que había alrededor. Cuando uno trabaja en barrios se involucra mucho con los pibes, y en ese sentido había algo de ese momento de la vida en este contexto que yo sentía que no estaba muy abordado.

Sentía que el cine se había metido más con los varones en esa etapa de crecimiento. *Los 400 golpes*, *Crónica de un niño solo* e infinidad de películas. Me parecía que de cierta manera había una deuda en nuestra propia narrativa. Sobre todo, porque en la mayoría de las veces somos narradas por varones. Algo en el orden de lo invisibilizado se me hacía muy presente, donde hay cosas que no se hablan, que se esconden, que se dan por sentadas, o se maquillan. Entonces, el primer disparador fue hablar de esa edad en ese contexto, en una niña, ese fue el primer disparador, no fue precisamente *La Maciel*. Después la película se fue amplificando por distintos motivos que tienen que ver con cuestiones personales mías a esa edad, la relación con el padre de la protagonista tiene mucho que ver con mi relación con mi padre. También en ese entonces estaba leyendo un libro de Pablo Ramos, que sucede a orillas del riachuelo y ese lugar me interesaba como locación, digamos, esta idea de un río contaminado, uno de los ríos más contaminados del mundo que separa la ciudad de provincia. La idea de los márgenes, ¿no? Los márgenes como metáfora social. La Isla Maciel está a espaldas de una ciudad rica. Me interesaba ese abordaje desde una perspectiva social e ideológica. Narrar un lugar que me ayude a hablar de otras cosas más profundas, y no solo el

periplo particular de alguien. Y de alguna manera la locación me resultaba muy atractiva, un lugar medio atemporal, que podía ser representativo de Argentina, pero también de cualquier otro lugar latinoamericano. Había algo en esa atemporalidad del lugar y ese afán de resistencia que lo caracteriza, que me parecía interesante. Después conocí a los boteros y eso me pareció más interesante aún. Un trabajo obsoleto, resistente y absolutamente pobre. Y también había algo de la isla que a mí me interesaba, que era esta idea del estigma que pesaba sobre el barrio, que, si bien todos los barrios pobres lo tienen, la Isla carga con una idea de aislamiento – de falsa isla justamente - que no es real, pero que está muy impregnada en la sociedad. De hecho, la gente, en el barrio, habla de adentro y de afuera para hablar de la ciudad, “nos vemos afuera o nos vemos adentro”, como si eso no fueran dos partes bien diferenciadas de un todo. Como si la ciudad no les perteneciera, les fuera ajeno y hasta turístico. Esta idea de la ciudad expulsiva se hacía muy presente. Ya la vez la carga que obviamente dejaron como huella los 90’ que supone del barrio un lugar peligroso del que entrás y no salís más. También sucedía algo curioso, que es que la gente que vivía muy cerca de allí no sabía dónde quedaba la Isla Maciel, ni que era. Eso me parecía muy llamativo porque es un barrio que está en el primer cordón del conurbano, no es que está en el conurbano profundo, ni en el interior de la provincia. Era muy llamativo eso, cómo una persona de ciudad, del centro de la ciudad, no sabía dónde estaba exactamente. Ese desconocimiento, esa forma de ignorar una parte de la realidad me decía un montón de cosas sobre nuestra construcción social. Entonces en algún momento todas estas razones se unieron para dar lugar a *La botera*. Y en un momento me pregunté: qué pasaría si una niña quisiera hacer un trabajo propio de los varones. Qué pasaría si una niña quisiera ser Botera, algo que no existe hoy en día. Ahí terminaron por unirse las piezas, y eso fue de cierta forma la dirección para escribir. Yo creo que siempre es eso: escribís con una dirección, pero después hay un montón de otras cosas estético narrativas que amplifican el discurso.

Camila Flores: *¿Cómo fue el proceso de escritura? ¿Cómo fuiste encontrando esos momentos? ¿Qué disparadores o referencias tenías?, si es que las tuviste. Y en cuanto al abordaje de este personaje adolescente, ¿cómo fue plasmarlo con la actriz?*

Sabrina Blanco: La primera versión de guion la escribí imaginándola con lo que yo ya traía de mi experiencia personal, y después sí empecé a ir al barrio. Y ahí fue como un proceso en donde la escritura se fue retroalimentando de lo que observaba hasta el final. El guion nunca fue un documento estanco, se fue trabajando de distintas maneras. La realidad me iba aportando cosas, inclusive yo empecé a escribir en una gestión de gobierno y después cambió, y eso hizo que yo cambie o incluya nuevas escenas que me interesaban para hablar de algunas cosas que estaban sucediendo en el contexto social y político del país. Por ejemplo, la escena de la salita, donde no hay nadie, es una escena incorporada luego del cambio de gestión, en donde yo quería, de alguna manera, que la película hablara de esa ausencia estatal

que se estaba pronunciando cada vez más y que tanto afectaba a los entornos más vulnerables.

Después de hacer el casting y conocer a Nicole también se siguió reescribiendo en relación a ella. Ese fue un trabajo que hice entre su propia realidad cotidiana y el guion imaginado, ella iba alimentando el guion, y el guion la iba alimentando a ella en su trabajo para transformarse en Tati. Por lo tanto, todo el tiempo yo iba trabajando la escritura en base a lo que veía y lo que me llevaba de cada encuentro, y después con los ensayos más aún. Al trabajar con técnica de improvisación, vale aclarar que ella nunca leyó el guion, no le di letra, sino que íbamos charlando sobre la película y yo le leía algunas partes que me parecían necesarias, entonces también lo que pasaba en el ensayo a mí me daba algunas pautas, digamos, para llevar después al rodaje. Dejaba siempre un margen de naturalidad propia, para que se revele un gesto, una manera de mirar, una palabra o una interpretación de ella. Es algo que estuvo todo el tiempo vivo, en movimiento. Si bien siempre hubo un guion, porque yo creo que es importante que exista como una instancia creativa, de orden y de búsqueda, y la manera en que se escribe, cómo se escribe, ya habla de la película que vas a filmar, porque en el modo de escribir aparece el tono, aparecen intenciones, que luego no se van nunca hasta terminar el montaje. Después, cuando el guion es lo suficientemente sólido para la película, todo lo que cambia por cuestiones de fuerza mayor, conservan ese germen, esa identidad. Yo te puedo contar la misma escena de otra manera, quiero decir con otras acciones a las que el guión indica, pero el germen de la escena yo ya sé cuál es, entonces por eso lo puedo cambiar, digamos. En ese sentido es importante el guion. Uno va entendiendo la película a medida que la va escribiendo y reescribiendo, es una forma de pensamiento. Y ese pensamiento va madurando. Por eso es un trabajo de muchos años.

Florencia Calvi: ¿Por qué se despertó ese interés en retratar ese mundo? Siento que hay en Tati una falta que esta todo el tiempo latente. ¿Cómo trasladaste eso al guion?

Sabrina Blanco: Hay dos instancias ahí. Una tiene que ver con el guion y otra tiene que ver con la puesta en escena, me parece. Cuando pasé a la etapa de ir al barrio y observarlo me pregunté ¿cómo voy a filmar acá?, fue un desafío porque yo sabía que tenía que hacer un recorte de esa realidad, que no todo entraba. Y que la película es una, no son mil. Y que de un mismo espacio uno puede hacer mil películas, yo puedo hacer esa película y vos vas a la Isla Maciel y podés hacer otra completamente distinta. Yo tenía que determinar cuál era la película que yo quería hacer. Creo que todas las determinaciones en general que se hacen desde la dirección son ideológicas. Por qué miro acá y cómo miro acá, tiene que ver con eso, con una mirada que nunca es inocente. En ese sentido yo tenía dos desafíos: cómo mirar ese lugar desde una perspectiva ideológica, y cómo mirarlo desde una perspectiva estética. La Isla Maciel es un lugar que está plagado de información, de simbolismo. En ese sentido no es fácil, sobre todo los exteriores. Entonces, ahí hubo un trabajo con la directora de fotografía con quien yo trabajé tres meses antes de empezar la preproducción de la película en donde pensamos

cada plano, cada espacio, cada valor de plano para cada espacio. También con la directora de arte fuimos visitando el lugar y trabajando en entenderlo. Los lugares hablan todo el tiempo y es un compromiso detenerse en esa escucha, sumergirse verdaderamente ahí. Cuando hablo de estética, no me refiero a una estética superficial o simplemente pictórica. Sino una estética política. La belleza también es una intención política dentro de la película, y en general. Hay que pensarla en su punto justo.

Después hicimos la preproducción y después fuimos al rodaje. Yo estaba convencida de que la forma en la que yo quería trabajar con la directora de fotografía era esa, y eso fue ir pensando juntas cómo mirar ese lugar, y la dinámica entre ella y yo tenía que ver con eso, con ese lugar en el que lo ideológico y lo estético se encuentran. Entonces íbamos armando juntas la bajada, la mirada. Había algo que era importante, tratar de hacer una película “homogénea”, por eso está filmada también en invierno, por eso escapamos al sol todo lo que pudimos. Tuve suerte, porque teníamos muchos días nublados, padecimos mucho el frío, pero a la película le vino bien.

La búsqueda para mí tenía que ver con eso: cómo esquivar ciertos lugares cargados de un simbolismo que no me interesaba transmitir o reforzar. Porque me parece que también lo que sucede cuando uno va a filmar a un espacio así, con tanta carga, con tanto estigma, es que es muy fácil caer en el lugar común, y yo creo que a mí lo que me pasó con la isla Maciel era una necesidad de poder realizar un registro cuidado, con impronta cinematográfica. Corremos todos de la idea de que el lugar pobre carece de tratamiento. Para eso pasé mucho tiempo en el barrio, estuve yendo tres años, una vez por mes seguro, con el objetivo de correrme de eso primero que se ve o se cree del lugar, e intentar habitarlo. Honestamente creo que habitar un lugar para filmar es muy necesario, estar ahí, ver cómo se escucha, cómo se ve, cómo se ve detrás de lo que se ve, qué transpira el barrio, qué pasa de verdad en ese lugar. Eso para mí es fundamental cuando no perteneces a ese universo. Y creo que eso también te da la oportunidad de, en este momento en el que vos tenés que elegir ese recorte, hacerlo con otra profundidad. No soy de las personas que cree que hay lugares que no hay que filmar porque quizá no perteneces a ellos, como dice Lucrecia Martel “todos los temas de la humanidad nos competen” el problema está en la responsabilidad que ejercemos a la hora de acercarnos. Hacer una película de folleto o sumergirnos realmente allí.

Por ejemplo, la película, como han visto, tiene una decisión de planos muy cerrados, de una cámara que siempre está muy encima, porque a mí no me interesaba mostrar la marginalidad per se, ese no era el foco. La protagonista es Tati, la sigo a ella, la sigo en ese lugar, cuento su historia, su individualidad y lo demás contextualiza, pero de la manera en que a mí me interesa que contextualice. Sin la necesidad de ser extremadamente rústica. Porque sino la vara no corre para el mismo lado, y después vamos, agarramos la cámara, filmamos en Palermo y filmamos divino. Eso a mí me preocupaba, poder ir al punto justo donde el lugar también sea merecedor de una estética. Que sea merecedor de esa búsqueda de belleza y podamos correrlos, aunque sea un poco de cierta domesticación visual.

Wara Seroto: *¿Cómo pensaste la estructura de la película? Por un lado, parece haber un conflicto central que está vinculado al deseo de Tati de ser botera, pero a su vez el relato avanza desde el mundo que rodea a Tati.*

Sabrina Blanco: Es una pregunta interesante, y también es difícil, porque yo creo que muchas veces lo que una hace, la mitad lo hace consciente, y la otra no, como que hay cierto grado de inconsciencia saludable, que me parece que está bueno, porque si no entramos en esquemas muy duros y determinados, y no podemos salir de ahí. Yo creo que, en principio podría decirte que yo aprendí la estructura clásica de guión para después derribarla, y no derribarla del todo a la vez. Hay algo ahí, en ese movimiento, de decir “bueno, la aprendo, la entiendo y la uso para salir de ella o para saber cómo volver si me pierdo”. En ese sentido me parece que hay un tema interesante ahí, para pensar y replantearse, que es el producto. La idea de producto cultural. Nos embebemos de un esquema norteamericano que adoptamos y reproducimos, que es lo que sucede también con las series, y con toda la cantidad de contenido que tenemos disponible hoy, que, si bien está bueno que sea un montón, también es todo muy igual. La idea industrial, de la cantidad por la cantidad misma. Entonces ahí es pensar dónde está la voz propia, la mirada. Creo que es una búsqueda y muchas veces miro otras cosas que admiro o me conmueven y pienso que yo no lo alcancé con una mirada. Pero creo que hay algo ahí que tiene que ver con eso, al menos como iniciativa personal, buscar nuevas estructuras, buscar nuevas formas, ser un poco más atrevidos, y correrse sobre todo de la idea de “gustar” de “agradar” que está cada vez más instalada. Correr riesgos, pagar el costo político del hacer. Yo creo que la realidad en toda su dimensión propone un montón de cosas que las estructuras clásicas no proponen, que falsean. Después cuando vos mirás la realidad, la vida es como pequeños momentos que no tienen un arco de transformación tan lineal, ni como se piensa que se tiene que tener. Como que la realidad propone, si uno está atento, un montón de estructuras posibles que se pueden llevar a la narrativa, porque me parece que a veces el conflicto es muy pequeño, a veces no existe como tal, digamos, a veces es sólo un movimiento narrativo y eso puede ser suficiente. Lo importante es pensar cuál es la estructura para esa película que vos querés hacer. No es un molde donde yo pongo la narrativa, sino más bien algo que se vaya armando, que vaya sucediendo, que se revele. A mí en lo personal me pasa que yo no genero una estructura para escribir, sino que empiezo a escribir, a ver a dónde me lleva. Suelo hacer el camino contrario. Es como el curso del río, ¿no? Siento que eso le da como un fluir distinto que empieza a sorprenderme a mí misma cuando estoy escribiendo, y que ahí empieza a pasar lo interesante, aunque a veces sea un poco caótico. Para mí los detalles son súper importantes en la escritura. Yo desde ahí entiendo lo que estoy haciendo, desde el detalle, desde la particularidad, desde el movimiento singular del personaje, el gesto, algo que no le vi hacer a otro personaje, algo propio de su vida íntima, solitaria, esas cosas que hacemos las personas cuando nadie nos ve. Yo creo que ahí se va construyendo la individualidad de la película, y va encontrando su forma. Por eso digo que me parece que el problema son un poco los moldes en general, digamos. En la escritura, en la puesta en escena, en los castings, dónde se filma,

cómo se filma, los diálogos. Todo me parece que tiene que ver con algo del molde, que cuando lo entendés, y lo sabés manejar, le ves los hilos, y te podés correr, y empezar a encontrar otra cosa. Que no significa que esa cosa que no tenga ninguna definición, porque me parece que eso también es importante, no es escribir hacia la nada, hacia ningún lugar. Pero me parece que si hay un concepto, una dirección, un eje. Para mí el eje, en La Botera era sin dudas Tati, no cualquier chica adolescente en un barrio, sino ella. Tati en función de su papá, en función de ese hogar, Tati y las chicas que mira bailar. Como que se va alimentando a partir de lo que ve, de lo que escucha, de lo que le pasa. Tati rompiendo el osito de peluche, o besando su mano desnuda en el baño. Eso es. Algo más bien pictórico, como si fueran pinceladas de un retrato. Ahora bien, yo no sabría decirte por qué es así ni cómo pasó eso. Sí te puedo decir estas cosas: qué es lo que me funciona y cómo lo empiezo a pensar.

Por otro lado, creo que hay que lidiar con el mundo de las referencias, que si bien hay que mirar mucho también es importante en algún momento apagar la cabeza y volverse para adentro. Las referencias tienen un límite. Creo que en eso la lectura es mucho más interesante aún, que consumir películas y series y contenido sin parar. Leer algo muy formativo y que va armando tu propia poética, yo creo que tiene que ver con eso, no tiene que ver tanto con estructuras de plot points y de esas cosas, sino con cuál es la poética, tu poética. Pensar en cómo suena tu narrativa, cual es su ritmo, como conjuga. Y por otro lado el recurso de la experiencia personal, de la vida cotidiana que está ahí a mano todo el tiempo. Hay un montón de cosas de donde agarrarse: tu infancia, lo que conocés, lo que viste de otros, lo que escuchaste una tarde en un asado familiar o en una reunión en la caíste de casualidad. Esas cosas. Me parece que son las que van construyendo tu propia narrativa.

Wara Seroto: Nos decías que no fue un guion estático el que escribiste y que después fuiste al espacio y conociste al personaje y todo eso trajo cambios. ¿Esa idea del guion la pensaste así para esta película, o crees que en general ese trabajo necesita ser así de transversal en el cine?

Sabrina Blanco: Una primera película es, en principio, un gran no sé. Pero también es un camino en donde a medida que avanzas la vas entendiendo y te vas entendiendo también a vos en esa labor. Es como un camino de conocimiento personal, también. Porque de alguna manera estás obligada todo el tiempo a tomar decisiones. A mí me pasa que yo creo en esta forma de trabajo, en ese ir y venir constante del material. De hecho, ahora estoy escribiendo otra película, y me pasó que tras la pandemia llegué a una instancia de escritura y tuve que parar. Yo necesitaba ir al lugar donde sucede la película, necesitaba empezar a relacionarme con los protagonistas, y el encierro me detuvo, y entonces recién ahí entendí que mi forma de trabajo tiene que ver con ese lenguaje que se arma entre lo estático y lo vivo. Que así era mi forma creativa de pensar, pero que no necesariamente es la forma de todos. Yo creo que es interesante pensar que no hay una sola forma. En muchas disciplinas sucede, pero yo creo que en el cine más, que, al ser tan industrial, se vuelve más sistémico en todo sentido. En lo

creativo y también en los procedimientos de trabajo, de búsqueda de realización. Y a veces en esa ecuación hay algo del hecho meramente artístico que se pierde, se satura.

Recuerdo que por ejemplo una de las cosas que para mí fue muy difícil, fue el hecho de aventurarme a hacer una primera película sin tener un cortometraje anterior con recorrido en festivales. Entonces yo acercaba el proyecto de *La botera* y lo primero que me preguntaban era, “¿qué hiciste antes?”, nada, si es una primera película. Y no había manera, se me pedía todo el tiempo que yo dé certezas, y la única certeza real era lo que había dentro de ese proyecto. Todo lo demás se vuelve una especie de proyección sobre vos, como si fueras un instrumento de garantías. Nada más alejado de lo creativo y de la singularidad de las cosas. Te digo más, hoy en día ni siquiera yo sé si puedo hacer otra película, es algo que tendré que volver a descubrir.

Además, como dice Lucrecia Martel – la cito nuevamente- sobre que ella no hace muchas películas seguidas: “no hay tanto que decir”. Yo creo un poco en eso.

Otra cosa que es importante es esto que el guion es una hipótesis. Por lo menos en este tipo de películas más autorales. Hay un montón de tipos de películas, y está bien que todas coexistan. No hay que perder de vista que lo que uno filma o decide filmar también propone un dispositivo de cómo hacerlo. Si mañana vienen y me dicen “te voy a contratar para dirigir una película por encargo, una comedia romántica”, probablemente el procedimiento sea otro. Y hasta creo que tal vez me saldría mal (ríe). Entonces yo creo que el procedimiento está un poco en función de lo que vas a contar, de quién sos vos, de cuál es tu mirada no solo sobre el cine solamente, sino tu mirada sobre el mundo, de cómo vos te relacionas con la gente, de tu marco conceptual. Para mí no había otra forma de relacionarme con ese barrio y con esos chicos que no sea la que tuve, no me resultaba orgánico llegar y estar un mes y prender la cámara. Muchas veces en diferentes entrevistas me preguntan cuál fue mi construcción ideológica para con la película. Y yo creo que en realidad no fue una construcción de la película, es algo que traes, y como lo traes indefectiblemente aparece en la película. Supongo que cada uno de ustedes no podrá hacer su película de otra manera, y eso tiene que ver con eso que hablábamos antes, de quiénes son, de dónde vienen, qué les interesa, que leyeron, como fue su experiencia personal y afectiva. Un montón de cosas que hacen que, básicamente, sea difícil escapar de uno mismo.

Natalí Moraglio: Tuvimos la posibilidad de leer el guion además de ver la película. Y en los momentos que Tati tiene encuentro con hombres, desde el guion parecía vulnerable y en la película es Tati es un personaje menos vulnerable en ese sentido. Aparece menos el riesgo.

Sabrina Blanco: La última escena fue algo muy interesante porque eso fue cambiando en rodaje. Los ensayos que yo tuve con Sergio Prina, que es el padre, y Nicole, fueron por otro lado en la preproducción, no es que ensayamos esa escena específicamente. Lo que hicimos en la etapa de ensayos más que nada fue construir ese vínculo entre ellos y que cada uno

comprenda cuales era las imposibilidades con el otro. Yo hice un trabajo bastante largo con Nicole, para que ella tenga herramientas y a la hora del rodaje pueda improvisar, entonces todas las escenas estaban marcadas, yo se las contaba, ella no leía. Les daba algunas indicaciones, que eran como claves para que suceda tal o cual cosa, y después ella improvisaba por encima de eso. Hay que decir algo importante, el guion, aparte de todo, es una herramienta para que te acepten la película ¿no? Es lo primero que tenés antes de tener la película. Esa herramienta es la que una manda al concurso, la que te hace ganar un premio, es la que te lleva después a poder realizarla, sobre todo una primera película, que vos tenés que ir ganando avales para poder hacerla. Entonces también es verdad que hay una escritura de guión que es para adentro y una que es para afuera. Después, vas a la realidad, inclusive a la realidad propia del rodaje y construís otras cosas. El final por me acuerdo de lo que estaba escrito, que era algo así como: “Osvaldo está dormido, estira la mano, la pone encima de ella abrazándola en un acto involuntario y luego vuelve a roncar profundamente. Tati se queda por un momento en el abrazo involuntario de su padre” Con lo cual la intención era la misma, era ella quien se acercaba y elegía quedarse en supuesto abrazo del padre. Entonces eso es lo que les decía antes sobre la intención, después no importa lo que pase, si ese germen que tiene la escena, para lo que está construida, sucede, sucedió, ya está, no importa si de otra manera, a través de otra acción, gesto u en otro orden. Y lo que pasó con esa escena es que el final fue muy loco, porque se filmó la segunda semana de rodaje, y era el final de la película. Yo no tuve la oportunidad por cuestiones de plan de rodaje de filmar cronológico, que era algo que hubiera deseado mucho, y que suele ser muy saludable. Y se filmó la segunda semana. Para mí era bastante complicado eso, porque era una no actriz entrando en un ritmo de rodaje, y era la escena final de la película, ni más ni menos. Simplemente charlamos con Nicole la escena, yo le di un par de indicaciones que tenían más que ver con lo corporal, de cómo ponerse y demás. El espacio era bastante limitado. Nos vamos al monitor, damos la acción, y lo que sucede con la mano lo hace sola. Y nos quedamos todos pasmados frente el monitor de la enorme belleza que se estaba sucediendo, y fue una sola toma, y no repetí. Entonces fue muy loco lo que pasó con esa escena, porque también se decidió tomar el riesgo de no repetirla. Ví el monitor y dije “este es el final de la película”. Lo entendí ahí. No es que dije, “ah, no, pará, no era así la escena en el guion”. No, no, lo ví y dije “este es el final de la película ¿Están todos de acuerdo, ¿no? Esto es el final de la película”. El asistente de dirección me preguntó: ¿repetimos? ¿Una toma más por las dudas?, y dije “no hace falta, sigamos adelante”, y ese fue el final de la película efectivamente, sentía que era imposible que suceda algo mejor. Pero ese gesto lo hizo ella. Ella ya venía con mucha información en la cabeza, y realmente aprendió a actuar, pero desde un lugar inclusive más inconsciente que es lo que para mí otorga naturalidad. Nicole improvisaba de Tati. Ese traspaso ella lo pudo hacer, y se le ocurrió a ella, como se le ocurrían un montón de cosas a Nicole. Y le pasó eso, ella estaba ahí... de hecho los tiempos en los que le agarra la mano son muy precisos y muy propios, tampoco fueron marcados. Nosotros solo nos ocupamos de darle tiempo al momento a la escena, de no apurar el corte para que las cosas sucedan.

También está la escena de la vuelta de San Telmo. Estaba escrito de una manera que funcionara un poquito más en el guion dramáticamente, pero que después, en el momento, menos era más, digamos, en ese sentido. Esta idea de cómo funcionaban ellos dos terminó resolviendo que yo en rodaje le pida otra cosa. Una situación de extrema vulnerabilidad no sumaba. También el trabajo del rodaje hace que el personaje se vaya construyendo y ese que se fue construyendo en rodaje ya no le quedaba bien lo que estaba escrito. Como también uno viene filmando y viene sintiendo la película que se va haciendo, y de repente me parecía mucho más orgánico, y más interesante para el personaje de ella, que se sacara la ropa y de esa manera, medio inocente. Inclusive también era un tema, porque al principio no se animaba Nicole, todas esas cosas de rodaje, que no son fáciles con una nena, que en esos momentos tenía 12, 13 años. Pero me parecía que, en escena, viva, era más poderoso. Y ahí es cuando aparece la distancia que hay entre la escena escrita y la escena viva, que por supuesto a lo segundo para mí no hay con qué darle y eso es lo maravilloso de filmar.

Lucas Novomensky: *El guion comienza con una escena de Tati que no está en la película. La filmaron y después decidieron no usarla o ¿fue una decisión de montaje?*

Sabrina Blanco: Esa escena no se filmó porque producción no me dejó (ríe). Era una escena en la que Tati estaba en el agua intentado subir al bote, Nicole no se animaba a tirarse al agua, bueno, a esa agua que está muy contaminada, ¿no? De hecho, Nicole le tenía terror al bote también, hicimos ensayos específicos de remo y bote con los propios boteros en la pre producción. El tema también es que filmamos con muy poca plata y teníamos un plan de rodaje ajustado, y también parte de lo anterior al rodaje era achicar. Eso también pasa, de repente, hay que empezar a sacar cosas. Por eso también decía antes que lo único que te permite sacar cosas y que siga funcionando la película es que esté sólido eso, o que se entienda la película que vas a hacer, para que lo puedas reemplazar. Yo esa resolución la escribí el día anterior a filmar. No tenía comienzo... o sea, no podía filmar esa escena y no sabía cómo empezaba la película, era gravísimo. Creo que no dormí, la pasé muy mal, porque no tenía inicio. Y terminé resolviendo que ese era el comienzo, lo escribí brevemente y lo filmé, y no sabía si iba a funcionar o no, porque hasta que no lo ves montado es solo un acto de fe, ya que eran acciones, gestos, más chiquitos, mas mínimos, y no sabía si se entendería o tendría la fuerza que necesitaba.

Pero bueno, hay algo que es interesante de esa pregunta, y de la respuesta, digamos, que es que el rodaje es una instancia súper creativa, es otra instancia creativa. Mucho más visceral también. Vos ahí reescribís mentalmente la película. Entender también que tener mucho tampoco es la respuesta, tener mucha plata digo...siempre es bueno filmar en condiciones que estén bien, pero tener una súper producción o poder filmar un montón de escenas no hacen que la película finalmente funcione. Lo que hace que la película funcione o no funcione son otras cosas, me parece. De repente hasta a veces esa economía de recursos genera nuevas resoluciones. De todas maneras, a mí la economía de recursos me sirve y me gusta. Me gusta

narrativamente, me gusta visualmente, y me siento cómoda ahí, en ese marco de trabajo. Por otro lado, pienso que hay cuestiones que no escapan al contexto. Somos un país latinoamericano, con un montón de problemas y hacer cine es carísimo, más precisamente un lujo. Creo que se teje una gran contradicción ahí y no entendería otra manera de filmar que no sea con economía de recursos. Pero bueno, más allá de eso, cualquier película que tengas y lleves a rodaje, van a suceder cosas, de todo tipo, y ahí tenés que resolver. Y eso para mí es lo más difícil y atractivo del rodaje, lo más estresante también, obviamente, pero se arma un escenario como una especie de azar programado que resulta muy estimulante.

Lucas Novomensky: *Me impactó la escena de la salita, la busqué en el guión y desde la escritura el dolor estaba puesto en los gestos de la embarazada, pero en la película el dolor está puesto en lo que se muestra vacío de gestualidad. ¿cómo fue esa decisión?*

Sabrina Blanco: Esa escena no es una escena que haya tenido ensayo. Sí tuvo la búsqueda de la chica, y la chica era *increíble*. Cuando vi la mirada de esa chica entendí que no había nada más que agregar. Es una de esas escenas más resultas en casting que otra cosa. Es una falsa embarazada, de hecho. Lo que hicimos fue empezar por pedirle que se siente ahí, en su posición, pensamos cómo va a ser la puesta. Ella va ahí, Nicole entra con el papá, se sienta acá, bueno, a ver qué pasa, me fui a monitor y la esperé un rato en esa misma posición sin muchas indicaciones y de repente le dije “a ver, mirá a cámara”, miró, y dije “a la mierda, listo. No hay nada más que agregar”. El guion tiene como mucho edulcorante, por esto que decía que tiene que funcionar en sí mismo, que es algo que te permite que los otros entiendan la película. Es una herramienta que tiene varias funciones el guion. Aparte uno se imagina cosas que en el momento piensa que quizás sin eso no va a funcionar. Después llegas ahí y... tener la atención y también la cabeza abierta para no hacer “lo que dice en el guion”, voy a dirigir para replicar lo que dice en el guion, porque no es necesario. Acá pasa lo mismo, la escena se cuenta igual, la intención es la misma, y eso aparece igual, pero de otro modo. Y esa intensidad genuina me la dio ella, fue encontrarla a ella, dar con la mirada indicada. Eso es clave. A veces un actor o no actor, un rostro, una gestualidad te resuelve un montón de líneas de guión. Y en ese sentido es que el trabajo de dirección de actores es importante, porque yo creo que vos trabajas con la persona, no con el guion. Si tal vez la actriz no me daba eso, parte de resolver la escena tenía que ver con darle más indicaciones de guion. Pero en este caso, fue lo contrario.

Lucas Novomensky: *Hay una secuencia de varias escenas en las que Kevin y Tati encuentran al gatito muerto, Kevin le dice que no lo van a enterrar, que le va a hacer una casita. Tati no le da tanta importancia a la muerte, sin embargo, cuando Kevin se va a Misiones, Tati entierra al gatito. ¿Qué quisiste contar con eso?* .

Sabrina Blanco: Mucha gente le dio muchos significados distintos, lo que es súper válido, digamos. Las películas de alguna manera hablan solas, esto que también decía de que me parece que hay una parte consciente y otra inconsciente, saludable, en lo que uno hace, y eso inconsciente hace que muchas devoluciones de personas me sorprendan, a veces, y está bueno.

Pero la intención que tuve yo fue una línea narrativa que venía a trazar esto que le está pasando a Tati internamente, tener un pie en la infancia y el otro no. Y Kevin era la representación de esa infancia que ella inevitable y dolorosamente está dejando atrás. Y lo que ella entierra finalmente es eso. Da el salto. Porque luego de eso se sube al bote y finalmente rema y cruza al otro lado. Toda la película oscila entre estos dos márgenes, con cierta indecisión y de una manera más bien errática.

También la decisión recae en una realidad del barrio, los pibes van y vienen, es algo como muy propio del lugar, entonces de alguna manera eso era representativo, llegas un día y se fue. No está más, nadie explica nada, es así, las cosas son así. No hay tanta reflexión al respecto, ni tanto aviso, ni preparación. Y en algún punto es eso, “le voy a armar una casita” tiene que ver con esto más añorado, ella le responde con racionalidad, con la lógica adulta, con la inocencia perdida le responde. “Eso tiene sentido si está vivo Kevin, pero está muerto”.

La lógica de esta escena fue un poco referencial, yo me acuerdo perfectamente el día que jugaba con mi amiguita y dejé de jugar, me lo acuerdo. Llegué a la casa y le dije... jugábamos a los muñequitos, y le dije “yo no quiero jugar”, y me dijo “¿por qué?”, y yo le dije “porque eso es de chicos, y ya no quiero jugar más”, y le vi la expresión del rostro marchitarse de pena, y me miró y me dijo “bueno, yo voy a jugar igual”. Y siguió jugando sola, y yo la abandoné en el juego, porque yo había llegado un poco antes a esa pérdida de inocencia, digamos, y ella todavía la conservaba un poco y la conservó un tiempo más. Pero ese momento abrió un duelo para las dos. Y eso es un quiebre, una pérdida para ambas. Es un poco lo que pasa en la película, esa idea de dar el salto, hay algo ahí que construye metáfora continuamente.

Mateo Arce: *En la película aparecen pequeños ciclos que ordenan el relato, que van acrecentando la tensión en una dirección y no se resuelve, baja y retoma la subida de tensión en otra dirección. ¿Cómo trabajaste eso, no lo percibí en el guion?*

Sabrina Blanco: Yo creo que está desde el guion, pero quizás en la lectura se siente menos que en la película. Por ejemplo, en la escena que está escrita que le roban la bicicleta no se la roban, quiero decir que la estructura interna de las escenas ya está pensada de esa manera. Después el montaje toma esta idea y la refuerza intensamente. En ese sentido, sí creo que fue buscado pero que se fue acentuando esta decisión en las diferentes instancias creativas.

En este sentido creo que la primera decisión fue correrme mínimamente de la estructura más clásica de *comienzo, nudo, desenlace*. Ese desenlace en *La Botera* es un poco más vago, más impreciso, a veces sucede, a veces no. Algo que a mí me resuena como forma, porque siento que la vida real es así, y que lo otro es un esquema predeterminado que viene mas

aceptado por las estructuras clásicas del cine Hollywoodense, que algo que encontramos realmente en la vida cotidiana en donde las cosas no siempre se resuelven, o tienen remates. Siento también que es una forma de manejar la tensión dramática, donde creemos que tiene que terminar, correrlo unos milímetros, para que quede esa insatisfacción como motor.

También en esta película en particular yo sentía que ese recurso funcionaba bien, porque de alguna manera abogaba al hecho de correrlos de ciertas acciones esperables para los personajes. La niña que, por marginal, si o si accede a tener relaciones sexuales, o la bicicleta que finalmente sí se roba, o la situación de peligro que termina en un tiroteo. La idea siempre fue esquivarle a eso a que en el imaginario colectivo se espera que suceda.

Florencia Calvi: Me gustaría saber cómo fue la experiencia de conseguir ese financiamiento, en general, cómo fue surgiendo hasta tener todos esos avales, o si hubo alguien que te apoyó, te contactó con otras personas.

Sabrina Blanco: En mi caso, con *La Botera*, empecé con 10 páginas de un tratamiento, eso fue lo primero que escribí, y lo envié a una convocatoria de la escuela de Cuba de San Antonio de los Baños, es una clínica que se llama “Nuevas Miradas”, dónde vas una semana, te hospedas en la escuela y trabajas el proyecto desde distintas áreas. El proyecto fue seleccionado, así que viajé. Cuando volví de allá, escribí la primera versión de guion. Fue un enero, lo recuerdo, volví y ese enero escribí la primera versión del guion de un tirón, había vuelto muy entusiasmada de Cuba. Ahí lo envié a una convocatoria que es de Ibermedia y Fundación Carolina en Madrid, una Beca de escritura en la que estás unos dos meses viviendo allá y trabajando con tutores. También quedó seleccionado. Y a la vez, lo envié al Gleyzer, al concurso Raymundo Gleyzer, que es un concurso súper importante, porque es la forma de acceder al INCAA, cuando no tenés antecedentes como directora. Salvo que tengas atrás una productora muy grande, que tenga los antecedentes para presentarse, y presentar a un opera primista. Y ahí, bueno, viajé a Madrid y en medio de ese viaje gané el Gleyzer región Metropolitana. Entonces eso ya me habilitaba presentarme al INCAA. Con todo eso le llevé el proyecto a Murillo Cine, que es la productora de la película, la casa productora de la película, que son dos mujeres. Y ahí empezamos juntas un camino de búsqueda de fondos y financiamiento, pero que tampoco fue tan fácil, porque no es que accedimos a muchas cosas. Sí accedimos a Ibermedia desarrollo y luego coproducción, que es un fondo importante y grande, pero lo tuve después de haber filmado, entonces el rodaje yo lo hice prácticamente con la plata del INCAA, y algunas cositas más, desarrollo de Ibermedia que es una plata que después devolvés, Mecenazgo, diferentes Work in Progress donde fuimos obteniendo premios y además hicimos una coproducción con Brasil, así que tuvimos ese fondo. De todos modos, filmar con poco dinero fue difícil, sobre todo por las condiciones de la película: actores menores, pocas horas, trabajo de improvisación, Isla Maciel como locación, etc. Si tengo que elegir prefiero tener el fondo de Ibermedia para filmar y no después, pero en este caso no se pudo por una cuestión de tiempos de rodaje, la protagonista crecía, precisaba que el rodaje

caiga en vacaciones de invierno, entonces hubo que tomar el riesgo de filmar y luego esperar. Por suerte lo ganamos y nos sirvió para terminarla porque lo que teníamos nos alcanzaba solo para un primer corte de montaje y lo demás era un misterio.

Wara Seroto: *A lo largo de la charla muchas veces mencionaste esto del guion como documento que uno presenta y que un poco lo adorna cómo para que también funcione o lo comprenda cierta institución y te pueda financiar. ¿Cómo negocias eso con tu idea de ser fiel a tu mirada?*

Sabrina Blanco: No sé si el guion se decora para... a lo que me refería es que uno arma un guión completo, imaginado, donde tiras toda la carne al asador, digamos, que después cuando vos vas a filmar tenés que romper un poco. Al guión le das una organicidad narrativa, y de lectura para que funcione en sí mismo, pero luego la realidad empieza a ofrecer otras cosas y hay que estar un poco abierta a eso. Pero a la vez es un elemento que ya respira la película, entonces por eso considero que es muy importante. Y también es el elemento de trabajo que abre puertas, que permite que la película camine, que vaya obteniendo avales, reconocimientos, sobre todo en las operas primas. De todas maneras, no creo que haya una sola forma de hacer las cosas o de llegar a la primera película. Esta fue la que me sucedió a mí, pero sin duda existen otros caminos validos.

También, más allá de seguir ciertas reglas, es importante morir un poco en la de uno a veces, por esto que decía antes de que hay muchas voces. Eso no significa, de todos modos, que uno no sepa escuchar, porque yo creo que parte del proceso que a mí me llevó a poder hacer *La Botera* fue escuchando, mucho. Y escuchar significa también que vos puedas entender con qué te quedás y con qué no, sobre todo en términos de tutorías, que ahí a veces te encontrás con gente que es muy buena, como Gustavo, y hay gente que quiere hacer su propia película, no la tuya. Entonces tenés que estar muy atenta a con qué te quedás y con qué no. Priorizar esa instancia de reflexión, de preguntarte y responderte. En la medida en que vos vuelvas a tu casa y estés seguro de la película que querés hacer. Y eso significa que yo cambié un montón de cosas, e incorporé un montón de otras. A mí no hay nada que me guste más que una buena devolución, me alucina. Cuando alguien lee algo y me da una buena devolución me vuelvo loca, me parece muy estimulante. Me deprime cuando la devolución es mala (Ríe) y me decepciona mucho cuando no me la dan. ¿Todo le parece bien?, no puede ser, está mal. Hay algo que está mal. Igual debo confesar que me pasa lo mismo con el médico, pero bueno, ese es otro tema.

Eso de que se escribe solo no es tan verdad, es verdad en un punto, pero no es tan verdad, porque después hay un montón de instancias que también me parecen muy sanas, de asesorías y de intervenciones que hacen crecer tu proyecto. Y de lecturas, tus productores, de tu equipo técnico. Creo que tenés que tener un poco el termómetro, y después hay una instancia de negociación. Yo tuve que negociar un montón de cosas con producción, una vez que fui a filmar, y sufrí un montón. No es todo feliz el camino de hacer una película. Sufrí un montón, tuve muchas inseguridades, por momentos pensé que no podía hacer la película,

dormí mal. Te pasan muchas cosas, porque es un proceso muy personal, y también es un proceso muy largo. Yo desde que empecé a escribir la película hasta que la terminé me separé dos veces, me mudé, se enfermó mi viejo, falleció. Me pasaron mil cosas. Lo interesante era que la película nunca se caía, todo cambiaba y la película seguía ahí, estoica. Ahí me parece que aparece algo que para mí es muy importante y siempre recalco, que es la motivación de la película, por qué hacer esa película, por qué vas a hacer esa película, de dónde viene eso. Sostener una película es que esa motivación sobreviva más allá de todo lo que puede ir cambiando de ese proceso creativo, la motivación de la película es lo que la sostiene. Ese documento que siempre te piden, que en general se escribe un poco para zafar, digamos, es uno de los documentos más importantes de los proyectos, acompañan los proyectos. Yo si tengo que hacer una asesoría y me pasan las dos cosas, leyendo la motivación me doy cuenta de todo lo que está pasando, lo que falta, lo que no. Hay algo en ese documento que tiene que ser genuino y que es súper importante pensarlo y muchas veces hay mas ahí que en el propio guión. Yo de *La Botera* escribí cuatro motivaciones a lo largo del proceso, distintas, que iba reescribiendo y reescribiendo, hasta que un día sentí que había llegado a la que era. En esa motivación también se aglutinan varias cosas que después se trasladan al equipo técnico, porque todos tenemos que entender la misma película que vamos a ir a hacer. En *La Botera* también eso fue muy importante, tuve un equipo que me acompañó desde un lugar técnico, pero también muy humano. Es re importante el equipo que te acompaña, ellos son los verdaderos hacedores de lo que finalmente vemos en pantalla. Hay que tenerles mucho respeto a los técnicos, que también son grandes cineastas y siempre ven algo que vos no estás viendo. Después, lo importante para mí es fallar sin frustrarse. Fallar es casi más creativo que acertar y te hace ir hacia delante, frustrarse, en cambio, te detiene. En el cine hay que aprender a fallar con convicción.

CAPÍTULO 6

El silencio es un cuerpo que cae

Entrevista a Agustina Comedi

Gustavo Fontán, Florencia Calvi, Wara Seroto, Mateo Arce, Natalí Moragli, Jean, María Sol Canesa, Sofía Casarino

Agustina Comedi (1986). Estudió Literatura. En 2017 estrenó su ópera prima “El silencio es un cuerpo que cae” en IDFA. La película fue multi premiada y recorrió más de sesenta festivales internacionales. En 2019 escribió y dirigió “Playback. Ensayo de una despedida”, Mejor Cortometraje Nacional en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y seleccionado en Berlinale Short Films Competition donde se alzó con el Teddy Award (2020). El cortometraje fue exhibido en más de 130 festivales internacionales entre los que se encuentran Jeonju IFF, Hot Docs, Melbourne IFF, New Films / New Directors y Vancouver IFF, entre otros. Ambas películas fueron curadas por Nan Goldin en un programa especial para Metrograph NY y exhibidas en el Museo Reina Sofía y en Tabakalera San Sebastián. Agustina investiga los vínculos entre archivo, memoria y fabulación. Actualmente trabaja en su segundo y tercer largometraje.

Sinopsis: En *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), su ópera prima, Agustina Comedi, recorre la historia de su propio padre quien murió cuando la directora tenía 12 años. Preguntarse por los secretos en torno a la vida de Jaime -militancia política y disidencia sexual, fundamentalmente- le permiten a Comedi, hablar, desde lo familiar, de los deseos y las distintas formas de represión de una época.

Comedi, para llevar adelante su película, se hace preguntas, interroga a distintas personas que conocieron a su padre, y cuenta con un material de enorme valor: una gran cantidad de videos filmados por el propio Jaime que dan cuenta no sólo de lo que elige para mirar sino de las emociones que están detrás de una mirada. El pasado se despliega, entonces, como una memoria colectiva, fragmentaria, que, desde lo personal, se transforma en asunto público y nos alcanza.

Wara Seroto: *Cómo fue el proceso de trabajo entre la creación artística y la gestión emocional que siento que conllevan proyectos como este que son tan personales como este. ¿Hay herramientas que sientas o que creas, después de este recorrido, que puedes recomendar para estos procesos?*

Agustina Comedi: Sí. Hay una cita de Gustavo (Fontán), de su libro "Maraña" que para mí fue muy esclarecedora.

"Pienso, a veces, que el primer movimiento de la concepción de una película es un estado de disponibilidad frente al mundo. Uno vive con su sensibilidad y sus ideas, pero debe aceptar al principio una pérdida de control. Mirar el mundo con los ojos bien abiertos, desobedientes a lo aprendido, es parte de una decisión, de un trabajo con uno mismo. Entonces tal vez el mundo se manifieste."

(Gustavo Fontán, 2021. Pág. 38)

Percibo un movimiento generalizado, en la poesía, en el cine, en las artes visuales, una especie de vuelta al "yo". Que por otra parte no es nada nuevo. A mí, a ciencia cierta y aunque parezca contradictorio porque hice una película en primera persona, me incomoda bastante. Pero, al mismo tiempo, evitándolo tampoco es que el yo se diluya dejándole espacio a ese mundo que se manifiesta. Yo creo que es difícil pero que el proceso se trata de, primero asumir ese yo para después distanciarse, diluirse, perderlo. En el medio hay mucho trabajo, que creo que es un trabajo de tanteo de unx mismx, de profundizar en la mirada. Un yo que se asume, que se muestra, pero que logra de alguna manera darle la vuelta a eso y vaciarse. Creo que la clave está en esto que dice Gustavo de un estado de disponibilidad frente al mundo. Hay un yo que necesariamente tiene que ser poroso, un yo plausible de ser afectado. El yo de la obra no puede ser un yo ensimismado, el yo que narra una película en primera persona no puede ser un yo ensimismado. Una película es un diálogo, un diálogo con el mundo, un diálogo con el espectador, con una misma. Una parte de un lugar, pero va a ser transformada. Espera ser transformada, para eso dialoga. Para estar disponible, que es como se debe estar para establecer ese diálogo de manera genuina. Claro que para eso primero tenés que saber quién sos, o al menos quién estás siendo. Cada quién busca sus herramientas: yoga, psicoanálisis, budismo, ping pong. No sé, pero a la obra terminada se llega con el volumen propio al mínimo porque todo lo que hay para escuchar por lo general es bien complejo, necesita sintonía fina. Ese trabajo del que habla Gustavo, para mí es una especie de ejercicio constante de sintonía con el afuera. Esa es la herramienta que yo te podría decir que encontré para gestionar mis emociones. No permitirme el ensimismamiento, como una actitud política. Creo que es sano para mí y fundamental para las películas.

Mateo Arce: *Me quedé pensando un poco en este yo ensimismado que nombrás y me gustaría indagar un poco en eso, si pudieras desarrollarlo.*

Agustina Comedi: Yo creo que hay que asumir un compromiso con ese diálogo que cualquier proceso creativo propone. Es un equilibrio muy finito entre no perder esa capacidad de afectarse, que solemos llamar sensibilidad, pero para mí la idea de sensibilidad es un poco esencialista entonces prefiero pensar en una capacidad de afectarnos que depende de uno, pero sucede en el encuentro con otro o con algo, y la mirada. Me parece que la clave es el registro de esa distancia, como el foco. Podemos hacer foco en la punta de la nariz o en el infinito. Ajustar el foco todo el tiempo, ser conscientes de eso. Me parece que por ahí pasa. Por eso y por la rigurosidad. Hay una cosa que pasa al mirar una y otra

vez los materiales, los pone a una distancia justa, se vuelven materia. No somos la tía que te muestra el álbum porque para ella todo significa. Somos trabajadores. Es un vaivén entre la rigurosidad del trabajo, entre el darse caña a una misma y no perder la conexión con la cosa. Es un poco como una danza.

Sofía Casarino: *¿Cómo fue tu método de organización, tenías desde el inicio una estructura, como para acomodar cada fragmento del archivo? Y saber, por otro lado, si cuando pensaste “esto puede ser una película”, surgió alguna premisa concreta, una frase, o todo era más abstracto.*

Agustina Comedi: En relación a la organización del trabajo, primero miré todo el material de archivo que había, lo tabulé. Hice unas planillas porque no sabía usar Premiere ni ningún programa de edición. Miré muy atentamente todo el material, lo tenía muy fresco. Creo que eso ayudó bastante. Había un guion, pero hubo muchos guiones, todos fueron muy precarios y se terminó de armar en montaje la película. Tuvimos cuatro semanas de montaje. O sea, primero tuve este ejercicio de planillar todo el material, después cuatro semanas de montaje, armamos las entrevistas que teníamos, vimos junto con Valeria Racioppi, que es la montajista con la que yo trabajo siempre, cierta estructura posible, y detectamos dónde había huecos y que entrevistas faltaban por hacer y con quiénes, qué personajes yo tenía en mente. Entonces fuimos viendo qué funcionaba, como dialogaba el archivo con lo otro. Y después volví a filmar, y volvimos a editar. Fueron doce semanas de montaje en total.

En relación al inicio, yo ni siquiera sabía que iba a trabajar en ese proyecto antes de ir al taller de Gustavo (Fontán). Estaba ahí dando vueltas. A mí me da mucha vergüenza encontrarme con esos primeros intentos de guion de ese momento porque estaba todo puesto sobre la mesa. Yo empecé el taller porque tenía una idea de una ficción para trabajar y cuando estaba por terminar ese primer encuentro dije "Bueno, y también podría ser esta historia medio que... Mi papá, no sé qué..." y Gustavo me dijo "Vas a trabajar la ficción después". Y yo dije, "uh, qué quilombo" Menos mal que lo hice así, porque la otra era bastante pava.

(Risas)

Gustavo Fontán: *Recuerdo perfectamente que había desde el principio algo que empujaba a ser narrado. Agustina, contanos qué valor tuvieron durante la realización de la película las personas que te acompañaron durante el proceso, Valeria Racciopi, en el montaje, Ezequiel Salinas, en cámara y foto, y ese pequeño grupo con el que hiciste “El silencio es un cuerpo que cae”.*

Agustina Comedi: Hay un momento en el que dejás de ver. Es tan próximo todo que dejás de verlo. Después, en el trabajo con Vale en el montaje, tomé esta distancia que digo que era tanta que, finalmente, se desacomodó algo, se desbalanceó para el otro lado ¿no? Como para el lado de la frialdad y la dureza, después de mucho tiempo estar montando se generó mucha distancia con el material. Durante el proceso yo estaba ciega. Y tenía mucha vergüenza de que apareciera lo más obvio, lo más tonto, lo más burdo, lo más grueso. Pero también sabía que no iba a poder avanzar si no aparecía eso. Entonces aparecía, te rodeas de las personas con las que tenés que rodearte, que te

cuidan, que te acompañan en el proceso de una manera atenta, pero sin indulgencia. Digo como con una suave dureza.

Tanto Vale como Ezequiel fueron personas fundamentales. Probablemente las más, por la cantidad de tiempo que pasamos trabajando juntxs, y por el compromiso. Además, los dos son personas con muchos años de experiencia y con un ojo muy agudo. Ezequiel me acercó películas que fueron fundamentales y que marcaron un camino, hizo todas las preguntas que tenía que hacer para que la película dejar de estar en ese plano abstracto en el que por lo menos a mí me encanta que estén (porque hasta que no toman forma son maravillosas, perfectas, infinitas). Después participó de algunos rodajes, pero no tantos porque filmé mucho yo y el súper 8 lo hizo Benja Ellenberger (igual hay una escena que a mí me encanta que es la de los niños en una plaza que tiene el sello Salinas). Pero al final en la post de imagen de nuevo fue fundamental, terminó de atar el sentido de la peli. Él se engancha mucho experimentando y a mí es lo que más me gusta del proceso.

Y Vale, qué decirte. Valeria escribió la película conmigo. Ella es brillante y dura al mismo tiempo. Fue fundamental, yo no hubiera podido sin Vale al lado.

El otro día, me puse a revisar un disco porque estaba buscando un material de Juanjo y vi cosas que me dieron vergüenza. ¿Quién vio esto? (Risas) Por suerte lo vieron ellxs, que son no solo grandes profesionales sino también grandes amigxs. Igual está re bien pasar por ahí, porque si uno no pasa por ahí te quedas corto y lo que no te puede pasar es quedarte corto. Si no tenés materia material para trabajar, digo con vos mismo incluso; es necesario pasarte del límite para después volver

María Sol Canessa: Quería preguntarte si los discursos sobre la violación sistemática de los Derechos Humanos, la homofobia, el inicio del VIH, esos discursos, esas personas, ¿estuvieron presentes desde tu idea inicial de trabajar con este material de archivo o se fue dando durante el proceso?

Agustina Comedi: No, yo creo que esas cosas están. O sea, no tan acabadas quizás como terminaron resultando, pero están en el inicio. Después te metes en un proceso de investigación que te va abriendo nuevas puertas y entonces vas profundizando, yo sabía la mitad de las cosas que supe después de la peli. Vas investigando y vas profundizando. Había algo de una lectura más política que la daban ellos y ellas. De hecho, no todos son amigos de Jaime, la gran mayoría sí, pero varios no. Por ejemplo, Dani, que es un chabón que habla sobre el HIV, no era amigo de mi viejo. Pero a mí me interesaba mucho lo que él tenía para decir, porque es un poco más joven, él tuvo una pareja en común con mi papá, pero claro es de una generación posterior, entonces hay algo mucho más fuera del clóset, digamos, que quizás los amigos de mi viejo que habían estado más tapados. Entonces, eso le servía la peli, no era la historia. No había una fidelidad en relación a la historia solamente, sino una voluntad de que aparecieran ciertas cosas. Es como una mezcla de las dos. Hay algo previo, que son como estos guiones que se van reescribiendo, y después algo que las situaciones de rodaje te van dando también que, si estás atenta, las cazas y las profundizas.

Jean: *La pregunta que tengo para hacerte es cuánto te impactó todo esto y cómo asimilaste ese proceso de descubrimiento a partir de las entrevistas.*

Agustina Comedi: Hay un consejo que a mí me dio María Moreno en unas charlas que tuvimos. María, es muy brillante y me decía "vos siempre tenés que ser tonta". Ella veía- vió un par de crudos de entrevistas y me decía "¡ay, mira que viva! Vos siempre tenés que ser tonta". No tonta de hacerte la tonta, realmente ponerte en un lugar de sorpresa, de inocencia en relación a lo que las personas dicen, porque es una situación de mucho poder estar con una cámara. Digo, la otra persona se está exponiendo, por más que no sepan cómo es el proceso de una peli, igual lo saben, hay algo de "voy a aparecer, quiero parecer inteligente". A mí me pasaría también, yo me pongo muy nerviosa cuando me filman. Entonces, hubo algo de graduar la información, de no querer tener mucha información antes de enfrentarme a la situación de la entrevista, porque yo tenía encuentros previos con estas personas. Nos juntábamos y tomábamos un café. Y yo andaba siempre como esquivando, para que no me dijeran todo. Porque yo no quería saber todo de antemano, porque sentía que había cosas que iban a pasar solamente una vez, pero es medio un equilibrio medio intuitivo entre tenés que tener algo de información para poder participar para ver si sirve, si no sirve, pero tampoco podés ir con toda la información. Entonces me parece que es interesante esto que dice María de tener un gesto de inocencia.

Natalí Moraglio: *Me gustaría que nos hablaras un poco del material de archivo, en general. Pensás que, con esto de la inmediatez de las redes sociales, las historias, como el contenido visual y sonoro que se nos está presentando constantemente, se pierde un poco la idea del registro o del archivo como huella identitaria, si se quiere, de un presente que después forma parte del pasado.*

Agustina Comedi: No sé qué decirte la verdad. No sé, a mí ahí me da miedo. O sea, a priori sí, se pierde. Sí, la inmediatez va en detrimento de la espesura. Pero, al mismo tiempo, qué se yo. No sé, en Instagram podés ir al recuerdo de tus historias y de repente te encontrás con una historia que subiste hace tres años, y eso también es archivo, también es una forma de mirar el material, no sé si una condición del material en sí mismo. Creo eso, que es una forma de mirar el material y nuevas formas de acopio y de preservación. Digo, que es raro porque la preservación está en manos de Don Instagram, que anda a saber quién es. Pero también todo es muy reciente y creo que hay que tener cuidado con los lugares más morales ¿no? Y calculo que dentro de unos años empezaremos a ver qué efectos produce todo eso. Me lo digo a mí misma, porque yo tengo una mirada bastante prejuiciosa en relación a eso, me asusta la cantidad de tiempo que eso nos insume, por ejemplo.

Algo muy mediato y muy para el afuera, que extrae el tiempo de la soledad, tiempo en el que el cuerpo y la cabeza entran en otro ritmo y en otra capacidad de contemplación y en otra capacidad de reflexión.

El tema es la abrumadora cantidad de material ¿no? Hay algo que cambia la manera de acopiarlo, la cantidad de material. Digo, la posibilidad de generar ese material es simple. Es agarrar el teléfono y ya

está. Hubo una democratización de la imagen con el VHS, pero había que ir a comprar un casete, tener una cámara, después cuando querías filmar otro, tenías que ir a comprar otro casete, sino pisabas el que ya tenías. Entonces hay una restricción de la cantidad de horas de material, que es muy distinta a lo que pasa ahora, que es como un estallido, proliferación infinita de imágenes.

Pienso igual, que antes también sucedía. Digo, esto que yo dije del casete es lo mismo. Yo tengo, en los cassetes de VHS, que forman parte del material de archivo de *El silencio (es un cuerpo que cae)*, yo con dos meses y mi mamá bañándome por primera vez eso se interrumpe y hay un partido de fútbol. También se borraban los materiales antes, y en la cantidad yo no sé si lo que conservamos ahora es menos de lo que conservaban ellos antes. Cuántas cajas de VHS tirados a la basura porque se rompieron los reproductores y ya no había quién los arregle. Cambió, sin duda, pero bueno, no sé, es muy difícil de pensar porque está pasando ahora también.

Wara Seroto: *Te quería preguntar un poco más por el lado del guion escrito, más allá de que consideramos el montaje también una instancia de guionado y de trabajo sobre eso, ¿Nos podías contar un poco más de esas etapas?*

Agustina Comedi: Lo que me acuerdo es que en los primeros guiones había un ejercicio de recreación o algo así. Había hecho un proceso de investigación o de indagación en la historia y me costaba mucho pensar. Entonces al principio fue ir definiendo qué dispositivos me permitían a mí poder contar esas cosas y el más evidente, sería la ficción, ¿no? ¿Cómo escribo? ¿Qué película imagino? Y después, con las paulatinas reescrituras, fueron apareciendo mecanismos más sutiles para poder contar eso. Y el montaje es para mí es muy poderoso. No sé, por ejemplo, iba en el auto con mi tío y mi tío me dijo que si seguía hablando de estas cosas y me bajaba en el medio de la ruta. De repente encontrás una escena de un archivo que dialoga con eso, porque, aunque pertenece a un universo de imágenes totalmente distinto, habla del silencio, por ejemplo, o de la violencia, o de no sé qué. Es algo que es mucho más que una información. Similar a la escena de la ruta, entonces yo no necesito actuar la escena de la ruta y del tío, re actuarla para poder contarla, sino que vas encontrando dispositivos más sutiles, con una capacidad vibrátil, de ciertas conexiones que son más poéticas. ¿Se entiende?

Y lo interesante es que eso es que nos permite habitar la contradicción de otra manera, porque también yo, al principio del proceso, tenía una lectura mucho más lineal de todo, y cuando uno hace ese ejercicio con uno mismo o con una misma y se empieza a poner en jaque... Digo, el primer lugar fue un poco de juez de las cosas, ahí me paré durante mucho tiempo. Entendía que la película era una especie de defensa de algo o de justificación de algo. ¿Quién soy yo para justificar las cosas? Pero después una entiende que no está acá para decir si esto estuvo bien o mal. El montaje es eso, la posibilidad de modular los vacíos, no está todo lleno. Entonces hay más lugar para la vibración. Si está todo lleno es un bloque, tieso, sólido, que me parece que nadie puede habitar, ¿viste? Y creo que el compromiso es con eso, con dejar un espacio para que quien mira pueda habitarlo.

Yo creo que la voz en off es un recurso que en ese sentido puede ser riesgoso, porque hay una especie omnipresencia de quien narra, pero hay maneras de trabajar con la palabra, con el lenguaje oral, con el lenguaje para que no sea sólido y rígido, hay muchos directores o directoras que se

pronuncian en contra de la palabra casi, como si fuera lo menos importante, como si el cine se tratara de otra cosa. Y yo no tengo una postura tomada en relación a eso. Yo confío mucho en la palabra, en la potencia poética del lenguaje. Quizás hay que devolverles a las palabras su potencia.

Gustavo Fontán: Hay películas maravillosas con mucha palabra y hay películas maravillosas sin palabras, por lo tanto, creo que ninguno de los signos del lenguaje audiovisual es el definitivo para que una película funcione. En todo caso, la conexión entre esos signos es lo importante. En tu película podríamos encontrar muchos ejemplos de una relación novedosa entre lo dicho y lo visto. Y es ahí es donde el lenguaje se potencia. Digo novedosa, no en el sentido de nunca usado, sino en el sentido de que provoca algo nuevo cada vez que aparece. El sentido no está en lo que dice la palabra ni en lo que le dice la imagen, sino en lo que surge nuevo en esa relación. Es cierto, también, que la palabra tiene el riesgo de intentar explicarlo todo. Por supuesto tu película no es el caso.

Wara Seroto: *En una entrevista vos hablabas de una cierta tridimensionalidad necesaria en los personajes y mi pregunta era si crees que resulta un desafío mayor pensar la construcción de los personajes cuando hay un vínculo emocional tan cercano.*

Agustina Comedi: Creo que cuando uno suelta ciertos lugares morales empieza a aparecer también la tridimensionalidad. Me parece que la tridimensionalidad aparece cuando abandonamos la voluntad de que las cosas sean morales, digamos, o claras, o evidentes, o justas. Una mirada más atenta a la contradicción y aparecen los relieves. Creo que tiene que ver más con una actitud de dejar que eso emerja y no condicionar las cosas. No sé si te estoy diciendo mucho, no sé cómo se hace para que sean tridimensionales los personajes. Creo que es una mirada. Tiene más que ver con la mirada sobre el mundo que con una herramienta o con una estrategia. Si lo entendés linealmente o tridimensionalmente, o cuánto habilitas la contradicción, si te gusta o te incomoda.

Florencia Calvi: *Mis preguntas van a consultarte sobre las ausencias. ¿Sentís que pudiste darle a tu papá la justicia de una historia completa de su persona? Después, si bien la película se centra en el pasado oculto de tu papá, la ausencia de la voz de tu mamá es notoria, puedo entrever por qué no quiere aparecer, me gustaría oír tu visión de la historia. Y, lo último en esa línea, era en relación a la ausencia de Néstor. ¿Qué significa para vos Néstor en tu historia y si hubo alguien en tu familia, que se haya negado a que esto se muestre?*

Agustina Comedi: Yo no necesito hacerle justicia a mi papá ni a la historia de mi papá. Digamos, no es eso lo que yo hago. Yo hago películas, no hago justicia. Y me parece importante entender eso cabalmente, entenderlo con el cuerpo, porque yo en muchos momentos sí sentí como obligaciones que venían de otros lados y no sé, digo ¿qué sería hacerle justicia a la historia de alguien? No, no tengo idea. Pero no me es ajena tu pregunta, no es que no me la haya hecho, no es que no se me haya cruzado por ahí, pero creo que en este ejercicio de trabajo con uno mismo también es necesario soltar esas cosas, esas obligaciones. ¿Qué sería hacerle justicia a la historia de alguien? O sea, es un montón. Yo puedo asumir el lugar de una mirada particular, tratar de ser lo más honesta que pueda y lo

más profunda que pueda con esa mirada, y trabajar duramente para que eso encuentre la mejor versión posible, pero es una mirada. Mi versión sobre esa historia o sobre una parte de la historia. Yo tuve esa discusión con mi vieja más de una vez. "Bueno, pero vos hiciste una película", me decía. Y yo: "Bueno, pero vos construiste un relato que duró treinta años. Yo hago películas, vos tuviste una hija. Cada quien construyó su historia o su versión de la historia y ninguna es más válida que otra. Mi mamá no aparece, aunque grabamos una entrevista. No quedó en la película por muchos motivos, pero fundamentalmente porque ella no quería participar, porque su lugar era incómodo, porque no sabía bien cómo, porque yo tampoco sabía bien cómo. O sea, no es que no apareció porque estaba de viaje. No apareció porque es un discurso que se monta sobre una imposibilidad.

Con respecto a si alguien se opuso, no, nadie se opuso a la película. Nadie pidió que la película no existiera. De hecho, no hubo problemas o conflictos después de que la peli existió. Eso me deja bastante tranquila, creo que algo bueno trajo o algo bien gestado tuvo porque era delicado, yo lo sabía.

Néstor para mí es como una especie de personaje inventado. Un poco mítico en mi vida también. Es la primera persona que me tocó. Yo nací asfixiada, casi me muero. No se sabe si Néstor me quería matar o me salvó la vida. O las dos cosas. Es un personaje que siempre vuelve, pero un poco como una fantasía, digamos, de esa síntesis, del personaje que junta los dos mundos, que vuelve evidente la contradicción Néstor. Cuándo a mí me dicen en tono muy superado: ¿cuál es el problema con que tu papá haya llevado una vida y después haya llevado otra? Yo contesto que no tengo ningún problema, absolutamente ninguno, pero que en esa historia hay un problema. Hay un tabú, hay un estigma. Néstor se estaba muriendo y mi papá no podía estar ahí, porque no estaba todo bien. Yo no tengo ningún problema, pero no me digas que acá no hay un problema, porque evidentemente estos mundos no están reconciliados, y Néstor, o más bien su muerte, es el signo de eso.

Wara Seroto: En otra entrevista, hablaste de una distancia necesaria para no obturar la posibilidad del espectador de sentir y conmoverse. Darle lugar para que pueda habitar la película, que creo que eso es algo logrado en la peli y me pareció muy necesario. ¿Cómo crees que lograste o que se puede lograr ese corrimiento tuyo como narradora y esa distancia que habilita ese lugar para el espectador en la película?

Agustina Comedi: Grotowski habla del gesto mínimo. No tengan miedo en el comienzo de volcar todo, de ser excesivos, barrocos, ridículos, eso que después mirás con el tiempo y decís "qué horror, que vergüenza". Digo, me parece re bien porque de alguna manera tiene que salir y no te podés quedar corto y tenés que explorar tus límites y entender cuál es esa emoción, y para eso a veces hay que ponerlo todo arriba de la mesa, porque ni uno sabe que hay ahí. Pero después es un trabajo de llevar como a la mínima, mínima, mínima, mínima, mínima expresión. No vacía, sí como un gesto pequeño. Hay una energía que está teñida de eso, pero que no desborda. Porque si yo desbordo, más en una película como esta, ocupo todo el espacio. Soy la huérfana, si le compito al espectador en emoción me van a palmear la espalda, digamos. Eso es lo que voy a conseguir. Entonces me parece que es un trabajo eso, de llevar a la mínima expresión. Por eso hay que entender los bordes. Yo, por lo menos trato de hacer eso.

CAPÍTULO 7

Esquirlas

Entrevista a Natalia Garayalde

Gustavo Fontán, Grise Galli, Juliá Moya, Lara Novomisky, Bernardo Bigot, Sofía Lobato, Mariela Iacona, Laura Chiabrando, Wara Seroto

Natalia Garayalde (1982). Trabajó en una amplia gama de disciplinas en comunicación y prensa antes de llegar al cine. Su primer largometraje *Esquirlas* (2020) ha sido exhibido en más de veinte festivales internacionales de cine y reconocido con premios como Mejor Dirección en Mar Del Plata Argentina, Gran Premio en Jeonju Film Festival en Corea, Mejor Película en L'Alternativa en Barcelona, Special Jury Award en Visions du Réel, entre muchos otros. Actualmente se encuentra en la fase de escritura de una nueva película que ha recibido el Premio a Mejor Proyecto en Etapa de Desarrollo en Arché del 19° DocLisboa 2021 (Residencia RAW) y el Premio BAL-LAB Documental en el 27° Biarritz Amérique Latine Festival 2021. Su obra cuestiona las marcas que los hechos históricos tienen sobre nuestros cuerpos, tanto el colectivo como el personal. Ha participado como jurado en DocLisboa 2022, 10° FICIC y el Festival de Lima 2022, entre otros. Es tutora de proyectos documentales. Estudió Comunicación Social en la Universidad Nacional de Córdoba. Estudiante e investigadora en el Master of Film en The Netherlands Film Academy de Amsterdam.

Sinopsis: En *Esquirlas* (2020) la directora Natalia Garayalde realiza un testimonio en primera persona sobre la explosión de la fábrica militar de Río Tercero. La mirada lúdica e inocente que tienen, en un primer momento, Natalia y su hermano a la hora de filmar, se ve modificada por los acontecimientos, asistimos así al descubrimiento de un mundo atravesado por la catástrofe. Entrecruzando lo público y lo privado, la película intenta develar no solo la trama política de corrupción y tráfico de armas implicadas tras la tragedia, sino también, preguntarse por los ecos que las explosiones han dejado en el pueblo y en los cuerpos en el presente.

Julián Moya: *Me gustaría saber cuál fue el disparador inicial para comenzar a desarrollar el documental: ¿Fue encontrarse –o reencontrarse- con los VHS, o hablar sobre este acontecimiento y cómo te atravesaba personalmente, ya era la idea que se venía gestando?*

Natalia Garayalde: Una de las formas que aprendí a hacer obras audiovisuales fue a partir de la cobertura colaborativa en marchas o protestas, pero como tienen una firma colectiva no lo pongo en los

antecedentes. Claramente fue la forma en la que yo aprendí a mirar el mundo de forma grupal con distintos formatos y registros. En las coberturas colaborativas salíamos a una marcha con un grupo de gente, acá en Córdoba, por ejemplo, lo hicimos con la “Marcha de la Gorra” que era contra el código de faltas, contra las políticas de represión de chicos de barrios populares. Después, con el feminismo, con un grupo de personas nos íbamos convocando, salíamos a las marchas y registrábamos video y foto para después, con todo ese material armábamos algo para el colectivo, para las redes sociales. Eso, para mí fue una forma que influyó mucho en la manera de pensar “Esquirlas”: a partir de un montón de material de diferente procedencia, contar un hecho en donde mi intención era que se supiera, que se conociera.

Respondiendo a la pregunta, yo quería hacer un documental para que se hablara del tema. Yo había estado, como siempre, muy involucrada, básicamente porque vivía acá, porque fui afectada, pero también porque después me junté con el colectivo “Cauce común” que era un colectivo de artistas que reclamaba para que se investigara la causa, y distintos vecinos y vecinas que se organizaban para que se hagan manifestaciones en cada aniversario. Después, cuando se fue apagando un poco el nivel de denuncia y protesta, fue un tema que siempre estuvo en mí y nunca pude distanciarme de eso por completo.

Yo empecé con la investigación del tema, o a involucrarme con esto, en el secundario, a los 16 años y a la película comencé a hacerla cuando se cumplieron veinte años de las explosiones. Vi que tenía mucho material y quería hacer algo con eso. Hacer una película era el modo en el que yo podía, de alguna forma, crear un discurso con materiales diferentes. Creo que el lenguaje cinematográfico te permite nutrirse de un montón de artes, de lo visual, de lo sonoro, etc.

Yo no sabía cómo hacer una película, entonces me junté con Eva Cáceres, la productora, quien había estudiado cine y tenía mucho conocimiento. Le propuse hacer la producción, la investigación y quizás el guión y que busque a alguien que la dirija, pero ella me convenció de ser la directora.

Paula Pafa: ¿Cómo fue el reencontrarse con el material? ¿Ya lo habías visto antes o te acercaste al material cuando decidiste realizar el documental?

Natalia Garayalde: A los videos familiares los encontré cuando ya había comenzado con la película. Había empezado a realizarla con lo que ya tenía recolectado gracias a vecinos y vecinas, por ejemplo: la huida en auto el día de las explosiones, las imágenes aéreas en helicópteros, algunas grabaciones que habíamos hecho con mi familia de imágenes de la televisión en ese momento y también grabaciones que había hecho en la videocasetera el camarógrafo, que es de Río Tercero. También después encontré más material en los canales principalmente de Río Tercero y Córdoba. Paralelamente, sobre todo al principio, comencé a trabajar con Omar Gaviglio, el operario de la fábrica que fue señalado como culpable del supuesto accidente y que se convirtió en un testigo clave de la causa de las explosiones y el tráfico de armas a Los Balcanes en Croacia y a Ecuador durante la Guerra de Cenepa contra Perú. Él fue, para mí, el informante clave y en primer lugar el protagonista. Yo quería contar primero esa historia que era difícil de abordar porque tenía muchas aristas, muchas capas. Por un lado, estaba el tema del atentado, por otro lado, quiénes eran los responsables. También

cómo había afectado eso a una comunidad tan chiquita que convive con esa fábrica ahí, que dependía económicamente de esa fábrica. Una sociedad en riesgo que convive con ese monstruo y no se pregunta mucho al respecto. Eran muchas cosas las que yo quería decir y sabía que tenía que elegir alguna, aunque incluí bastantes y es por eso que es una película compleja, porque hay muchas capas, pero eso hizo que se me perdiera en profundizar en algunas cosas. Por ejemplo, tenía la imagen en mi cabeza de distintos ríos, el río principal y otros subterráneos, y esa era para mí un poco la metáfora de la estructura narrativa. Había momentos en que esos ríos subterráneos se veían, aparecían como indicios de lo que iba a pasar después. Hay temas que no llegué a abordar en profundidad, por eso hay un nuevo proyecto en el que estoy trabajando que intenta profundizar uno de los temas que quedaron fuera de *Esquirlas*.

Volviendo al documental, lo primero que me pregunte fue cómo abordarlo y decidí hacerlo con una historia: la historia del operario, primero culpable y después quien muestra las pruebas. Me parece que contar una historia en mayúsculas tiene un poder en relación a una microhistoria, como para entender cómo nuestras vidas están cruzadas por las condiciones sociales. Estos detalles en verdad hablan siempre de algo mucho mayor. Una pequeña historia en una pequeña vida habla de un montón de cosas. Desde el inicio del proyecto lo privado está cruzado por lo público. Estuvimos trabajando un año y medio en el rodaje y en un momento el operario, Omar, se enfermó y finalmente murió, ahí me quedé sin mi amigo y sin película. Estaba muy deprimida y no sabía cómo seguir, además empecé a vivir estos duelos familiares que se ven en la película, mi papá y mi hermana. Y encontré esos cassettes buscando imágenes de mi familia, como memorias, no pensando en la película. Ahí digitalizamos uno y encontré material de archivo de las explosiones que yo no recordaba. En ese momento no estaba pensando hacer algo con “found footage”, que ahora sí, me encanta, luego de haber trabajado en *“Esquirlas”* me volví un poco fanática porque encuentro algo ahí que es tan auténtico, que no es filmado de un modo artificial o ficcional y está hecho hasta de una forma amateur, me fascina, pero en ese momento lo veía y pensaba que nunca podía ser parte de una película. Ahí comencé a mostrarles el material a Eva y a la primera montajista Julieta Seco, quienes me alentaron para que lo utilice. Una de las primeras cosas que hacía al ver el material era anotar lo primero que me llamaba la atención, una primera impresión. Después tenés que volver al material miles veces y haces segundas, terceras anotaciones cada vez que lo miras.

Grisel Galli: *¿Cómo fue que se configuró la estructura del documental? ¿Siempre siguió una misma forma u organización o a medida que la ibas haciendo se iba gestando?*

Natalia Garayalde: Yo tengo tres momentos de distintos montajes de la película: una era de la historia con Omar, después un momento en donde encuentro los cassettes, entonces quiero contar la historia de Omar y la mía; ahí, creo yo, es el gran error de tratar de aferrarse a una idea previa e incorporarla con la nueva, queda resabio de lo anterior y se terminaba convirtiendo en dos películas diferentes. Los quise incluir, hacerlos converger y hablar, pero eran dos historias diferentes. Finalmente me metí de lleno a entender que iba a trabajarlo con mi historia familiar y que Omar apareció como el personaje que devela, en la narrativa y en la historia, de que estas explosiones fueron un atentado importante, es

quien devela sobre el tráfico de armas. Ahora viendo la película me doy cuenta que le di poco espacio a Omar.

Una vez que estoy en la tercera etapa, ya con más de tres años de haber empezado a hacer la película, empiezo a trabajar con los videos familiares y mi historia personal, empiezo a dejar que el material hablara y entendiendo qué había ahí. Recién ahí, hice como una especie de cuento otra vez con esta idea de ríos en la cabeza y me dije: yo quiero hablar de las explosiones, y ese es el tema principal, el que se ve, pero el río subterráneo va a ser para mí un tema que a mí me preocupa, que son los químicos. Lo que está adentro, lo que está invisible, lo que se ve con radiografía, el cáncer, que es un tema que apareció en el proceso de la realización de la película, porque Omar murió de cáncer, Ana Gritti, mi familia también. La intoxicación de la comunidad por los productos químicos que estaban adentro de esas armas, era un tema que estaba subterráneo. También me sirvió la metáfora de la radiografía, para pensar qué es lo invisible. Digamos, el proyectil es lo que se ve –la bomba, las explosiones, lo ruidoso, lo que está ahí-, pero había algo subterráneo, que eso iba a aparecer en el final, pero debía haber indicios durante la película de que había algo ahí. Contar que Ana Gritti, que fue la querellante de la causa, muere de cáncer, o que mi papá diga en una entrevista que le preocupa mucho los químicos y que está también en el inicio, son indicios que tenían que aparecer para plantearse en el final, porque era algo de lo que yo quería hablar. Me costó mucho unir estas dos cosas, porque era arriesgado. En principio, la película podría haber sido sólo de las explosiones, y eso ya era un montón si lo pienso a nivel narrativo.

Eran muchos fragmentos, por eso también le puse “Esquirlas”: planos muy cortitos, videos que duran pocos, y eso también fue una dificultad en el montaje. Ahí decidimos tomar algo de la estructura clásica del guión, conformando un inicio, un desarrollo y un final.

Por supuesto que la película no es exactamente así, pero sí tiene un principio: la presentación de los personajes, cómo está compuesta la familia, en dónde viven, a qué clase social pertenecen y cómo se divierten y cómo viven. Un hecho trágico que modifica sus vidas: al principio es una explosión. La niña y el niño dejan de filmar como filmaban antes. Ya no juegan, el juego se modificó. La modificación del juego también era una sub-trama narrativa, cómo miraban el mundo esa niña y ese niño. Al principio jugaban con la cámara a través de planos aberrantes, después juegan a ser periodistas. Aunque los archivos no eran así como yo los tenía organizados, obvio, ahí ya invento un poco. Ahí empiezo a crear la narrativa de cómo miran estos niños: a partir del hecho trágico el juego cambia, ahora estos niños juegan a ser periodistas, imitando al mundo adulto a través de las preguntas. Teniendo en cuenta que dentro del contexto-pueblo, se convierte en algo extraordinario y divertido para ellos. Aunque fuera trágico, en un punto, no deja de ser extraordinario en sus vidas aburridas.

Las segundas explosiones ya marcan que es un hecho que se puede repetir, que ya no es un hecho extraordinario, entonces hay un peligro con el que convive esa población y que puede volver a suceder. Entonces, esa niña ya no quiere filmar más y el niño prefiere filmar otras cosas, menos lúdica, más sigilosa, más observacional. Estas son cosas que yo iba pensando mientras iba montando. Después hay una elipsis, un cambio: se cierra el año con el acto de la escuela, se cierra esa infancia, y ahí comienzo a contar cómo siguieron esas vidas de esta niña y este niño, llegando así al tema de las pérdidas familiares y los químicos.

Lara Novomisky: *¿Qué te llevó a tomar esa decisión de tomar el material que tenías y hacerlo personal, cuando también podías haberlo hecho a nivel más informativo, abarcando la historia y el hecho sin tu punto subjetivo?*

Natalia Garayalde: Yo creo que tuve como un proceso de des-aprendizaje de lo que había estudiado cuando hice periodismo. Entonces, de alguna forma, para mí, siempre el abordaje era más duro, informativo, con testimonio. Y para un informativo de la televisión me parece que eso está fantástico, pero para una película a mí no me gusta. No sería el tipo de película que a mí me gusta ni el tipo de película que quisiera hacer. Es cuestión de gustos. Yo creo que el cine tiene mucho más potencial en poder contar con algo minúsculo y abordar temas mucho más profundos. La poética del cine me parece que permite eso. Sí claro que se pierde información “dura”. A mí me pasó en la película, yo tuve que decir: ‘Bueno, hay cosas que yo no voy a poder decir acá’, como contar un poco más sobre cómo fue lo del tráfico de armas o sumar todo lo que tenía de material de testimonios. Pero fue una decisión más que nada por el tipo de películas que me gustan a mí, porque me gustan las películas que con poco dicen un montón. Porque además uno después puede ir a Google y buscar toda la otra información.

Estefanía Pereyra: *¿Hubo un guión previo o una escritura previa a filmar en alguna de estas etapas que contabas que tuvo la película?*

Natalia Garayalde: Sí hubo un guión, sobre todo para esa primera etapa con Omar. Teniendo en cuenta que, para ingresar a la fábrica militar, que en ese momento era una zona interdicha, no se podía ingresar sin permiso judicial o policial, fuimos con un comando anti-bomba, porque todavía había proyectiles enterrados en ese lugar. Entonces era muy difícil poder acceder y tenía que pensarlo bien: qué iba a filmar, qué movimiento iba a tener Omar en ese lugar. Lo intenté guionar, aunque obviamente después las cosas salen de otra forma. Después, ya en la etapa de mi historia familiar, cuando empecé a hacer esa película, hice, más que guión una estructura narrativa y me ayudó muchísimo usar papelitos, anotar y agrupar. Me dije: ‘Bueno, acá está “Presentación de los personajes”, ¿Qué archivos tengo que permiten presentar a la familia? Y ahí agrupaba: introducción, presentación de personajes, los ponía en el pizarrón y escribía en papelitos diferentes fragmentos de archivos que conformaban esa parte’. Después, “Explosiones”: consecuencias de las explosiones, responsabilidades políticas, responsabilidades militares, el testimonio de Omar Gaviglio, las víctimas. Entonces, agrupaba grandes temas sobre el material que iba teniendo, necesitaba hacerlo visual. Ahora, después de “Esquirlas”, aprendí que ayuda mucho escribir también e ir al montaje. Es muy importante aprender a montar. Realmente ahora, para el nuevo proyecto, sí que me sirve ver ese material montado en la línea de tiempo, ver todas las anotaciones que tengo en el pizarrón e ir a un documento y escribir la historia, porque siempre hay una narrativa para mí.

Gustavo Fontán: Atiendan a lo que nos está contando Natalia, que aún en esta película que parece alejada de una escritura para un rodaje, como de todas maneras la necesidad de pensar las líneas narrativas, de estructurar, de organizar. Esto que llamamos ‘escritura’, se escriba o no se escriba, o

esté en papelitos en la pared. Una necesidad que está, incluso, en estas películas que parecen de otra forma de pensarse y de hacerse.

Bernardo Bigot: *¿En qué momento aparece la voz en off en esas escrituras? ¿Cuándo surge la necesidad y cómo trabajaste con la voz en off?*

Natalia Garayalde: Ya con los videos familiares y ya con esta película que iba tomando forma, primero empecé a hacer una voz en off que era como un manifiesto. Era una voz de denuncia, muy expresiva y quería decirlo todo. El trabajo fue ir sacando eso de a poco y dejar que el material hablara, confiar en que el material decía muchísimas más cosas que lo que yo podía decir con mi voz adulta. Entonces, primero que yo no quería subrayar cosas que ya estaban dichas en imágenes, además de la intención de no bajar línea, dejar que quien esté viendo la película saque sus propias conclusiones.

No soy muy fanática de las películas con voz en off, a veces me parece que es un elemento que entra porque lo que se rodó o lo que se encontró como archivo, no es suficiente para contar la historia. A veces demuestra, de alguna forma, una fragilidad en el montaje, recurrir a la voz en off para decir lo que no dicen las imágenes. Yo finalmente la incluí porque había una construcción de personajes. Si había una voz en off tenía que ser la voz de alguien que fuera un personaje. En este caso, tenía sentido que sea yo hablando como directora, porque estaba revisitando el material, entonces mostrar mi mirada como adulta sobre ese pasado, sobre esa comunidad era, de alguna forma, que desde el presente recuerde el pasado a través de la visualización de los archivos, como una memoria viva. Una de las cosas que a mí me guió mucho para pensar la película, fue la carta de motivación. Muchas cosas que yo saqué de la voz en off venían de ahí. La primera escritura de todo fue: “¿Por qué hago esta película?”, y de ahí derivaron muchas cosas que saqué para la voz en off.

Gustavo Fontán *¿Te acordás qué decía esa carta de motivación?*

Natalia Garayalde: Sí, principalmente que era una historia que no había sido contada, o que se había olvidado porque era de una ciudad del Interior y que no había tenido mucha repercusión mediática, sólo en ese momento, porque era algo espectacular pero después se olvidó; porque era un hecho impune; porque me había afectado a mí y a mi ciudad, entre otras cosas. Entonces ahí también hago un relato de cómo fue el día de las explosiones y saqué mucho para la voz en off, recordando qué pasó ese día y los días siguientes. Me metí a recodar algo que no había querido recordar durante mucho tiempo y eso fue parte también de la motivación. Igual, como decía Gustavo, en un taller en donde fui su alumna, yo no creo que las películas sean un espacio de terapia. Eso también es un aprendizaje, no es que la hice para sanar algo.

Gustavo Fontán: Tu película es un claro ejemplo de que una película no es un espacio de terapia. Al margen de lo que le pase a cada una cuando hace una película que, por supuesto, lo que deja implicado, desde la persona, desde las emociones, es mucho. Es imposible hacer una película sin una implicancia personal, y menos de esta, pero la película luego tiene, objetivamente, algo que excede

eso, aunque también lo alberga de alguna manera. Es interesante cómo están las emociones en la película, por ejemplo. Están contenidas y expresadas de una manera, que adquiere una potencia muchísimo mayor. Habría espacios donde Natalia podría haberse desbordado en alguna emoción, pero hay un equilibrio en todas las emociones, que es maravilloso, que es muy difícil con estas películas en donde hay enfermedades y muertes cercanas, hechos que te implican y te vinculan directamente al hecho de una manera muy conmovedora, muy fuerte cuando uno lo piensa. Entonces la película es un ejemplo muy notable de esto, y de lo difícil que es en una película armar un dispositivo en donde las emociones estén, pero estén siguiendo como una especie de “refrenamiento”, esto que está refrenado, esta cosa que está contenida para que se vuelva más expresivo.

Natalia Garayalde: Sí, eso fue una búsqueda, porque claro que al principio la voz estaba emocionada y alguien me dijo:” Si vos te emocionas, no permitís que quien escuche y vea se emocione”. De alguna forma, yo no estaba permitiendo que alguien que viera y escuchara se emocionara, porque yo estaba en el centro de la emoción al principio, y después me fui corriendo del centro de emoción. Yo solamente conté mi historia.

Gustavo Fontán: Claro, ese distanciamiento en esos materiales, algo que podemos llamar “una operación de distancia” es central, para mí, siempre en estos materiales. Es muy interesante lo que nos dice Natalia como procedimientos: está bien que uno esté desbordado y la tarea de contenerlo para que adquiera ese carácter, donde la emoción esté, pero esté contenida.

Sofía Lobato: *me preguntaba si hacer una película con este tipo de formato, con registro propio, es algo que ya habías pensado anteriormente.*

Natalia Garayalde: Lo que yo quería era hablar sobre las explosiones y después encuentro esos cassettes y ahí decido incorporarlo. Pero también tenía muchas preguntas alrededor, yo no quería que sea algo auto-referencial, porque además está un poco de moda, digamos, hacer ese giro autobiográfico en donde cada uno habla sobre lo que le pasó en su vida. Por eso no quería hacer esta película así. Al principio tenía mucho miedo de eso, y después me di cuenta que lo que yo estaba viendo eran sólo una nena y un nene –que sí, soy yo-, pero en donde había tanto potencial en ese material, que si hubiera sido otra nena y otro nene lo hubiese usado sin dudar, porque es un registro lúdico en una situación de tragedia, y me pareció algo increíble. Sí lo dudé porque era mi material, pero después me di cuenta que en verdad yo contaba mi historia para hablar de la comunidad. Siempre lo tuve muy presente en el montaje, a partir de mi historia familiar quería hablar de algo que había sucedido con mayor dimensión, no encerrarlo en esas paredes de la casa. La casa, de hecho, explotó, y para mí eso también era una especie de metáfora: esto que aparecía ahí tan chiquito primero, que era la familia, en verdad después se abre a lo que fue un hecho político en Argentina. La casa explotó literalmente y no quedó encerrado el universo del mundo de la película en ese lugar, se sale de ahí, se va al barrio, a la escuela, a lo que pasaba en los medios. Por eso yo creo que no es una película auto-referencial, parte de la historia personal para hablar de una historia del país.

Gustavo Fontán: Esa es otra de las cosas claras en la película: que el ámbito de lo familiar está excedido notablemente en un hecho que es claramente público. Que el lugar de lo privado es el lugar desde donde se narra algo que excede lo privado. Esa operación está muy clara y resuelta en la película, ese equilibrio entre una cosa y la otra.

Natalia Garayalde: Agrego a eso que también una de las ideas que teníamos desde el montaje, para cruzar lo público y lo privado, era que las imágenes públicas, provenientes de los canales de televisión, fueran imágenes similares a la de los videos familiares: una similitud estética y formal en los archivos de procedencia pública con respecto a los de la privada.

Gustavo Fontán: *Del material, ¿qué es lo que filmaste?*

Natalia Garayalde: Lo que filmamos fueron los edificios de la fábrica militar, que aparecen hacia el final, cubiertos de plantas y destruidos, a mi papá leyendo, el río, fuegos artificiales, entre otras cosas. Toda la parte final, digamos. Que en verdad fueron filmadas en HD, pero después le hicimos un proceso para que quedara como si hubiera estado filmada como una MiniDV en el 2005, en vez del 2015, para empatar un poco más la imagen.

Eso lo filmamos al principio, con la primera idea, después ya no volvimos a rodar. Yo rodé con Omar, cuando Omar muere dejé el rodaje y me metí en el archivo.

A mi papá lo filmé, en verdad, porque quería filmarlo a él leyendo, para tenerlo. Después se nos ocurrió que podía ir en la película y no sé si fue una buena decisión, pero ya está. Para mí, también hay una cuestión que es fundamental cuando hacemos películas y son las preguntas éticas más que el tratamiento narrativo y cómo abordamos estéticamente una película: qué incluyo, qué no, por qué, cómo estoy manipulando esta información, etc. Y siempre me quedo con la duda de haber mostrado a mi papá en una situación de mucha fragilidad. Después igual, en acompañamiento terapéutico, la terapeuta me preguntaba por qué me generaba tanto problema eso, por qué siempre hay que mostrar lo que un cuerpo puede y no lo que un cuerpo no puede, por qué en una película siempre se puede que mostrar un cuerpo en acción o bello y no la fragilidad. Con eso que me dijo es que me convencí de incluirlo, pero me daba ciertas dudas hasta qué punto él tenía un consentimiento en ese momento, porque él tenía un tumor en la cabeza. Les quería compartir eso porque realmente es muy importante para mí, y no sólo para mí, incluso para la circulación después de la película. Por ejemplo, ahora fui jurado de un Festival de Cine en Lima y, una de las cosas que más se evalúa, sobre todo en documentales, son las decisiones como directoras y directores: cómo hacemos cine, para qué hacemos una película, qué preguntas éticas nos hacemos, por qué tomamos ciertas decisiones y no otras, cuánto consentimiento hay de una comunidad en lo que se está filmando y cuánto no, etc. No digo que uno se tenga que volver moralista y dejar de hacer cosas, porque entonces no hay espacio para la creatividad y libertad, pero sí que tienen que estar presente, para mí, esas preguntas.

Gustavo Fontán: Esto es interesantísimo y también hablaremos un poco de esto. Yo no encuentro ninguna cuestión en la aparición del padre de Natalia, y aparte al padre lo vimos mucho en la película. Es un personaje hermoso. Al margen del padre de Natalia real, el padre de la película es un personaje que uno quiere mucho, que uno empatiza, que toma decisiones, que hace cosas valiosas y que, a su vez, es una persona sensible y esa mínima fragilidad final, al contrario, lo pone en un lugar humano muy potente. Yo lo que siento en esa fragilidad final es que él aún está en un estado de dignidad todavía, efectivamente vemos una fragilidad. Y me parece que, en ese caso, esa construcción, porque estamos hablando de una construcción que, por supuesto, para Natalia implica preguntarse éticas, porque es su propio padre. Y si no fuera su propio padre la pregunta sería igual, porque esa persona existe, pre-existe, por más que haya una representación en la película. El cine lo toma para narrar algo y ese personaje es maravilloso y que hace justicia ese momento de fragilidad con él.

Gustavo Fontán: *¿cómo se trabajan en estas películas, donde hay un material tan íntimo y tan personal, con el equipo? ¿Qué lugar, qué participación y qué estado de decisiones o de propuesta tienen esas personas que conforman el equipo?*

Natalia Garayalde: Finalmente el equipo, sobre todo para trabajar con los archivos, éramos poquitos: montajista, la productora y el sonidista. Como era un material muy sensible yo, en este caso, necesité hacerme amiga, trabajar con amigos. Hubo una relación de fraternidad también. A la montajista yo la conocí trabajando en la película, no la conocía desde antes, y ahora somos muy amigas. Compartimos mucho tiempo juntas y había un vínculo que no era solamente técnico, charlábamos mucho y podíamos compartir miedos y dudas sobre la realización, etc. Sí fue un grupo chiquito, muy íntimo y con un lazo muy fuerte. Eso permitió trabajar mucho mejor. También el tiempo, para mí, para hacer este tipo de películas, y para hacer documentales en general, es muy difícil que la planificación se produzca a raja tabla. Necesitas tiempo para conocer a la otra persona con la que trabajas y, en este caso, es hablar sobre tus propias vivencias para procesarlo. En la película, por ejemplo, fue poder salir del nivel de expresión y denuncia, para llegar a poder contar la historia sin ponerme en el centro de la emoción, y para eso tuve que hacer un proceso. Para poder hablar ahora de esto, yo tuve cinco años de la realización de la película, sino estaría llorando. Entonces todo eso requiere de algo que es solamente el tiempo que te lo da.

Mariela Iacona: *Me preguntaba mucho esto de que, al ser un relato que te implica un montón y que, con el tiempo, en el proceso de creación, te fuiste alejando de cierta manera en esos cinco años de trayecto, ¿qué herramientas encontraste para poder escribir y alejarte de tus vivencias?*

Natalia Garayalde: La voz en off la escribí en primera persona, pero la estructura y el guión la escribí en segunda persona, aunque estuviera hablando de mí: “Ella en vez de yo”.

Gustavo Fontán: Es interesante la pregunta de Mariela y es interesante la respuesta de Natalia y, probablemente, no haya única respuesta porque este es un procedimiento que encontró Natalia, pero sí

podemos establecer la necesidad de que eso ocurra, y es cierto que para que eso ocurra hay que pensar procedimientos, en principio con uno mismo y luego desde representación. Fíjense que está hablando de una distancia en la escritura. En la operación del cambio de pronombre ya lo pone objetivo en la escritura. Escribirlo y leerlo con otro pronombre que no es 'yo' establece una distancia en donde uno puede mirar. Fíjense lo que decía Natalia también en relación, por ejemplo, a las imágenes de archivo. Es decir, la necesidad de mirarlas para ver qué hay ahí, no lo que le significa. Cómo hacer para distanciarse para ver qué hay en el archivo, al margen de las emociones que le provoca, los recuerdos que le trae, lo que recuerda que rodeaba el momento, etc. Mirar los materiales, que son absolutamente personales, tratando de ver qué hay al margen de mi compromiso afectivo, una operación muy difícil: volver a mirar esos archivos y tratar de ver qué hay ahí, no qué recuerdo y qué me pasa con lo que hay ahí. En esa operación de la que hablé cuando dije que vio los archivos muchas veces, hay una operación también de distanciamiento, donde aparece el lenguaje como mediación, es decir, cómo el lenguaje audiovisual empieza, de algún modo, a conjurar y a sostener esa pequeña distancia, que nunca es total, pero sí es necesaria.

Anahí Tapia: *Mi pregunta tiene relación con el título. Si bien, creo que lo respondiste ya, quería saber cómo surge el título y si tenías otros pensado. Por otro lado, una pregunta en relación sobre el dispositivo. Siendo que la cámara, al principio, es una herramienta lúdica y después termina siendo un artefacto para registrar una situación de tal dimensión. ¿Cómo lo fuiste manejando?*

Natalia Garayalde: Con respecto al nombre, sí, siempre fue "Esquirlas" el título, desde el principio. Quizás porque es un concepto que yo aprendí ese día, no lo sabía antes. A partir de las explosiones empecé a escuchar esa palabra y la palabra y el hecho estaban casi al mismo tiempo. Es decir, la palabra que nombraba lo que había ocurrido. Además, también había un libro, que se llama "Esquirlas de noviembre", que fue uno de los libros que relata sobre las explosiones, que fue escrito por un periodista de acá de Río Tercero. Para mí el nombre también funcionaba como una metáfora o una idea: pequeños fragmentos diseminados por la onda expansiva en el tiempo de las explosiones, en un hecho trágico y demás, y yo ahora, después de más de veinte años, juntaba esos pedacitos, no para reparar, pero sí, por lo menos, para crear un discurso, un imaginario, a partir de esos pequeños fragmentos, que eran también como pequeños recuerdos o ráfagas, de hechos que habían pasado hacía mucho tiempo y que ahora, entonces, juntaba en la línea de tiempo para decir algo sobre lo que había pasado, o para ver cómo ese mapa sensible se unificaba en esas piezas acomodadas. Igual, para mí, sigue siendo una película fragmentada, por eso tampoco es que haya una reparación, no es que todo eso está integrado y se vuelve una sola cosa. En la imagen sigue siendo esquirlas, sigue siendo pedacitos. No es como en otras películas que, aunque sean planos de corta duración, se ve una continuidad. Acá para mí, había un montaje de fragmentos y eso se notaba, por eso también siempre fue "Esquirlas" el nombre.

Con relación a la cámara como un juguete y después como un dispositivo para registrar un hecho histórico, sí fue desde la escritura, yo iba escribiendo cómo se iban modificando esas miradas a partir

de una tragedia y cómo se cambiaba el modo de ver el mundo en esa niña y en ese niño y eso estaba presente desde ahí. También puse, al principio de la película, que mi papá era médico y mi mamá profesora de historia y físicamente se observa que somos gringos y que, de alguna forma, muestra también de que había una clase media que accedía a esos artefactos y que no era algo de todo el mundo. Yo tuve el privilegio de poder registrar la destrucción de mi casa, o sea, tuve el privilegio del registro, que otra gente no lo tuvo, y por eso me parecía importante que eso quedara expresado en la película, ¿Quién es esta gente que pudo filmar esto?”. Aunque fuera a hablar de mi familia, había algo ahí que hablaba de una clase y eso lo quería mostrar también.

Gustavo Fontán: *Natalia, ¿y seguís registrando cosas permanentemente, así como en la infancia, o ese hábito ha cesado en algún momento?*

Natalia Garayalde: Soy una obsesiva. Registro todo el tiempo, sí.

Laura Chiabrando: Me quedé con algo que alguien le dijo al principio, que algunos de ustedes no habían nacido cuando esto pasó. A mí el material me enfrentó a mi adolescencia, de hecho, me trajo recuerdos de verlo en la tele del living de mi casa materna, entonces rescato lo valioso de poder retomar esos hechos, de los que si no se hablan se pierden en el tiempo y quedan ahí, vacíos, olvidados. Me parece un material valioso desde ahí y que la mirada personal y el esfuerzo de que lo personal se haga comunitario encuentra un camino que potencia el material. Habla de un momento histórico y de cómo, más allá de presentar a tu familia como personajes, afectó más allá de la familia en particular, a toda una comunidad. Me pareció maravilloso. Y respecto a lo que contabas, Natalia, de lo de tu papá, a mí esa última parte me atravesó desde poder completar una imagen del paso del tiempo que, al contrario de pensarlo con la fragilidad que sí es evidente, me lo reforzó como un personaje de la vida y con muchas más capas, que lo fortalecía como personaje en sí del relato.

Natalia Garayalde: Gracias. Sólo quería decir también que no es que tengo una distancia, sino es que voy y vengo. No es que estoy parada sólo en la distancia. A veces necesito irme un poquito afuera y esto de visitar el material todo el tiempo, es como que, en un momento, ya dejas de conectar sólo con lo emocional. O sea, sí estoy involucrada pero adentro de eso. Si no, sería un poco esquizofrénico. (Risas)

Laura Chiabrando: Claro, no hay dudas. Pero hay algo de lo que se muestra que da cuenta de un trabajo súper profundo, al poder transmitir tratando de dejar de lado lo íntimo y el desborde emocional. Es valiente y valioso y se ve el trabajo y el esfuerzo.

Gustavo Fontán: Me parece súper interesante la aclaración porque, claro, Natalia Garayalde, no es quien está distanciada, lo que está distanciada es el lenguaje para hablar 'de'. No es que Natalia Garayalde está separada y puede ver la enfermedad de su padre, la muerte de su padre o la muerte de su hermana, su casa natal destruida, etc., con distancia. Sino que lo que encuentra es un lenguaje que

se distancia un poco de esa emoción para hablar, ¿no? Que son dos cosas distintas. Una cosa es Natalia y otra cosa es el lenguaje con el que Natalia nos habla, por eso hablamos siempre del trabajo de representación, del lenguaje que alberga las experiencias, de qué manera lo alberga, con qué lenguaje se habla 'de'. Por eso me parece interesante la aclaración de Natalia, para distinguir estas dos cuestiones. Probablemente no sea posible que Natalia se separe, se aísle, se distancie de hechos tan profundos de su vida, pero la película debe hacerlo para poder hablar. Por eso es de una enorme complejidad resolverlo, porque es una necesidad de la película y una dificultad de la persona siempre, entonces, en esa tensión, me parece que se mueve esto.

Natalia Garayalde: Sí y creo que también lo que me ayudo a mí es pensar que esto no sólo me había afectado a mí y a mi familia, sino que, emocionalmente, yo realmente pensaba que había afectado a todo Río Tercero. Por eso es que digo: “bueno, yo cuento mi historia familiar, pero en verdad es para contar algo más grande y de ahí las distancias. No es sólo algo que me pasó a mí o a mi familia. Eso no es algo que me lo planteé como algo teórico.

Wara Seroto: *Vuelvo al tema del registro que seguís haciendo, y en esta época digital en donde por ahí los archivos se vuelven más volátiles, ¿tenés algún sistema de almacenar esos registros, de pensar que eso es parte de algo que te interesa?*

Natalia Garayalde: No, debería en verdad, pero sólo registro y sí selecciono videos que me parecen que hay algo ahí. O sea, sí hay un primer filtrado, voy seleccionando, los pongo en una carpeta por año y, hasta ahora, sí trabajé, sólo para probar, algún montaje de eso para ver cómo se relacionan algunos videos o algunas ideas. Sólo pruebas, porque lo que me lleva a registrar es pensar que mucho de lo que veo no va a estar después, casi como una especie de reservorio de algo que estoy viendo en ese momento pero que después puede desaparecer, como la creación de un archivo personal de lo que voy viendo en el mundo, pero más desde esa necesidad, después no lo he trabajado prácticamente ni es que tengo una metodología todavía con eso.

Gustavo Fontán: *¿Querés y podés contarnos algo sobre del próximo proyecto?*

Natalia Garayalde: Sí. A partir de “Esquirlas” yo encuentro un material, que es un video de un soldado argentino-boliviano que viaja en el 95' a Croacia en misión de paz, mientras Argentina traficaba armas y él, desde allá, mandaba cartas a su familia, a su esposa, a sus dos hijitas y a su mamá. Su relato es muy desde la soledad, desde Yugoslavia, no entiende muy bien qué hace ahí, está viviendo un desconcierto en una guerra, pero, al mismo tiempo, a veces está contento porque conoce un nuevo país que de otra forma no conocería, porque está viajando y con eso se puede hacer su casa en Argentina; y de alguna forma, pertenece más a Argentina ahora por ser parte del ejército que antes, siendo un inmigrante simplemente. Es su mirada sobre un hecho histórico y, para mí, era una especie de contra-plano de mi mirada, digamos. Yo conté ya lo que había vivido en el 95' y ahora cuento la historia de otra persona que tiene otra vivencia, otra historia personal. Lo estoy trabajando con un

montón de preguntas: cómo me aproximo a un material de otra persona, cómo manipulo y creo a partir de un registro que no es propio, entre otras cosas.

CAPÍTULO 8

Telma, el cine y el soldado

Entrevista a Brenda Taubín

Gustavo Fontán, Miranda Cáseres, Lara Novomisky, Irina Peirano, Laura Chiabrando, Rocío Martínez Benz, Sofía Lobato, Agustín Arranz, Anahí Tapia

Brenda Taubín (1989). A los 11 años comenzó a estudiar en la escuela de teatro de BA por más de 10 años. Realizó la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA) donde en la actualidad aun se desempeña como profesora ayudante en las cátedras de dirección de actores y proyecto audiovisual.

Fomo parte del Jerusalén Film Workshop en el año 2015 donde realizo el corto documental “Whats defines me” presentado en el Jerusalén Film Festival (2016).

En el año 2018 escribe su opera prima, *Telma el cine y el soldado*, que es presentada en distintos mercados y festivales, Ventana Sur (Argentina), Marche du Film (Cannes) y en el mercado de Málaga donde recibió el premio al mejor proyecto, que llego a las salas en BAFICI 2022 y se mantuvo en cartel por mas de 6 meses. Siendo el documental argentino con mayor asistencia a salas del 2022.

Dirigió además distintos proyectos televisivos para las señales de Encuentro, Construir TV y Depor Tv. Y en su faceta de actriz participo en obras en espacios de la CABA como Microteatro, Quetren Quetren, Actors Studio y Teatro del Pasillo entre otros.

Sinopsis: Brenda Taubin, directora de *Telma, el cine y el soldado* (2022) conoció a la protagonista de su película en un ciclo de cine debate que ella misma coordinaba para un grupo de jubilados. Telma cuenta que uno de sus sueños era encontrar a un concripto que durante la guerra de Malvinas intercambió cartas con Lili, su hija, de 15 en aquel entonces. Taubin le propone a Telma hacer una película con esa búsqueda, nada sencilla después de tantos años.

El dispositivo, si se quiere ficcional -aires de relatos de detectives, perfume de comedia de enredos- está siempre expuesto en la propia película. Desde esta decisión no silenciada, la película dialoga con lo real: el mundo fascinante de Telma, y la incertidumbre de la búsqueda.

Gustavo Fontán: Brenda, ¿Vos estudiaste la carrera de imagen y sonido, no es cierto? ¿En la UBA?

Brenda Taubin: Si, en la UBA, en la FADU diseño de imagen y sonido. Y ahí doy clases ahora, estoy ahí, como docente en "Proyecto audiovisual" y en "Dirección de actores". Y soy del mundo del teatro, desde muy chiquita, diez once años empecé a tomar clases de teatro y ahí me quedé, para siempre. Estudie con Kartun, estudie en la escuela de Raúl Serrano, un poco de todo, y estoy en una obra de teatro ahora también. Estoy en una obra de teatro que es bastante original, es la más original de las que participé, bah, tuve dos, así como bastante disruptivas, una que era teatro por WhatsApp, que se hacía por la ciudad, en espacios públicos a través del celular y ahora estoy en una, como actriz, en la que, todo sucede en una cancha de futbol. Se llama "El partidito, una revancha proletaria" son empleados de una empresa que juegan al fútbol por su puesto de trabajo y mientras estamos en la cancha el partido se juega de verdad. Ganan siempre equipos distintos por función.

En cuanto al cine, había hecho cosas en la facultad y me fui a Jerusalén a hacer un workshop de cine y ahí dirigí un corto documental, pero duraba siete minutos, y no estaba bueno la verdad, pero la experiencia estuvo buenísima.

Laura González: ¿Cómo nació el proyecto y cuál es tu vínculo con la historia de los personajes? Sobre el paradero del soldado, si fue hecha la investigación en sintonía con la película o si primero se buscó el paradero y después se pensó la película.

Brenda Taubin: Yo hace muchos años y por mucho tiempo llevaba un grupo de jubiladas y jubilados al cine, en Avellaneda, había un cine de Avellaneda que dejaba ir a jubilados y jubiladas gratis todos los jueves a las nueve de la mañana, era una movida solidaria bastante linda porque el que podía y quería llevaba una leche y el cine apadrinaba un comedor, ¡llenaban la sala! Todos los jueves elegíamos el estreno que queríamos, veíamos la película y después yo coordinaba el debate, no se quedaban los cien, se quedaban unos poquitos, entonces con esos poquitos que se quedaban, se armó una especie de familia porque lo hicimos por muchos años y yo era como la que tenía la voz de, "la que sabe de cine", les contaba cómo se hacían las películas, pero un poco era una excusa para charlar y contarnos de nuestras vidas, conocernos, que se relacionen, relacionarnos.

En esos encuentros, Telma, la protagonista - que era bastante la reina de esos encuentros- nos cuenta la historia de la hija que en el ochenta y dos, a los quince años manda una carta a un soldado en Malvinas y este le contesta y comienzan un vínculo epistolar. Le dijimos: "ay trae la carta", entonces al encuentro siguiente trajo la carta, lee la carta, todos muy emocionados porque la carta es hermosa y ahí dije: "ah esto es increíble" y me puse en campaña en silencio a ver qué pasaba con este soldado que ella me había dicho que nunca lo habían encontrado. Entonces ahí un poco uno la última pregunta, encuentro en el ministerio de defensa una lista de excombatientes, de veteranos de guerra y al lado dice "vivo", "muerto", "vivo", "muerto" entonces yo encontré que estaba vivo y fui y le dije este hombre está vivo porque ellas creían que había muerto, o no sabían si estaba vivo, si estaba muerto, pero habían perdido el contacto y les había quedado esa carga. Entonces lo que les dije es, bueno, tanto

que hablamos de películas que vienen a ver cine y charlar sobre cine, hagamos la película, busquemos al soldado y hagamos la película. Bueno y así fue que conocí a Caro Fernández y a la gente de Salamanca Cine, presentamos la carpeta a Incubadora que era un concurso del INCAA de desarrollo de proyectos, ahora ya no existe, pero en ese momento tuvimos esa posibilidad y la carpeta quedó seleccionada.

Mi vínculo con la historia es ese, yo conocí a Telma de ir al cine, a Telma a la Chiqui, a Elena, a Antonio, a Genobeba, a todos, son del grupo de jubilados del cine, y Telma y la Chiqui y Elena llegaban siempre juntas e iban para todos lados. A Telma la veía llegar con el carrito, porque ese carrito era con el que se llenaba la leche, y ella le pedía al señor de seguridad que le guarde el carrito porque le servía para caminar, le cuesta bastante caminar. Entonces yo la veía llegar con el carrito e irse con el carrito, cuando escribí el guión lo escribí como que ella viajaba en carrito.

Después todo lo que pasó fue el juego de hacer la película en conjunto con ella, era divertimos un poco, y realmente no quería encontrar al soldado antes de hacer la película, entonces me pasaba que yo pitcheaba y la gente me decía "¿Pero encontraron al soldado?" y yo les decía "no, eso es lo que vamos a hacer durante la película" "¿ah, pero si no lo encuentran?" "y bueno pero es la excusa para moverse y hacer la película y el camino es lo importante", pero la verdad es que yo quería o por lo menos el deseo de la película y de todos los que la hacíamos, incluyéndolas a ellas, era encontrarlo, pero no teníamos idea si estaba acá si estaba en otra provincia, si estaba bien, o no, si quería ser filmado, si era buena onda, y tuvimos mucha suerte, pienso.

La verdad que el match entre ellos fue increíble. Y realmente la primera vez que se vieron fue ahí, en el campo de golf fue su primer encuentro. Yo fui a verlo una vez antes de eso, que es la entrevista también que aparece en la película, fui antes para ver cómo era, no quería exponerlas a ellas tampoco, quería primero conocerlo a ver quién era, si estaba dispuesto, si tenía ganas. Le dije que era un documental para que el contara su experiencia, y le dije "ay bueno podemos arreglar porque hay unas mujeres que te quieren conocer", y no me preguntó nada, eso me llamó bastante la atención.

No me pregunto cómo, qué, quiénes son, por qué me quieren conocer, me dijo " bueno dale voy a estar jugando al golf" listo. Entonces yo ya sabía que él estaba ahí, él ya sabía que había gente que lo buscaba, pero no sabía porque y ellas empezaron con el carrito a preguntar por él ese día y es verdad que otro jugador se los señala y por primera vez se ven y él ve la carta por primera vez ahí.

Miranda Cáseres: ¿Por qué tomaste la decisión de centrarse en Telma y su grupo de amigas, teniendo en cuenta que no son las protagonistas directas? ¿Fue Telma tu protagonista desde el inicio? ¿Mantienen relación hoy en día ellos?

Brenda Taubin: Para mí es una buena pregunta porque me la hacían mucho antes de que la película existiera, me lo cuestionaban mucho. Era como "¿por qué la protagonista es la madre si la que escribió la carta es la hija?" y yo decía "porque yo conocí la historia a través de la madre y es el personaje que me interesa" después conocí a la hija y es tan personaje como la madre. Pero realmente la que quería buscar al soldado era la madre, era Telma y era la Chiqui, las escuché mucho leer la carta y acotar exactamente lo mismo, o sea Telma leía la carta y la Chiqui decía "cumple años un día antes que yo"

eso muchas veces. Entonces para mí era ya el gag en la vida, la escena era perfecta, las veía y eran dos personajes increíbles y Elena también se sumaba, así como gangster, eran para mis personajes espectaculares y las imaginaba yendo a buscar y me parecía que tenían que ser las protagonistas ellas, después obviamente que Lili tenía que aparecer, porque es la que escribió la carta, pero no dudaba de que ellas eran las protagonistas.

Y después la relación que tienen ellas con él ahora es re linda. Viven muy lejos, él vive en Villa de Mayo y ellas en Villa Domínico y les cuesta mucho moverse, y él trabaja mucho. Pero se armó un vínculo hermoso, por ejemplo, este año él cumplió sesenta y la compañera del Tano nos escribió para hacerle una fiesta sorpresa así que fuimos a la fiesta sorpresa con todas las chicas, con Telma, la Chiqui, Elena nos fuimos hasta allá, así que los sorprendimos. Después un día lo invitaron a comer fideos, vinieron a comer fideos a la casa de Telma y la Chiqui, así que tienen un vínculo re lindo, se escriben seguido, se llaman para los cumpleaños, se armó una amistad muy linda, además, compartieron mucho la sala de cine que eso también me parece muy único.

En el BAFICI hubo tres funciones y las tres funciones, la primera fue el show porque primero les dije a ellas, tal vez suena un poco manipulador, disculpen por eso, pero a ellas les dije que él no iba a poder llegar, porque, además, Lili y él no se conocían, y no se conocieron durante la película. El encuentro fue con ellas, con las jubiladas, con Telma, la Chiqui y Elena, pero con Lili no sucedió. Eso se fue dando, al principio yo pensaba que se tenían que conocer para la película, pero después pasó la pandemia, o sea tuvimos el tema de la pandemia en el medio, que dificultó las cosas, los encuentros sobre todo en lugares tan lejos, en el medio como que Lili tuvo cáncer, Telma tuvo COVID, estuvo internada, están bien ya todas ahora. Y Lili en un momento me dijo "me parece que no hace falta, no quiero encontrarme", quería que quedara en la imaginación o que sucediera cuando tenía que suceder, no para las cámaras y yo le respeté el deseo y además pensé que estaba bien, que en realidad como que el encuentro era entre su mamá que era la que le interesaba y la que guardaba la carta y que además como que quedaba en la imaginación un poco, como un encuentro en el pasado ¿no?, por eso también hicimos después durante la pandemia algo que no estaba en el guión que es el encuentro más ficcional entre el falso Tano y la Lili joven, como que el encuentro era ese, el de la película que ellas se imaginan.

Bueno, entonces en la primera función del BAFICI, dije que no podía ir y él, a él le encanta el show también, es un personaje, y se puso una gorra y se escondió atrás y cuando terminó la función dije que estaba en la sala, el Tano y ahí que se iban a encontrar por primera vez con Lili, y que si querían podían grabar el momento porque en la película no estaba ni iba a estar, pero cada uno podía registrar ese momento como directores y directoras de cine, y hay muchos videítos de ese encuentro que se saludaron, se abrazaron, saludaron a Claudio que estaba ahí también, en la sala de cine, Lili le mandó besos, así que, fue un lindo momento también, estuvo bueno que se diera así.

Lara Novomisky: ¿Cómo fue el proceso de pensar la estructura o de escribir el guión, si es que hubo un guión? Y si a la hora de ir al rodaje que tanto se respetó y que tanto se fue improvisando o se iba como usando lo que iba surgiendo. Y ¿cuánto duró el proceso en su totalidad, desde que empezó la idea hasta que pudieron terminar la película?

Brenda Taubin: Bien, guión hubo, porque para presentar el proyecto había que escribir un guión, o sea para presentarlo al INCAA había que escribir un guion, era la primera vez que tenía que escribir un guión, sobre todo documental, así que me parecía rarísimo escribir sin tener ni idea que iba a pasar, entonces, la primera parte no me resultó tan difícil porque me lo imaginaba tipo postas, como el camino del héroe, pasa por acá, pasa por acá, pasa por acá, este es el objetivo, va para ahí, entonces me imaginaba, bueno, van al ministerio de defensa, lo buscan acá, dónde lo pueden buscar. Y como a ellas las conozco mucho, no me resultaba difícil escribirlas porque les conozco la voz, lo que dicen, como, como hacen, siempre sorprenden igual pero más o menos podía como armar esa parte, y después, en el guión, pedí permiso y le pregunté a los productores, escribí una página que decía "a partir de acá no sé si va a ser así", fin. Después de eso escribí el encuentro, que al principio creo que lo había escrito en una marroquinería porque alguien me había dicho que tenía un negocio, una marroquinería, entonces pasaba eso. Después descubrí que jugaba al golf y lo cambié. Y después ya dejé de tocar el guión, porque ya cómo me importaba más ir a buscarlo con la cámara que ir cambiando el guión.

También escribí que iba a haber esta relación y estas ganas de mostrar el detrás de escena, mostrar el dispositivo, el cómo se hace la película, porque era algo que me interesaba porque con ellas compartía eso, el cómo hacer, pero me di cuenta después de la primera jornada que era necesario mostrar el dispositivo, que no había otra manera. Hay una escena en la que ellas caminan por la calle, se sientan, o sea les llevamos sillas porque se cansan, se sientan y ahí tenían que decir un texto, pero en vez del texto empiezan a decir cosas cómo "uy que teníamos que decir" "bueno ¿ya está? ¿ya está?" "bueno" "no me acuerdo había que decir" todo así, saludan a los vecinos dice "hola Carla ¿qué haces?" "estamos filmando la película". Me fui de esa jornada y dije "esta película es imposible, va a ser imposible de hacer".

Entonces me fui acomodando mucho y pensando mucho en cómo hacerla, porque era clarísimo que estábamos haciendo una película, pero además también aprendí que no les podía dar un guión, no podía darles la letra, entonces a partir de ahí era generar la situación, por ejemplo: "bueno ahora van a buscar, van a hacer, van a escribir el clasificado, tomen la computadora, a mi no me pueden preguntar, adiós" y ahí me alejaba. Si yo les decía que decir, no salía. Así que el guión se fue armando así, hubo un guion escrito, que fue tomando otra forma en rodaje.

Algo que pasaba mucho era que me llamaban a mí, que eso no me lo esperaba, me hablaban a mi afuera de cámara entonces era la forma de participar. Yo sabía que iba a estar al principio porque la peli arranca en el cine y yo era la coordinadora del cine entonces cuando fuimos a grabar al cine no podía no cumplir mi rol que era de darles la bienvenida. Entonces ahí si yo sabía que iba a estar delante de cámara, pero después por ejemplo no tenía ni idea que al final iba a aparecer llorando, no era mi plan para nada. Lo mismo cuando me contacto con el Tano, pensé "uy la primera vez que hablo con el Tano, soy la que tiene el contacto, hay que filmarlo". Después dudé mucho en si poner esa escena o no, que fue graciosa, es muy sorprendente que de repente el me diga todo lo que dice, igual me culpan a mí, de hacerle muchas preguntas. Pero lo dudé porque pensaba, "ay claro, te armas una idea del soldado que en esa escena ya se cae" es un en un segundo es como "ay es un pirata". Como que se desarma la ficción y es "ah ésta es una persona real que es así y es único". Ahí aparece él, su persona.

Ahora voy a la otra pregunta, en el 2018 presentamos la carpeta, ganamos con la carpeta y nos piden hacer un teaser, nos daban dinero para hacer un teaser de tres minutos, grabamos el teaser y volvemos a concursar en ventana sur en diciembre de 2018, ganamos. Entonces a partir del 2019 se empieza a filmar, encontramos al Tano en noviembre del 2019, grabamos el encuentro en noviembre, algunas jornadas en diciembre y después bueno, vacaciones fiesta, y marzo 2020 pandemia, y ahí, depresión, porque dije "uy, jubiladas, cine, esto va a ser imposible, nunca más, no vamos a terminar nunca la película, ya está" Así que mucha tristeza y ya en el 2021 fue como "bueno hagamos unas jornadas", hicimos unas jornadas muy cuidadas, en la casa de ellas, sin que ellas salieran, en la casa de Lili, en la casa de él. Y si grabamos el encuentro de ficción de los chicos jóvenes, dije "bueno chicos jóvenes, aire libre, no pasa nada, todo bien" y ahí lo grabamos, pero sí aprovechamos mucho el 2020 para montar lo que ya teníamos y vimos que había una película, que estaba, que faltaban algunas cosas, pero, entonces 2018, 2019, 2020 y 2021 se terminó de cerrar y el 2022 hicimos color, terminamos la música, o sea el sonido, toda la parte de post y llegamos así al BAFICI, arañando.

Gustavo Fontán: Brenda ¿editaban en el medio entre esas jornadas?

Brenda Taubin: Si, en el 2020, en el 2019 no mucho, una vez que terminamos todo el 2019 ahí sí, pero sí las editamos por separado, editamos, por ejemplo, las videntes. Cómo que teníamos los bloques de las escenas, teníamos videntes, teníamos ministerio de defensa. Y después de tenerlas así, empezábamos a mezclarlas, a ordenarlas. Cuando tuvimos todo eso hasta hicimos una proyección con alguna gente en particular que queríamos que la viera para aportar y después de esa jornada decidimos hacer el encuentro entre los chicos jóvenes, por ejemplo. Me dijeron algo re lindo, que a mí me movilizó bastante en esa proyección, una mujer me dijo "lo loco es que la parte más emocionante es la de ficción" me decía como "la historia es muy emocionante, muy linda, pero Telma llora en el momento de mayor mentira, que son actores leyendo la carta". Entonces me decía que había algo del cierre de la ficción que podía existir y de ahí me di cuenta que podía funcionar un cierre en la ficción" y de ahí surgió el encuentro de la ficción, después de mostrar una versión.

Irina Peirano: ¿A partir de esa primera jornada de rodaje que confirmaste que ibas a necesitar mostrar el dispositivo, ¿cambió la forma de pensar el rodaje?

Brenda Taubin: No, supe desde siempre, o sea desde el guión sabía que un poco se iba a revelar, por ejemplo, en el primer guión yo había escrito que se cansaban, porque es algo que veía mucho, que se cansaban, entonces en el medio de la escena les llevamos las sillas, por ejemplo, eso ya estaba desde el guión. Pero cada vez fue más grande eso. Por ejemplo, la escena de la directora de arte, que es muy amiga mía, también, pasó que fuimos a la casa y me dice "Bren, podemos pintar la casa", aunque ganamos con el INCAA, el modo de desembolso de la plata siempre es complejo, la plata vino mucho después entonces no había plata. De hecho, Salamanca, que es la productora me decía "¿directora de arte?, olvídate, o sea directora de arte para el documental no" y mi amiga como es muy amiga y una genia me decía "yo voy igual, no me importa, voy igual". "¿Podemos pintar la casa?", y no, la verdad

que no podemos pintarles la casa, porque ella estaba con la paleta de colores, que los celestes, los azules, el agua, el mar, tus ojos, me decía tipo, "bueno, quiero como mantener una paleta", bueno no se puede pintar la casa.

Me decía "bueno, entonces vamos a poner las flores azules para que sean los ojos florecidos de Telma", la cuestión es que llega ese día, vamos, empieza a hacer lo de las flores y me dice "Bren, no funciona", me río porque fue muy gracioso cuando veo eso, me dice "no, no funciona, perdón, no, pero hay una casa" (como ustedes vieron la escena), "pero hay una casa allá que es celeste, como que está buenísima, es re rara, es re linda, chiquitita, es celeste, es perfecta" bueno, también los colores de Argentina, el celeste, el blanco, había ahí algo, ella estaba muy convencida de la paleta, pero que no estaba siendo posible. Pero para mí cambiarle la casa de una era un poco fuerte, entonces hablo con Telma y Telma me dice, primero, "no quiero tener problemas con mis vecinos, todo el barrio sabe que ésta es mi casa y que esa es la casa de Anita eh" como planteando que si vieran la película iba a ser un papelón. Y tenía razón, entonces dije, "si le vamos a cambiar la casa, hay que contarle al espectador que le estamos cambiando la casa" y ahí grabamos esa escena. Eso no estaba en el guión para nada, pero como sabíamos que podíamos jugar con esto de mostrar el dispositivo, era importante este juego de hacer la película y mostrarlo al que la miraba.

Después, como que fue un concepto que nos fue agarrando a todos los involucrados, esa casa la filmamos una sola vez, y la montajista antes de entrar a la casa de Telma, cada vez que entramos a la casa ponía la imagen de la casa celeste, ella me dijo como "cada vez que entramos a la casa vamos a poner la imagen de la casa celeste", me pareció buenísimo, que también, no estaba en el guión, entonces ahí le dije como "si buenísimo, hagámoslo de día, de noche y de atardecer" y ahí la post entró, porque de verdad teníamos filmada la casa una sola vez, después volvimos y la filmamos una vez más, pero nunca la filmamos de noche a esa casa.

También es importante que teníamos un vínculo con la chica que hacía cámara, que trabaja mucho con la productora, yo no la conocía, es muy genia, Ailén López, que no me hacía mucho caso, pero a propósito, por ejemplo, yo decía corte y ella no cortaba, después lo charlábamos y me decía cómo "viste que el mejor momento es cuando ellas creen que no las estás filmando, entonces vos decí corte y yo sigo filmando", perfecto, ese era el código.

Gustavo Fontán: Es interesante esto que nos está contando, digamos, al margen de lo hermoso que cuenta y cómo lo cuenta, hay algo en relación a esto que se inventa durante el rodaje pero que ya está habilitado en el guión ¿no es cierto?, decir que hay algo que deciden hacer en determinado momento pero que está habilitado por la película que habilita el guión, esto es para debatir, para pensar y para tratar de ir viendo cual es esa relación ¿no?, si un guión habilita un tipo de película o qué tipo de película habilita un guión, aún en el documental.

Laura Chiabrando: *Es interesante como la utilización de los recursos formales, tanto recursos formales que están más vinculados más a la ficción, como los recursos formales más vinculados al "documental" se amalgaman de tal manera que se construye un relato que no*

pone en duda los dispositivos, sino que potencia la construcción. ¿Tuviste dudas en algún momento de que mezclar los dos lenguajes podía no ser efectivo?

Brenda Taubin: Lo primerísimo que filmamos es ellas caminando en fila frente a esa pared que es la pared del cine, y para mí eso es encontrar la magia en la vida, viste, en lo cotidiano, yo iba al cine y era, no puedo creer esa pared, ¿quién pintó esa pared así de loco? y yo las veía caminar y llegar por la pared y veía la película antes de saber que iba a haber una película, veía la película de ella con el carrito caminando por la pared de colores con las tres amigas. Entonces me pasaba que veía la ficción en el mundo real, era como esto pongo una cámara y ya es algo, y es gente caminando en una pared nada más. Entonces si me pasaba eso, fue lo primero, lo primero que filmamos e incluso está en el teaser y quedó. Lo primero que pasa son ellas caminando en la pared y lo último que pasa son ellas caminando en la pared, lo mismo que en la película, fue lo primero que hicimos, porque lo tenía ahí al alcance de los ojos y lo veía todos los jueves durante mucho, mucho tiempo, entonces era algo que era, que quería agarrar.

[También me pasaba que era un juego compartido con ellas, pasaba mucho de lo que querían hacer ellas, por ejemplo ¿viste cuándo están vestidas de detectives? Elena me dice "ah yo podría como aspirar una línea", la verdad que nunca se me hubiera ocurrido cuando me dijo, entonces le dije "si obvio aspira una línea", ya pónganle la cámara a esta mujer y que aspire una línea y el otro con el sombrero, a mí me parecía muy divertido eso, el juego en sí, con esas personas, que son muy creativas y que tenían ganas de jugar. Pero a veces me decían que no a todas ¿no?, otras veces tiraban ideas y las ideas las agarras. De hecho, hay una que no pusimos, pero que en un momento estuvo en el guión, Elena en un momento me dice "che si no lo encontramos, a mí se me ocurrió otra película", está grabado, está en el Instagram, lo pueden buscar.

Ella cuenta la película que se le ocurrió, que es un delirio, son ellas en un geriátrico, y se ponen un prostíbulo entonces el geriátrico explota porque todo el mundo quiere entrar al geriátrico a estar con ellas y terminan presas y cuándo el juez las llama a declarar ella le dice al juez, "le hago una pregunta, ¿y usted no quiere un pete?", eso lo cuenta en cámara, yo no lo puedo llegar a creer, yo solo puse la cámara y le dije "contá la película que querés hacer", después no entró en la peli porque era un montón y la montajista me decía tipo "se desvirtúa demasiado" porque en un momento hasta quería filmar la película esa, me decía "bueno calmate, no se puede todo". Quería que dentro de la película estuviera la película de Elena, ella me decía "no desnuda, no quiero estar desnuda, pero quiero estar sensual", necesito la escena de Elena sensual y bueno así que me quedó pendiente la escena de Elena sensual.

Rocío Martínez Benz: *Primero esto del carrito me pareció un recurso hermoso porque yo pensé que sí era ficción la entrada al cine, la entrada del cine que era una leche, yo pensé que eso era la excusa para justificar el carrito que ellas están en el súper. Y es importante reforzar que el guión habilita el recurso de mostrar el dispositivo y si bien el rodaje lo pidió necesariamente, es importante darnos cuenta que el guion ya lo había habilitado y no es "bueno junto a estas señoras y voy a ver qué pasa con la cámara" de manera azarosa, digo, el guión existió y habilitó el recurso.*

Brenda Taubin: Si, si, totalmente, era un diálogo constante. Como que veía en la realidad la película y en la película la realidad me jugaba el retruco, de "no che, no salió, la fachada no funciona ¿Qué hacemos? ¿Vamos a la ficción o contamos que la fachada no funciona?, bueno las dos". Me ayudaba a saber y a pensar, y lo había pensado tanto, lo había soñado tanto, lo había escrito, que cuando me encontraba con los problemas, aunque eran un problema que había que resolver, como que había tenido un proceso para que la decisión fuera más o menos coherente con lo que había pensado, o lo que se había escrito o lo que habíamos planificado, bueno eso.

Y después quería contar, el carrito, después de lo que sucedió con la pandemia, que yo quería filmar las cosas, pero no sabía cómo porque no se podía, un día caminando me encuentro por el barrio en un todo por dos pesos, un carrito un mini carrito de supermercado, digo "ay Telma", me pasó eso lo ví y dije "Telma, lo compro, no sé para qué, pero lo compro". Lo compré. Yo vivo en Parque Patricios, en un edificio que tiene una pileta, bueno, entonces, en la pandemia, pensando cómo hacer para que la película avanzara, sin poder filmar con gente, sin poder salir. Fuí con el carrito a la pileta, una cámara go pro, que me prestó mi vecino, y dije "está todo mal, bueno, ¿cómo hago para mostrar que está todo mal?". Entonces ahí me metí en la pileta y grabé el carrito cayendo, al agua. Pero todo eso fue por ver a Telma llegar con el carrito, por la leche, porque Telma se me transformó como en el carrito y de alguna manera quería contar algo de eso y no podía hacerlo de otra manera, entonces un poco de eso también, de la realidad, o los límites que te impone la realidad, teniendo como algo que te habilita a jugar de alguna manera con el film.

Nicolás Salinas: *Cuando vi la película me sorprendió encontrarme con un tono de comedia que va de la mano con el personaje de Telma y el resto de los que aparecen junto a ella. Quería preguntarte si ese tono de comedia fue pensado desde un principio o ya comenzado el rodaje notaste que podías tomar ese camino.*

Brenda Taubin: Si, el tono de comedia fué pensado desde el principio, porque ellas son muy graciosas básicamente. Me pasaba que mi vínculo con ellas era así; nos reíamos mucho, ellas me parecían personajes muy de comedia, muy risueños, me imaginaba la aventura de ellas y bueno, me imaginaba el tono de la película y es también un tono con el que me identifico. Siento que me costaría contar algo con un tono más serio o más dramático, pero a la vez era lo que me conflictuaba porque no quería que fuera algo superficial, me parecía que el tema que estábamos tratando era un tema sensible y que había que tratarlo con el compromiso que merecía, sin anular lo que yo veía que era como ese presente de esas señoras que querían buscar a un soldado, y que era un poco ridículo en el mejor de los sentidos.

Entonces me puse el desafío de que convivan esos dos mundos, me preocupó mucho porque encima cuando me presenté a Ventana Sur, y después de ganar, alguien de ahí me mandó un mail diciéndome: "¿Cómo pensás que se van a sentir los familiares de los veteranos de guerra cuándo vean que hiciste una comedia sobre Malvinas?", y ahí me quedé medio en shock, pero me ayudó a tener que sostener la posición, entonces contesté el mail diciendo algo así como "gracias por la observación, que

lo he pensado, pero que creo que no es una comedia sobre Malvinas, que el tema se iba a tratar con respeto, con compromiso y con seriedad, pero la comedia estaba puesta en los personajes, en este presente, que eran ellas y en su búsqueda".

Bueno y después puse un ejemplo sobre el holocausto - aclaro que yo soy de la colectividad, o mitad colectividad- sobre la relación que tienen en relación con el humor y el judaísmo, me interesa cómo los judíos se pueden reír mucho de su historia, y me parece algo re sano y un ejercicio que me interesa mucho, y sentí que con estos personajes podía habilitar ese espacio con respeto.

No me parece que la comedia sea liviana o que trate temas superficiales. Me parece que desde ahí se puede contar mucho, se puede acondicionar mucho, y entra de una manera distinta, entonces como que pude defender el mail desde ahí.

Después, a la hora del montaje, necesitamos buscar material de archivo, contar como bien lo que estamos contando, y lo buscamos, fuimos muy específicas en esa búsqueda, era como por ahí, no quiero que haya milicos en pantalla, pero sí, hay que contar un poco del contexto. Entonces buscábamos ese equilibrio, por ejemplo, del militar que dice "van a comer mejor que en casa, van a volver más gorditos, van a estar abrigados" y que después el retruque lo tenga él. Si me pasó que por ahí arrancó un poco más inocente y entiendo que la distancia que tengo yo con Malvinas, por no haberla vivido, no es lo mismo que la que tenga otra persona que haya sido contemporánea, me parece que hay algo en esa distancia que me permitió no juzgarme tanto con el tono, sí pensarlo después, pero no arrancar como juzgándome, de "uy ¿está bien?", que era lo que me cuestionaba.

Pero si después eso, buscar el material de archivo, y darle la palabra a él, me parecía muy importante eso, darle la palabra a los que estuvieron ahí, tuvieron ese lugar. Ahí me parece que estaba la justicia, me gustaba que fuera contado desde ahí, como los personajes que la vivieron.

Ellas estuvieron acá y la vivieron de una forma y hoy la viven de una forma y después vamos con ellos, y ahí, a medida que pasaba la película y a medida que la iba haciendo me daba cuenta también como "uy el tono va a ser así".

Me empecé a juntar con excombatientes, que era una experiencia que no tenía, y ahí empecé a tomar también dimensión de estas dos variantes, y reforcé que tenía un lado más de comedia y otro lado que no podía negar. Ese fue el ejercicio para mí más difícil e importante.

Julián Moya: Creo que el humor está puesto en los personajes, y es importante valorar el humor, sobre todo en la tercera edad, en todas las etapas de la vida, pero en la tercera edad es una herramienta maravillosa. Celebro un montón que lo hayas hecho. ¿Tenías algún referente cinematográfico o literario a la hora de pensar la película?

Brenda Taubin: Sí re de acuerdo, yo quería decir eso, la política también está ahí, que las protagonistas sean mujeres grandes, que se aventuran y que hacen reír al espectador, no que están tristes, aburridas, viejas. Era esa la decisión también.

Puedo decir algunos referentes que se me ocurren ahora, por ejemplo, cuando caminan por la calle pensaba en *Esperando la carroza*, pensé también en, *El loro y el cisne*, bueno algunas películas así. En esa película que les estoy diciendo juega un poco con esto, cuenta un poco lo que pasa con un

grupo de teatro, y ese grupo de teatro existe, y es un grupo de teatro que me gusta mucho a mi, por ejemplo. Y hace que el sonidista se enamore de una de las actrices y eso yo sabía que era mentira porque además de la que se enamora es su mujer, pero el resto, sabía que era verdad, que era el grupo de teatro que estaba haciendo la obra, y yo había visto la obra. Y la obra era sobre la muerte de un compañero de ellos, como siempre hablando sobre, de algo más, del mismo tema. Y eso me divertía mucho.

Después vi un documental que se llama *Muchos Hijos, un Mono y un Castillo* que es español, y la protagonista es una señora grande, retratada por su hijo, y es muy divertida, y es muy ridícula también, como muy bizarra, es esto, es una mujer que quería tener muchos hijos, un mono y un castillo. Ya había escrito en guión para ese momento, pero cuando vi la peli dije "ah mira, es posible, puedo hacer algo así y que funcione", así que verla me hizo bien, y se las recomiendo, es muy divertida, pero bueno, justo fué después, pero me ayudó a reafirmar el camino.

Leonel: *Al principio nos pareció poco común, y nos sorprendió que sean de la tercera edad estas mujeres y después pensamos y nos preguntamos y te preguntamos si se intenta reivindicar algo de la tercera edad. ¿Esa decisión de ponerlas protagonistas era un mensaje?*

Brenda Taubin: Sí, sí totalmente, sí, me daban ganas de hacerlo, creo que el pensamiento vino después, primero el deseo fue más como un impulso instantáneo de "estas personas son tremendos personajes", y después me gustaba la idea de que funcionara así como reivindicación en la tercera edad porque realmente era como yo las veía, como toda la gente que venía al cine, gente grande, y es gente genial, o sea que realmente digo "uy, porque no vemos este tipo de gente en la pantalla, este modelo de vejez, de gente de la tercera edad".

Porque, digo Telma incluso, tiene un montón de problemas, de salud, muchísimos, y aún así va para adelante, va al cine, se ríe, tiene sueños, aventuras, amigas.

Y la mayoría de la gente que me encontré, es así, y me parece que está buenísimo, pero repito, este es un pensamiento que vino después, para confesarlo.

Me parece que está buenísimo que haya esos modelos también para ver y para mostrar. Y lo que más tenía ganas era de terminar la película y mostrárselas a ellos mismos en este cine. Cuento una anécdota de una función; fuimos a "*Fermín*" creo que era la película, lo más interesante para mí de esa función es que en un momento, bailan una milonga, termina la milonga en el cine, jueves, nueve de la mañana, cien jubilados en la sala, termina la milonga, se pararon a aplaudir, emocionados, en el cine, solos.

Entonces eso, mucha energía, muchas ganas de compartir, de vivir, de disfrutar. Me parecía que se merecían un retrato así, para compartir, y chochas, ellas vienen a casi todas las funciones, las disfrutaban un montón. Me gusta que se interprete así también, como la reivindicación, que es la idea, pero para mí era un cotidiano verlas así.

En la primera función ellas tenían muchos nervios, porque me decían que, ellas estaban seguras que iba a ser aburrida, me decían "pensamos como que ibas a poner una escena detrás de la otra y que iba a ser aburridísima" entonces se sentaron al final, y cuando le preguntan a ella contesta eso,

que se sentaron al final de todo por las dudas para salir rápido, para que no las vean. Pero después cuando salieron, emocionadísimas, no lo podían creer, la vieron veinte veces, se ríen, comentan, cada vez, y, ir al cine con ellas es una experiencia, me encanta eso, poder compartir esa experiencia en particular, que es ir con ellas, comentan todo como si no la hubieran visto es como "ay viste que ahí haces ruido, ¿por qué haces ruido?".

Bueno Lili también, Lili es otra "mamá te dije que...", son muy graciosas, es como ver la película en pantalla y en vivo. Les encanta, les encanta ser estrellas, les encanta estar ahí y que las aplaudan y saludar. Le pidieron a Caro, la productora, y el papá de Caro les hizo como unas libretitas que dicen "Telma, el Cine y el Soldado", le pidió un millón de libretitas para firmar autógrafos para los vecinos así que tiene la libretita para firmar autógrafos.

Me llaman todos los días ahora para contarme quien quiere ser su amiga, quien las invita a no sé dónde, quien las llamó, cuando, si van a venir, con quien, todos los días, y el otro día vino una y me dijo "ay que no se termine nunca, que vamos a hacer cuando se termine ¿otra película?" me decían. Así que bueno, están contentas.

Paula Pafa: *¿cómo fue que se dio la construcción de los personajes? Decidir qué mostrar y qué no. Por ejemplo, en la escena que está después de que se publica lo de los clasificados, que está la llamada entre Lili y Telma, siento que es una decisión importante poner esa escena y que construye muy bien el personaje de ambas. Lili con esta cosa de "me tendrías que haber avisado, que no se, que mi familia", y Telma como más tranquila, de "bueno pero ya está", pero al mismo tiempo preocupada porque, no se dio cuenta de eso.*

Brenda Taubin: Como los construí como personajes, nacieron personajes ¿no?, a veces me pasaba que iba al cine y que me llevaba anotado algo, por ejemplo, Telma decía "tengo una lista para la gente que no puede entrar a mi velorio", entonces yo me llevaba eso, pensaba, no puede ser y eso me servía. O, por ejemplo, ellas viven juntas hace cincuenta y seis años, y me decían "mañana no podemos ir porque vamos al ginecólogo", pero ¿las tres?, si, las tres, hacían todo juntas entonces también, las tres juntas, son así, graciosas. Pero la escena esa que decís de Lili que llama y ella atiende está escrita, le pedí a Lili, lo confieso, ustedes no revelen todos mis secretos, le pedí a Lili que la llame, pero Telma no sabía. Lo que yo sí sabía es que Telma siempre atiende en altavoz, no me preguntes por qué, pero Telma atiende el teléfono en altavoz, entonces era ideal. Le dije "Lili, llamala y decile que por qué hizo eso", entonces viste que ella dice "no, acá están todos". Sonó el teléfono y la habilité a atender, dijo "puedo usar el teléfono", "atendé", atendió y su reacción si es real, la reacción de Telma y de la Chiqui es real, Lili era mi cómplice, porque era imposible que Lili llegara a ver el clasificado, o sea es una letra así en el clasificado, que nadie lee. Pero esa es la mejor actuación de Lili para mí y las otras reaccionan de verdad.

La escena del ministerio de defensa, era porque no teníamos el permiso para entrar al ministerio de defensa, yo sabía que Telma no podía estar, Telma no puede estar mucho parada y no podía caminar ahí, entonces yo había ido al ministerio de defensa y dije "listo, Telma se sienta acá, vamos con la cámara, y las otras con los micrófonos", pero fue una jornada, el que vino a hacer sonido vino solo ese

día y me decía "vamos a ir presos", o sea, él estaba preocupado de verdad, porque, claro, viste lo que dicen ellas, había un detector de metales, y entonces les dijimos "no pasen por el detector de metales", para mí era más fantasía que lo que podía llegar a pasar, pero bueno, la verdad es que no teníamos permiso de estar ahí y estábamos en el ministerio de defensa con micrófonos que nadie sabía que teníamos. Entonces nos quedamos con la cámara lejos pero el sonidista tenía que estar cerca para captar la señal entonces iba haciéndose el disimulado. Esa escena para mí es muy divertida porque de verdad están haciendo de detectives ellas, realmente están ejerciendo el rol de la ficción, lo están haciendo, y se olvidan que están siendo grabadas, por eso también salió tan gracioso.

Después la montajista propuso el chiste de la escritura, que también fue debatido, a los productores mucho no les gustaba y nosotras lo bancamos porque era un recurso que teníamos que tenía que ver con esto de la de la ficción, los detectives que se inauguraba cuando ellas estaban disfrazadas.

Sofía Lobato: *¿Qué expectativas tenían tanto vos como las protagonistas cuándo buscaban al soldado? ¿Cómo se imaginaban que iba a ser él? según lo que recordaban también y si de alguna manera se cumplió digamos.*

Brenda Taubin: Yo romaticé mucho la carta, me di cuenta después, la romaticé un montón, para mí era una historia de amor así, medio cuento de hadas, yo creo que ellas también, todas, Lili, Telma y la Chiqui, pero a medida que filmábamos no quisieron hacerse cargo de eso entonces decían "no amor, nada que ver con el amor, nada que ver con el amor" pero porque ahí también se ponían en juego otras cosas.

Y yo la romaticé un montón, hasta que lo conocí, lo encontramos a él. El primer encuentro, me acuerdo de volver pensando "ay no lo puedo creer" y de sentirme una salame por haber romantizado una carta de un chico de diecinueve años en una guerra. Después, volví a leer la carta, teniendo el personaje en mente y lo primero que dice es "yo no sé tocar la guitarra, pero me gustaría tocarla para escucharte cantar", digo, claramente era un chanta pensaba yo, desde el principio. Desde el principio es el personaje que conocemos, te dice las cosas porque es encantador, como un poeta, un galán.

Entonces al principio me shockeó un montón y después lo agradecí, dije "claro, la vida es otra cosa".

Me pasó eso que mi expectativa era encontrarlo, soñaba con encontrarlo, pensé que iba a ser más fácil, entonces al principio no me esforcé nada por buscarlo porque tenía miedo de encontrarlo muy rápido y que se me pincharan las ganas de hacer, no las ganas de hacer la película, pero tenía ganas de sostener la intriga y la búsqueda, esa tensión, y de repente no lo estábamos encontrando, porque no tiene redes sociales. Yo sabía que para ellas era muy difícil, pero yo dije "siglo XXI, con internet hago así y aparece" y no, cuando empecé a esforzarme no aparecía, porque no tenía redes sociales, dejó de vincularse con veteranos de Malvinas, no forma parte de ningún grupo.

El tío de Noe, la directora de arte, que aparece en la película, le pedimos ayuda, porque él es veterano de guerra, el es sobreviviente del General Belgrano, y nos dijo "no, no participa, no está en ningún lado, o sea no aparece, pregunté en todas las asociaciones y no.

Ahí me empecé a preocupar casi me vuelvo detective profesional y lo encontré. Encontré por internet una tesis de historia del 2012 de una chica que había entrevistado a todos los del apostadero

naval, y él era parte del apostadero naval, eran como cuarenta, y dentro de esos cuarenta estaba él. Entonces busqué a la chica y llegué a ella, Andrea Rodríguez, que vive en el sur, creo que es Neuquén, y ella me ayudó a buscar un teléfono que me encontró con otro teléfono que me encontró con el teléfono del Tano.

Era como "si este hombre está vivo, ¿dónde está?".

También lo rarísimo de ir a las videntes y que dijeran una dirección, eso fué increíble, o sea vamos a las videntes, hablo con las videntes, voy primero también para conocerlas, ver el lugar, voy con la directora de arte, "bueno vamos a filmar así, vamos a venir con ellas", "dale vengan, esperen, les vamos a hacer una sesión", me hacen una sesión de vidas pasadas, bizarrísima, con mi amiga, como, "cierren los ojos, ¿lo ven a él?"... Venimos el día de la filmación, de repente eran tres y en la filmación dicen una dirección, y me voy de ahí diciéndole a Noe "me muero si lo encontramos así", o sea, de verdad que por internet no lo encontrábamos y de repente, vieron la escena es real, vamos, ellas dicen la dirección, ellas son videntes, o sea viven de eso, trabajan de eso, y dicen una dirección. Yo me iba como "no lo puedo creer, esta película es rarísima, todo lo que pasa es rarísimo" y después pasa eso, fuimos a la dirección y no. Pero sí, hubo un momento en el que temblamos por ese encuentro, pero las ganas siempre de encontrarlo.

Agustín Arranz: *Quería preguntar más que nada sobre la dinámica de trabajo con Telma y las demás mujeres, y con qué tanta anticipación le decías la situación, si había mucho margen para improvisar, si incluso también ellas podían generar situaciones.*

Brenda Taubin: Depende de cada situación, sí filmábamos bastante espaciado porque se cansaban y la verdad es que las dueñas de la batuta eran ellas. Me han cancelado rodajes el día anterior a las doce de la noche. Y como no son del rubro, no entendían lo grave que podía ser para mí y la productora hacer eso, y no les importaba, y está bien también, digo, me decían, "no, se murió un vecino, entonces es una falta de respeto que vengan a filmar al barrio", pero ¿cuán importante es ese vecino para vos? ¿qué relación tenías con el vecino? si nos metemos rápido a tu casa", y ella "no, no, no quiero que vengan". Y bueno, esa es la base de todo "no quiero que vengan", ya está, se terminó, no vamos, entonces, bastante se guiaba todo por su deseo, era una negociación. "Ay tengo ganas de dormir la siesta", "bueno, una hora más y después te vas a dormir la siesta". Por eso también filmábamos espaciado, avisábamos con tiempo.

Las escenas, se las contaba en el momento, salvo, "vamos a ir al ministerio de defensa", porque eso requería una movilización, entonces tenía que pensar "bueno me voy a subir a un auto, voy a ir a capital", ellas son de Villa Domínico "y después voy a volver". Son muy dueñas de su tiempo, como quieren hacer lo que quieren, y está perfecto, entonces era como ir armando así, que le aviso, que no, pero cuando eran movidas grandes le tenía que avisar con tiempo, después, por ejemplo, si era en su casa, en el momento le decía qué era lo que iba a hacer, si era con la computadora, si era con las revistas, y eso. Yo les planteaba la situación y ellas hacían, como "bueno, miren las revistas" y listo y ellas miraban las revistas y charlaban, o "pongán el clasificado", "júntense a leer la carta", coman torta.

Dura horas ese material, charlan, charlan, comen, cualquier cosa, se van mucho por las ramas también, como yo.

Gustavo Fontán: *¿Por qué Caro dice que hacen un show antes de cada función?*

Brenda Taubin: Bueno, antes de cada función, depende del día, por ejemplo para el día de la primavera Caro trajo unas vinchas de flores, bueno las mismas vinchas de flores que tienen ellas, nos trajo para ponernos a nosotras, entonces estábamos nosotras con las vinchas de flores, repartiendo vinchas de flores, ya eso era un show, y Caro Fernández, a mi a veces me da vergüenza, pero dice, "a partir de ahora, en setenta y cuatro minutos van a ser fans de Telma así que abran sus redes sociales y sigan "Telma, el Cine y el Soldado", "arroben" eso, incita a la gente a hacer storys, a agitar, así que el show es eso, medio como muy de agite del público, "un aplauso para Brenda" así es el show, yo le doy aplausos para ella también, saludamos, siempre hay gente que conocemos en la sala entonces saludamos a todos, siempre está Telma también, las aplaudimos. Ése es el show, el show siempre tiene que ver con eso. E invitamos a las preguntas.

Anahí Tapia: *Siento que en el documental hay como muchos momentos de entrevista, otros más de ficción, otros más poéticos, por ejemplo, el momento donde vuelan las cartas o donde cae el carrito, sentís que te costó hacerlos convivir, o ¿cuáles estrategias usaste para hacerlos convivir a tantos momentos diferentes?*

Brenda Taubin: Yo soy medio collage, no me incomoda para nada el collage y el pastiche, de hecho, me tienen que bajar, así que me siento cómoda con el mix de recursos, y además me pasaba que sentía que estaba habilitado por como lo estábamos contando, como que era "bueno es el documental, pero también es la ficción que estamos armando porque es la peli que estamos contando con ellas", entonces con esa excusa me sentía re cómoda para hacer de todo. Y encima me uní con esta Noe Volpe, que es mi amiga y directora de arte, que también es otra delirante, y me decía cosas como "lo lindo es que la película devuelve esas cartas que él perdió cuando se las sacaron en la rendición, entonces podríamos hacer una escena ¿no?, de las cartas que vuelven", que era como "sí claro, hagamos la escena de las cartas que vuelven, abre la bolsa caen cartas". Todas esas partes más poéticas igual, fueron en el 2020, que también era lo que hablábamos antes de los límites que teníamos entonces, probar de contar de otra manera y como sabíamos que teníamos estos recursos medio collage y medio poéticos, ahí los aprovechamos al máximo, fue como "bueno necesitamos contar de otra manera" y ahí fue el carrito, las cartas, el mar en la habitación, todo eso fue en pandemia, cuando no podíamos salir a filmar. Esa es la respuesta, me gustaba la idea de combinar el documental, la ficción, lo poético, lo real, que se viera lindo, ponerle una intención a la película, una intención como de puesta en escena ¿no?

Gustavo Fontán: *Brenda, si bien hay un tono de comedia, hay como un resguardo amoroso, ético sobre los personajes. ¿Hubo alguna escena o algún momento que no pudiste poner? Que vos sentiste que ese límite se rompía digamos, ¿cómo pensaste ese límite?*

Brenda Taubin: Me gusta la pregunta, todo eso que decís se da por el cariño, las quiero mucho, las quiero muchísimo. Si tengo que pensar, por ejemplo, Telma, en cámara, no se levanta ni se sienta nunca, o sea o está sentada, o está parada, le cuesta mucho ambas cosas. Verla sentarse o verla pararse para mí la muestra débil, muestra sus dificultades, entonces, esa fue una decisión, o está sentada o está parada, pero no hace el gesto. Porque no era necesario mostrarla en esa situación que no le gusta a ella, le es difícil, prefiero estar ahí ayudándola a levantarse que estar filmando eso. Después, por ejemplo, ella es muy picante y con lengua filosa, eso no me preocupa porque es ella hablando y me causa gracia, entonces, que se haga cargo, de lo que le dice a la hija, lo que le dice a la nieta, lo que dice, eso me parece.

Como que el límite lo encontraba ahí donde pensaba qué ella no quería mostrar de sí misma, y a ella le gusta mostrarse así vivaracha pero no le gusta mostrarse que no puede. Un poco, y de hecho pensando ahora esta respuesta, era lo que más me preocupaba y lo que más sentía que faltaba, como su vulnerabilidad ¿viste?, porque no quería faltarle el respeto mostrando cosas que ella no quería, pero ella tiene una coraza, digo, la comedia y el chiste es un poco su escudo ¿no?, me costaba muchísimo mostrarla sensible, aunque lo es.

Pero esto que me decía esta mujer, la única vez que llora es cuando vienen actores a leer la carta, es la única vez, después, cuando se encuentra con el soldado la única que llora soy yo.

Entonces creo que esa fue la manera de pensarlo, por un lado, imaginándome qué era lo que ella no quería mostrar de sí misma, pero porque me genera mucha empatía, mucho cariño, mucho amor, si, a veces me dicen que el límite está fino, de si te reís con ella o si te reís de ella, pero a mí me parece que ella se ríe mucho de ellas, entonces, eso, habilita a la risa sin problemas.

Laura Chiabrando: *Te pregunto por Antonio, me llama la atención que está en un momento y después casi desaparece, o solo acompaña, prácticamente no tiene voz, ¿él es así o funciona así en ese grupo o fué una decisión?*

Brenda Taubin: Hay una escena que no está, que es sólo de Antonio, de hecho, el que llega a la fiambrería era Antonio, hay doscientas tomas de Antonio, y yo le digo "Antonio, y cuando salís, parate acá", bueno, nunca cumplió la marca, se iba de cuadro todas las veces, o se acercaba mucho a cámara, no había chances.

Después lo que me decía la montajista, que tenía razón, es que el punto de vista está con Telma, entonces no podemos irnos a Antonio. Entonces pasó que esa era la escena más fuerte de Antonio y que no está.

También lo que pasaba con ellos es que, así como les decía que son muy dueños de su tiempo, pasaba que yo decía "bueno tenemos una jornada tal día" y así como les contaba con las chicas Antonio, decía "ay me tengo que ir a La Boca a pasar el tango", bueno, está bien andá a La Boca,

mirá si te voy a decir no vayas a La Boca", hacé lo que vos quieras. Pero justo pasó que en las jornadas más importantes Antonio o se quiso quedar en su casa o fué a La Boca y en las que está habla poquito, pero él habla poquito también, sí.

Igual una vez el sonidista me lo dijo, justo me dijo "para mi tenemos que darle más voz a Antonio" porque él lo escuchaba que habla bajito, y es muy dulce Antonio y como entiende todo lo que pasa, lo capta, es muy sensible, de hecho una vez, tuvimos estas primeras jornadas y después me los encontré en el cine, como yo seguía mi actividad de ir al cine con ellos entonces a veces filmábamos y a veces íbamos al cine y charlamos, y una vez después de una jornada muy difícil, porque, los amo, pero también era difícil, me dijo "no pierdas la fe en nosotros", "nosotros estamos muy contentos y agradecidos, así que va a salir todo bien, es muy importante que estemos haciendo una película y te agradecemos". Ahí lloré porque me ayudaba a seguir también, porque si no pasaba eso, a veces muy cascarrabias y muy de "no quiero, quiero hacer esto" y eran cinco que cada uno quería a su voluntad y que yo trataba de respetar porque me parece que tienen todo el derecho del mundo a hacer lo que quieran porque tienen la edad para, me salen como palabras que no quiero usar, pero la digo, cagarse en todo ¿no? Pero cuando venía Antonio a decirme esto decía "bueno, hay que seguir, es importante", Antonio es un genio, lo amo, es un capo, vayan a "Boca, Boca" es el bar, va todos los sábados y pasa tangos, y hay una milonga.

Gustavo: *¿Querés contarnos tu próximo proyecto? que es muy lindo también.*

Brenda Taubin: Más o menos la historia es así, les cuento: El papá de mi mejor amiga tiene un novio que se llama Alejandro, así es como yo lo conozco a él. Alejandro es muy fanático del espacio, apasionado del cosmos y del espacio. Y empezó a hacer un micro emprendimiento que es hacer unas planetitas artesanales, y los vende por la web, por Wix, hizo una página dónde ofrecía sus planetitas. Lo que pasó durante la pandemia es que le llega un mail a través de la página de la agencia espacial europea, que es como la NASA europea, diciéndole que llegaron de casualidad a su página y que en el 2023 van a lanzar un cohete a una de las lunas de Júpiter, y que les gustaría que él sea el que haga los souvenirs de los trabajadores de la misión. Doscientos y pico de lunitas. Yo me entero de esto porque mi amiga me dice "estoy muy preocupada por Ale, porque Ale está internado, tuvo un ataque de pánico porque lo llamaron de la agencia espacial europea para hacer planetitas". Así que bueno, el proyecto, el documental nuevo, tiene que ver con esto, con acompañar este proceso, en abril del 2023 se lanza el cohete, y como el sueño máximo es ir al despegue con Ale, con los planetitas. Él asegura que no los puede hacer, o sea que no puede hacer doscientos y pico de planetitas, porque no le da la cabeza ni el corazón, pero bueno vamos a ver si podemos ayudar a que suceda, a que despegue.

Gustavo Fontán: Ven que el nuevo proyecto también va a tener como necesidad de escritura que Brenda en algún momento ponga que "de acá en más no sé nada"

Brenda Taubin: Totalmente.

Referencias

- Muñoz, L. (Directora) (2016) “*Gilda, no me arrepiento de este amor*”. [Película]. Habitación 1520 Smilehood, U Films.
- Leduc, P. (Director). (1983). “*Frida es naturaleza viva*”. [Película]. Clasa Films Mundiales.
- Wood, A. (Director). (2011). “*Violeta se fue a los cielos*”. [Película]. Clasa Films Mundiales.
- Muñoz, L. (Directora) (2018) “*El potro, lo mejor del amor*”. [Película]. FAM Contenidos Corinthian, Productions, CT Films, Telefé.
- Ávila, B. (Director). (2011). “*Infancia Clandestina*”. [Película]. Luis Puenzo.
- Muñoz, L. (Directora) (2014) “*Soy del pueblo*”. [Serie documental]. Canal Encuentro.
- Muñoz, L. (Directora) Wolf, S. (Director). (2003). “*Yo no sé qué me han hecho tus ojos*”. [Película]. Carmen Guarini- Marcelo Céspedes.
- Christensen, C. H. (Director). (1948), “*La muerte camina la lluvia*”. [Película]. Alberto Palomero.
- Hernández, P. (Directora). (2018). “*Los sonámbulos*”. [Película]. Tarea Fina.
- Hernández, P. (Directora). (2008). “*Lluvia*”. [Película]. Patagonik.
- Baumbach, N. (Director). (2008) “*Margot and the wedding*” [“*Margot y la boda*”]. [Película]. Scott Rudin.Darenne, J.P y L (Directores). (2002) “*El hijo*”. [Película]. Radio Télévision Belge de la Communauté Française, Les Films du Fleuve, Archipel 35.
- Hernández, P. (Directora). (2020). “*Las siamesas*”. [Película]. Tarea Fina.
- Hernández, P. (Directora). (2011). “*Un amor*”. [Película]. Tarea Fina.
- Carpenter, J. (Director). (1980). “*The fog*”. [La niebla]. [Película]. Debra Hill.
- Linares, L. (Directora). (2010). “*Dulce espera*”. [Película]. Habitación 1520 Producciones.
- Barthes, R. (Escritor). (1980). “*La Chambre Claire*” [“*La cámara lúcida*”]. [Libro]. Gallimard.
- Findlin, H y Kolker, O. (Directores). (2014). “*Fermín*”. [Película]. F&K.
- Salmerón, G. (Director). (2017). “*Muchos hijos, un mono y un castillo*” [Película]. Sueños despiertos.
- Doria, A. (Director). (1985). “*Esperando la carroza*”. [Película]. Jorge Sarudansky.
- Moguillansky, A (Director). (2013). “*El loro y el cisne*”. [Película]. Moguillansky/Citarella.
- Menichetti, F. (Escritor). (2011). “*Esquirlas de noviembre*” [Libro]. Casa de las tejas.
- Fontán, G. (Escritor). (2021). “*Maraña*”. [Libro]. Verpoder.
- Blanco, S. (Directora). (2019) “*La botera*”. [Película]. Besouro Filmes/Murillo cine.
- Truffaut, F. (Director). (1959). “*The 400 blows*” [“*Los 400 golpes*”] [Película]. Les films du Carrosse.
- Favio, L. (Director). (1965). “*Crónicas de un niño solo*”. [Película]. DeStefano.
- Bielinsky, F. (Director). (2000). “*Nueve reinas*”. [Película]. Patagonik Film Group.
- Berruezo Pichón Riviere, S. (Directora). (2020). “*Mamá, mamá, mamá*” [Película]. Rita cine.

Garayalde, N. (Directora). (2020). *“Esquirlas”*. [Película]. Punto de fuga cine.

Taubín, B. (Directora). (2022). *“Telma, el cine y el soldado”*. [Película]. Salamanca cine.

Mazú, T. (Directora). (2020) *“Río Turbio”*. [Película]. Antes muerto cine.

Comedi, A. (Directora). (2017) *“El silencio es un cuerpo que cae”*. [Película]. El calefón.

Autor/es

Coordinadores

Chiabrandó, Laura Irene

Licenciada y Profesora en Realización de Cine y TV por la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (FDA–UNLP).

Doctoranda del Doctorado en Artes, FDA–UNLP.

Profesora Adjunta Ordinaria de la cátedra Guión IV de la Licenciatura en Artes Audiovisuales, FDA–UNLP.

Directora y guionista de *Una de tantas* (2013), *Mi cuerpo* (2019) y *La noche sin mí* (2023).

Fontán, Gustavo Salvador

Licenciado en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA).

Profesor Titular Ordinario de la cátedra Guión IV de la Licenciatura en Artes Audiovisuales, FDA–UNLP.

Profesor Titular Ordinario en la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Lomas de Zamora.

Director y guionista de *El árbol* (2006), *La orilla que se abisma* (2008), *La madre* (2009), *Elegía de abril* (2010), *La casa* (2012), *El rostro* (2013), *El limonero real* (2016), *Sol en un patio vacío* (2017), *El estanque* (2017), *Lluvias* (2017), *La deuda* (2019), *El piso del viento* (2021) y *La terminal* (2023).

Autores

Mendoza, Gabriel

Profesor de Artes Audiovisuales, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Estudiante avanzado de la Licenciatura en Artes Audiovisuales con orientación en Guión.

Seroto, Wara

Estudiante avanzada de la carrera de Artes Audiovisuales, Facultad de Artes, UNLP.

Adscripta a la cátedra Guión IV de la Licenciatura en Artes Audiovisuales, FDA–UNLP.

Colaboradores

Bigot, Bernardo – Cáseres, Miranda – Novomensky, Lucas – Pafa, Paula

Estudiantes avanzados de la carrera de Artes Audiovisuales, Facultad de Artes, UNLP.

Chiabrando, Laura Irene

Directoras Argentinas : reflexiones sobre la escritura / Laura Irene Chiabrando ; Gustavo Salvador Fontán ; Coordinación general de Laura Irene Chiabrando ; Gustavo Salvador Fontán. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; La Plata : EDULP, 2025.

Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-2599-2

1. Cine. 2. Guión Cinematográfico. 3. Escritura. I. Fontán, Gustavo Salvador II. Chiabrando, Laura Irene, coord. III. Fontán, Gustavo Salvador, coord. IV. Título.

CDD 791.4301

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644 7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2025

ISBN

© 2025 - Edulp

S
sociales


Edulp
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA