

Modos de hacer fotografía en el cine cordobés. Entrevista a Sebastián Ferrero, DF de *La casa del Eco* (2018)

Por Micaela Conti*



Sebastián Ferrero rodando *Soldado Argentino solo conocido por Dios* (2015). Fuente: Yonathan Adamchuk

Esta entrevista fue realizada en un bar de la ciudad de Córdoba, el 2 de octubre de 2019, un mes después de habernos conocido en el conversatorio sobre dirección de fotografía que Sebastián Ferrero ofreció en el marco del IV

Encuentro de Cine de Córdoba, organizado por la Asociación de Cineastas de Córdoba (ACCOR).

Sebastián es director de fotografía (DF) y operador de cámara, egresado de la Universidad Nacional de Córdoba. Desde el 2001 en adelante se desempeña como DF *freelance* en diversos proyectos independientes y también para importantes productoras del medio cordobés y nacional. Se perfecciona tomando cursos, talleres y seminarios en la Asociación de Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina (ADF) con maestros de la talla de Rodolfo Denevi, Martín Siccardi, Salvador Melita, Juan José Stagnaro, Carlos Wajzman, así como con Eli Sirlin, Esteban Sapir y Ada Frontini, entre otros. A lo largo de su carrera colabora como DF y operador de cámara en largometrajes, miniserias de ficción, cortos, spots publicitarios, videoclips, documentales, diseño de iluminación para transmisión de eventos en vivo y variados programas para TV.

Micaela Conti: En esta entrevista hay cuatro ejes que van desde tu experiencia personal a la fotografía en el cine de Córdoba; desde la parte técnica a la posibilidad de hablar de estilo en el cine de nuestra ciudad. Para empezar, contame cuál fue la primera película donde ejerciste el rol.

Sebastián Ferrero: Mi primera película fue un proyecto independiente. En el momento en que la hicimos —año 2002 aproximadamente— no era tan fácil hacer cine independiente como lo es ahora, que se junta un grupo de gente con unos equipos, una cámara de fotos, un par de lentes, unos micrófonos, y lo hace. Era bastante más complejo, todavía no había explotado del todo la democratización tecnológica. Fue una película que se llamó *Otra noche*, un largo que se terminó acortando y se transformó en un medimetro de poco menos de una hora, y que ganó un par de premios en el Festival Latinoamericano de Cine de Rosario. Esa fue mi primera película, bastante experimental si se quiere, muy entre amigos, hiper independiente sin ningún tipo de subsidios.

M.C.: ¿Y eso fue en digital?

S.F.: Eso fue en digital, fue en miniDV. Después, vino *Cartas a Malvinas*, que también es una película completamente independiente sin ningún tipo de subsidio estatal, que se estrenó en salas INCAA en el 2007 y luego la primera película con subsidio INCAA, que es *Pies en la tierra*, del año 2010, dirigida por Mario Pedernera.

M.C.: *La casa del eco* (2018), ¿fue la primera película en la que trabajaste con el director Hugo Curletto?

S.F.: Fue la primera película de él como director; sí habíamos compartido otras películas en las que él fue asistente de director o director de actores, pero el binomio “él director y yo DF” fue en *La casa del eco*.

M.C.: ¿Ustedes se conocían previamente? ¿Cómo surge la idea de trabajar juntos en este proyecto?

S.F.: Surge de una amistad, de una comunión a nivel humano, de formas de ver la vida, digamos, nosotros nos conocimos trabajando, él también hace cámara, en algún momento compartimos un programa de televisión donde los dos hacíamos cámara, y después naturalmente uno traba amistad.

Hugo escribe mucho y tiene muchos proyectos y naturalmente a la hora de arrancar con un proyecto de largo... entiendo que los directores se rodean de gente que está desarrollando cada uno de los roles que hacen falta para formar el largo, pero que por otro lado también tienen un vínculo con ellos, por lo menos en lo que es el ámbito cordobés. En mi experiencia y lo que veo en mis colegas,

no sé si se da mucho esta situación de que a alguien lo llamen por su experiencia o por los trabajos que ha hecho...

M.C.: Las relaciones surgen de eso, ¿de conocerse previamente?

S.F.: Claro, pero fijate que también hay situaciones de gente que recién está arrancando, y arranca a trabajar con la gente con la cual se fue formando, de repente, que conocieron en la facu —Facultad—, y me parece que eso en algún punto es la dinámica que viví.

Yo empecé a hacer fotografía a la par de directores que estudiaron conmigo y que cuando íbamos terminando la facu generaron proyectos, entonces yo conocía que estaban gestionando tal cosa; naturalmente ya estaba involucrado en eso. No sé cómo será en ámbitos más grandes, más industriales, pero al menos en lo que es mi experiencia en Córdoba... A veces vienen chicos que están estudiando y me dicen: "che, y qué puedo hacer? ¿llevo currículum a productoras?". Y sí... a mí nunca me ha funcionado, pero no está de más hacerlo; en general lo que yo sugiero es eso, digamos, que valoren el trabajo que están haciendo los pares y que colabores, que desarrolles... Un poco así surgió la colaboración con Hugo y continúa; tenemos proyectos por un tiempo, hasta que nos peleemos (risas).

M.C.: La pregunta que sigue tiene que ver con esto justamente: ¿cómo se trabaja con el director en relación a la imagen? ¿Hay un guion técnico específico?

S.F.: Depende, hay directores que sí pero con los directores o directoras de Córdoba, salvo en situaciones muy complejas, difícilmente hay guion técnico. Pero se trabaja de manera bastante elástica si se quiere, lo cual tiene sus cosas positivas y sus cosas no tan positivas.

M.C.: Se trabaja en base a referencias estéticas, ¿eso sí?

S.F.: Sí.

M.C.: Para *La casa del eco* ¿te acordás de cuáles fueron? ¿Podés nombrarlas?

S.F.: ¿Referencias plásticas? De *La casa del eco* lo que más recuerdo son referencias de índole conceptual, narrativa. Porque también uno cuando trabaja la fotografía, parte del plano narrativo es que estés narrando algo, no sencillamente que sea lindo o que se vea bonito y nada más, sino que exprese algo.

Recuerdo, por ejemplo, para *La casa del eco*, la búsqueda de una extrañeza narrativa. Había cuestiones que nos remitían un poco al cine de David Lynch, que nos gusta mucho a los dos, y después hubo una peli que plásticamente no tiene nada que ver, pero sí la sensación que transmite la película, que es una película de Christoffer Boe que se llama *Reconstruction* (2003), que a nivel concepto hay algunas reminiscencias en esto de las instancias temporales que se van atravesando unas a otras y de la descomposición del tiempo.

M.C.: ¿Qué otras tareas abarca la preproducción de una película, para el área de fotografía?

S.F.: Un montón más de lo que los productores creen que tenés que hacer y por eso te dan pocas semanas (risas). Y, en realidad, haces mucho trabajo de diseño de producción. Es decir, vos sos un poco el diseñador de producción de tu área, al menos en este esquema con el que se suele trabajar en Córdoba, donde no

hay un productor de foto, entonces vos como director de foto también administrás los recursos.

En ese sentido es muy importante tener un vínculo de confianza con la producción, en donde haya transparencia y se sepa de manera clara con cuántos recursos se cuenta, entonces vos podés decidir apostar más al equipo de cámaras que al de luces, por ejemplo. Si los tiempos apremian y los recursos son pocos, yo he tratado en los proyectos que tienen una raigambre más naturalista, trabajar con cámaras más o menos sensibles, que me den un buen registro, con lentes de la mayor calidad posible, para ganar textura y que tengan una luminosidad más o menos generosa, entonces poner más energía en eso que en tener mayor parque de luces, porque aparte sé que probablemente después no tenga tiempo para usarlo... Entonces ahí creo que entra la capacidad del director de foto, que no tiene que ver con la creatividad artística sino con la creatividad más administrativa, de cómo logro con los recursos y el tiempo que tengo poder llegar al objetivo que busco en la imagen.

Porque así como el director es el propio productor en este esquema de cine de autor si se quiere, con el DF pasa también lo mismo. No existe el DF bohemio que se desentiende de lo administrativo, sino que lo que se pondera en un DF es también la productividad, tiene que resolver de manera efectiva y bella y expresiva con pocos recursos y poco tiempo.

M.C.: Y en este sentido, ¿cuáles considerás que son las limitaciones que tiene un DF en el cine de Córdoba, desde lo técnico o lo realizativo?

S.F.: Desde lo técnico, me parece que hay equipos de gama bastante alta en Córdoba, y hay *rentals* de cámaras y lentes y luces y *grips*, y si no, si está el recurso económico, se consigue en Buenos Aires. Lo que no está en Córdoba,

está sí o sí en Buenos Aires; en términos de tecnología no hay nada que nos esté vedado, salvo por lo económico, que es me parece la limitante.

Pero más allá de eso, yo no soy de la idea de que una película está buena o no porque tiene más o menos recursos técnicos, para mí pasa por otro lado. Vos podés hacer una película hermosa con un celular y dos actores y un director y no mucho más. Sí creo que es una limitante la cuestión económica, no por no poder acceder a esos recursos, sino porque en el afán de optimizar el recurso económico que siempre es poco, hay mucha ida y vuelta en este proceso de diseño de producción de foto donde el desgaste es muy grande: estás todo el tiempo administrando, negociando con producción, negociando con el asistente de dirección por el plan de rodaje, y es muy poco tiempo el que uno le dedica a lo que es realmente importante: juntarse con el director o la directora, con el director de arte o la directora de arte, a charlar, a desarrollar la idea, a desarrollar los conceptos visuales, a planificar, a ver más referencias.

A mí me gustaría poder dedicarle más tiempo a la cuestión creativa y expresiva que a la cuestión administrativa, que siempre te demanda más tiempo porque estás hasta último momento resolviendo cosas y se ha vuelto un poco aquí en Córdoba una especie de valor: "Mirá cómo trabajamos con recursos acotados y cómo resolvemos", y en definitiva yo no veo un valor extra, lo veo como un desperdicio de energías y dedicación que podrían estar al servicio de lo expresivo.

M.C.: Ese rol de gestión, ¿para vos es parte del rol del DF?

S.F.: En este esquema sí. Sé que hay otros esquemas más industriales, donde productores de foto reciben tu idea y estas personas se encargan de lidiar con los proveedores y demás, entonces vos como director de foto podés poner más energía en lo creativo.

Acá en Córdoba eso no sucede porque no hay dinero para esos sub roles, pero a mí no me parece un problema porque como DF no solo administras recursos económicos sino también los humanos. En algún punto estás a cargo de un equipo que son tres departamentos: el departamento de cámara, el departamento de fotografía —de luces, digamos— y el de *grip*. Vos sos la cabeza de esos tres equipos y tenés que lograr establecer una dinámica de comunicación y de trabajo con la gente para que se genere algo armónico.

M.C.: Y el momento donde aplicas esta coordinación, ¿es en el rodaje?

S.F.: Sí, pero también, a la hora de la “pre” ya vas trabajando con las cabezas de estas sub áreas: con el *gaffer*, con el foquista, y con el *keygrip*, vas teniendo una comunicación, viendo qué perfil de gente va a hacer falta, etcétera.

M.C.: Y en la elección de gente ¿vos tenés libertad? En el caso de *La casa del eco* ¿cómo fue el armado del equipo?

S.F.: En realidad estaría bueno que sí, no siempre sucede porque los productores a veces son celosos de la gente con quién quieren trabajar y con quién no, porque han tenido una experiencia no tan buena o por lo que fuere, porque quieren meter a alguien de su confianza... Ahí también entra esta cuestión de negociación y de hasta dónde uno está dispuesto a ceder y hacer concesiones.

Para mí la manera ideal para trabajar es que te den libertad para elegir a la gente. Yo elijo mis colaboradores por algo en particular y en ese sentido, promuevo que mis colaboradores elijan a los suyos justamente con el mismo criterio; entonces yo no les indico a quién tienen que elegir, sino que les doy libertad porque saben lo que tienen que hacer, me parece que esa es la lógica.

M.C.: ¿De cuánta gente era el equipo?

S.F.: Era bastante reducido. Estaba conformado por un *gaffer*, un jefe de eléctricos y un eléctrico, un foquista y una segunda asistente de cámara y nada más. Yo hacía foto y cámara y después había un *video-assist* que también funcionaba como un segundo de dirección, entonces no era propiamente del equipo de cámara y foto. No había *grip* porque había un solo carro en toda la peli, era todo trípode y cámara en mano.

M.C.: ¿Viviste el paso del fílmico al digital? ¿Cómo ves que repercute ese cambio en la imagen?

S.F.: Y, la tecnología va evolucionando a pasos agigantados. Hoy ya en Argentina se filma muy poco en fílmico por una cuestión de costos, de complejidad, de mecánica de trabajo. La discusión sobre el tipo de imagen, si es más orgánica o digital, eso ya es una cuestión de gustos... igual hay todavía fervientes defensores del fílmico.

Yo llegué a hacer poco en fílmico, pero hay quienes sostienen que el fílmico es más sencillo que el digital por los cables, la intervención en general. Es interesante el punto de vista, pero hoy por hoy este paso del fílmico al digital ha permitido una democratización a la hora de hacer algo en términos de un estándar técnico respetable, que en la época en la que yo me formé si no tenías recursos tenías que trabajar en VHS o en Súper VHS, que eran formatos bastante magros en lo técnico, o sino saltar a algo de mayor calidad que era el fílmico y era un abismo.

Hoy por hoy cualquier persona que tenga una cámara que filme puede hacer algo de un estándar técnico perfectamente aceptable y eso me parece que está

bueno porque en el momento en que yo estudiaba era importante. Para mí, el hecho de que algo esté bien o mal técnicamente ya no es un valor, yo lo doy por sentado. Y es más, a veces uno deteriora esa técnica en función de algo expresivo porque llega a ser tan perfecto técnicamente que se pierde esa sustancia expresiva, justamente. Me parece que ahora estamos partiendo de un piso técnico determinado y la discusión es qué contamos con esto, qué narramos. Y eso está bueno.

Respecto a la cuestión estilística, que se puede proyectar a la cuestión de si hay un cine cordobés o no, y en este caso si hay una imagen de un cine cordobés o no, yo la verdad no he visto todo el cine cordobés porque la producción es grande y muy variada. Pero creo que no, no encuentro como una poética a nivel temática o plástica, estética, dramaturgica o narrativa, de la índole que sea, donde se pueda aglutinar lo que se produce en Córdoba, bajo el título de Cine Cordobés, y en ese sentido me parece que si elegís diez películas cordobesas al azar y las comparas plásticamente vas a encontrar desde un naturalismo hasta un género extremo o una cuestión experimental o documental, digamos, vas a pasar por un abanico de estéticas y poéticas diferentes que está buenísimo.

Sí creo que se puede llegar a pensar que lo que se produce bajo este rótulo de Cine Cordobés, la gente que comparte los proyectos y los diseños de producción son bastantes similares. Hablando de los proyectos que dependen de los subsidios INCAA o del Polo Audiovisual, los que tienen una lógica más tradicional con intenciones industriales de exhibición, son más o menos lo mismo: los presupuestos, las lógicas de trabajo y el armado de los equipos son más o menos los mismos, eso puede ser similar, pero no lo que tiene que ver con los contenidos y las formas. Y eso me parece interesante, cuanta más diversidad de voces y miradas haya, está bueno.

M.C.: A la hora de definir el estilo se puede hablar de estilo de un artista particular o el de un grupo —por ejemplo, el Impresionismo—. Lo tecnológico es un aspecto que determina el estilo, ¿se puede hablar del paso de analógico a lo digital como un punto de inflexión a la hora de pensar las imágenes del cine en Córdoba?

S.F.: Sí, y la evolución de lo digital también. No es lo mismo el miniDV de aquel momento con la tecnología actual; hoy con una cámara asequible en términos económicos tenés un estándar de calidad suficiente —que no es el de las grandes producciones de otras partes del mundo que se aseguran la distribución y la exhibición de calidad en todos los medios y canales—.

Nosotros estamos trabajando en eso. Recién ahora algunos directores de foto estamos militando para que se consideren determinadas pautas. No es lo mismo terminar algo para televisión que para cine o para internet, porque los dispositivos de visualización cambian, los pauta la tecnología y están en permanente desarrollo, y cambian. Hoy el estándar de cine es el DCP, pero ya es obsoleto y hay dos tecnologías más nuevas y en desarrollo que no se implementan por cuestión de costos.

Cuando uno piensa que el medio de expresión nuestro es técnico, tiene que ir adaptando eso porque tu expresión está encausada en las posibilidades y límites de ese dispositivo. Un tema de discusión bastante álgido es cómo se va a ver una película con las tecnologías que se vislumbran venir; hay sistemas de postproducción que un poco contemplan esa mirada, pero es inevitable saberse en un proceso de transición permanente; digamos, no sabemos a dónde vamos a terminar. En ese sentido la mirada sobre la tecnología tiene que ser dinámica, y hay que ir adaptándose.

M.C.: En relación con la tecnología, ¿cuál fue el equipamiento que usaste en *La casa del eco*?

S.F.: Usamos una cámara Sony FS7 y usamos unos lentes Ultra Prime. Son muy lindos lentes, aunque yo hubiera elegido una con más posibilidades de registro en las sombras, pero bueno, era lo que se podía, y en definitiva creo que le sacamos el jugo, junto con el colorista a la hora de dosificar, le sacamos el jugo a la imagen.

M.C.: Y con respecto a la iluminación, ¿qué luces usaron? Vi que usaron mucha luz de escena...

S.F.: Luz práctica. En *La casa del eco* había mucho exterior, exterior día, y había algunos interiores, había poca noche, la mayor parte de las noches eran interiores y sí usamos mucha luz práctica. Fue bastante austero el trabajo con la luz, y ayudaba un poco que el concepto general partiese de una base naturalista, entonces en ese sentido el modelado de la luz disponible iba de la mano con ese criterio. Creo que en algún punto las condiciones terminan generando una impronta estilística, cuando vos tenés que sacar muchas escenas por día y no tenés tiempo para armar puestas, eso afecta a tu estilo, que termines incorporando esta noción de trabajar con poca luz, de optimizar lo que tenés en el set y trabajar con luces prácticas...

M.C.: Respecto a los aspectos fotográficos del plano —ángulos, planos, movimientos— ¿fueron pautados desde antes? ¿Cómo los trabajaste en *La casa del eco*?

S.F.: Lo charlamos antes con el director, porque teníamos una idea muy clara de lo que queríamos desde la puesta. Queríamos una puesta precisa, muy

quirúrgica, la luz iba a ser más trabajada desde el modelado de la luz disponible y sí tener más control desde lo que iba a ser el punto de vista, el encuadre.

Es una peli muy singular en la cual buscamos transmitir un determinado nivel de extrañeza y planeamos hacer eso desde el punto de vista, más que desde la cuestión textural de la imagen. La película atraviesa dos dimensiones espacio-temporales que son la vigilia y el sueño, y hay una escena en particular que presenta a la hija de este matrimonio que es el protagonista: la hija no existe pero en la película está la ambigüedad de que nunca se sabe si es real o una proyección del anhelo de paternidad del personaje.

Cuando la presentamos —la nena es acróbata—, estaba planteado que ella estaba esperándolo al padre de alguna manera extraña, y al llegar a la locación vimos que había una especie de barandita; entonces la escena se presenta desde una subjetiva de la nena donde la cámara está invertida, y así abre la escena, con esa sensación rara. Cuando llega el padre y se acerca a ella, se abre el plano y vemos que es la nena que estaba dada vuelta en la baranda. Entonces nos pareció una manera interesante de presentarla a ella que en realidad no existe, que es parte de ese universo onírico.



La casa del eco (2018). Fuente: Sebastián Ferrero

M.C.: En la película se hace evidente la técnica en función de lo narrativo. ¿Eso lo definió el director, lo definiste vos o lo definieron juntos?

S.F.: Y, lo definimos juntos. Como DF uno tiene en claro que es un colaborador y esa es una de las cosas interesantes de la actividad. Porque uno trae gustos y preferencias en relación a la cultura visual o general que puede llegar a tener a lo largo de su vida, entonces es inevitable tener un gusto formado; pero muchas veces cuando uno se abre a lo que el director o directora plantea, de repente explora nuevas posibilidades que no tenía incorporadas y resultan ser realmente alucinantes.

Una de las cosas más atractivas es no hacer siempre lo mismo, despojarse o deconstruirse de un determinado gusto y tratar de montarse a la propuesta del director o la directora; hacerla propia y nutrirla con elementos que vengan de los gustos personales, pero ya desde otra base y no sobre los gustos que uno acarrea.

De hecho, la última peli que todavía no salió, que es una película de Sabrina Moreno,¹ tiene una estética totalmente diferente de lo que yo venía haciendo: está encuadrada en 4:3 —tipo televisivo medio cuadrado—, y me costó mucho entrar en el código. Con el devenir del proceso fui soltándome más y ahora estoy muy contento con la experiencia y con haber incorporado eso en mi acervo personal. Es un permanente aprendizaje de proyecto a proyecto, en la medida en que el director o la directora te lo propongan y te lo permitan.

M.C.: ¿Alguna vez pensaste en esto del estilo, en si tenés un estilo?

S.F.: Y, yo reniego un poco de eso, por esto que te cuento, trato de que la imagen vaya en función de que lo que se necesita narrar, aunque no me guste lo que estoy viendo, y es un trabajo de permanente deconstrucción porque es luchar contra la propia pulsión de lo que a uno le gusta, de lo que uno piensa de algo. Es arrojarse al vacío y confiar en lo que te están proponiendo aún cuando uno no está del todo convencido, y a veces eso se termina plasmando y a veces no, y eso también es un aprendizaje. Trato de luchar contra el estancamiento, que para el artista es como la tumba, te opaca. Entonces es poner en cuestión esos preconceptos con los que uno viene a nivel estilístico en función de narrar lo que la imagen de la película necesita.

Nunca lo he pensado mucho, pero me da la sensación de que tener un estilo no es malo, me parece que no es nutritivo para un director de foto plasmar su estilo.

M.C.: Habría que definir estilo dentro de unos términos que vayan un poquito más allá de la idea que tenemos... Si yo te pregunto si concebís tu forma de trabajar en el marco de un estilo, por todo lo que dijiste, claramente es no.

¹ Se refiere a la película *Azul el mar* (2019).

S.F.: No es que es no, es que un poco reniego del estilo porque creo que no es fructífero para el proyecto. Creo que si me pongo a pensar, las condiciones de producción que me han ido tocando quizás sí han forjado un estilo en la mecánica y también las propuestas, que tienen una raigambre naturalista. Y me siento muy cómodo en el naturalismo... justamente por eso tengo ganas de experimentar en géneros alejados del naturalismo.

En estas condiciones que me han ido definiendo en términos de procedimiento, me he ido acostumbrando a resolver con muy poco y de la manera más austera posible. Creo que cada vez resuelvo con menos... entonces eso sí define un estilo. Ahora yo me pregunto: qué pasaría si la película propone otra cosa. Ahí estaría cuestionando este estilo de procesos en el que me he ido formando, un poco por las condiciones en que me ha tocado trabajar.

M.C.: ¿Dónde estaría puesto el tema del estilo en el DF? ¿Si cambiás de género, cambiás de estilo?

S.F.: Me da la sensación de que uno se forma a través de referentes; uno se nutre constantemente con el cine, teatro, leer, escuchar música, y va cambiando en sus gustos, un día te interesa una cosa, otro día otra.

Sí me parece un valor a nivel personal, esto de ir reinventándose... uno no deja de ser un componente de su coyuntura, entonces en la medida que esa coyuntura te ofrezca posibilidades, a mí me parece interesante eso, ir probando, explorando diferentes poéticas. Por ejemplo, un estilo que está bueno no perder, que no siempre sucede, es el de estar de buen humor, en los rodajes (risas). Estar de buen humor es fundamental, en armonía... eso sería parte del estilo, en términos más amplios.

M.C.: ¿Pensás que a la hora de ejercer el rol del DF el rodaje es la etapa más creativa, en el sentido de la resolución de problemas? ¿Cómo fue ese ritmo en *La casa del eco*?

S.F.: Teníamos el tiempo muy ajustado, era una película para cinco semanas originariamente y después las complicaciones hicieron que se tuviera que filmar en cuatro, entonces hubo que adaptarse a eso. Fue bastante preciso el plan, no nos pasamos nunca un segundo porque no había plata para horas extras ni nada, pero fue relativamente relajado.

En esta dinámica que nos planteamos con el director de resolver de la manera más lúcida y expresiva posible las puestas en escena, con austeridad de planos, era cuestión de encontrar el plano adecuado para expresar lo que debíamos expresar a nivel atmósfera, y aparte, en términos funcionales, resolver en un solo plano algo. En este sentido era intenso el rodaje pero no era que estábamos todo el tiempo cambiando de plano sino que planteábamos lo que queríamos, lo buscábamos y trabajábamos sobre eso. Y en cuanto a si es la etapa más creativa el rodaje, me parece que todas las etapas son igual de creativas.



La casa del eco (2018). Fuente: Sebastián Ferrero

Me parece que si vos no tomaste las mejores decisiones a la hora de diseñar tu área en la preproducción no vas a tener el terreno dado para manejarte con la libertad que hubieras querido a la hora de rodar. Obviamente que es una instancia súper creativa el rodaje y es el momento de toma de decisiones quizás más crítico en el sentido de que el tiempo corre, pero después tenés la otra instancia que es hiper rica en términos creativos que es la postproducción. El montaje es un segundo rodaje, ahí podés construir una película completamente distinta a la que rodaste o a la que pensaste en la preproducción. Obviamente que cuanto más claro tengas lo que querés desde el rodaje y lo encamines mejor en cuestiones de concepto plástico y visual, después vas a tener más material para trabajar en post, pero también podés cambiar el rumbo de lo que habías pensado para la imagen, dependiendo obviamente del proyecto. Las posibilidades hoy son enormes.

* Micaela Conti es Licenciada en Cine y Televisión en la Universidad Nacional de Córdoba (2014), con la investigación "Estilo Acord. Alternativas de la fotografía cinematográfica". Autora de los artículos: "La fotografía en Buffalo '66, una propuesta de análisis" en *Revista Sendas* (2018); "Nuevo Cine Argentino y Nuevo Cine Cordobés: elementos contextuales de ambos fenómenos y características formales en los films representativos: *Pizza, birra, faso* y *De Caravana*" en *Toma Uno* (2016); y del capítulo "Asociaciones sobre la identidad: "(Mi) historia argentina" de Gustavo Postiglione" en *Mirando 25 miradas. Análisis sociosemiótico de los Cortos del Bicentenario* (2014). Entre 2016 y 2018 fue adscripta de la cátedra Fotografía Cinematográfica II en la U.N.C y en la actualidad es integrante en formación del proyecto de investigación "Cartografía y estudio histórico de los procesos cinematográficos en Argentina (1896-2016)", de la Universidad de Buenos Aires e integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios de Cine de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Email: mcontibelcasino@gmail.com