

## La Luz sobre las Cosas

Conversaciones con el director de fotografía Iván Gierasinchuk

Entrevista y transcripción: Juana Solassi

### Marco

Desde el 2019 la cátedra de Iluminación y Cámara 1A (Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata) realizó encuentros especiales con entrevistas a directoras y directores de fotografía con el fin de enriquecer el espacio de formación de les estudiantes. En ésta oportunidad, conversamos con Ivan Gierasinchuk sobre su proceso creativo en el campo audiovisual.

Entrevista realizada el martes 25 de agosto de 2020 en el marco del 11º Festival REC (FDA-UNLP) a través de Instagram, en contexto de aislamiento preventivo. Las preguntas fueron formuladas por les estudiantes de Ilu 1A y 2A (ciclo 2020) y seleccionadas por les docentes para la charla. Transcripción realizada en el marco del proyecto de investigación *Imágenes de lo posible, estéticas y tecnologías de la escena audiovisual independiente nacional contemporáneas* (PIBA 2019-2022).

**Palabras clave:** vestuario, dirección de arte, volúmen, teatralidad, color, cámara

### Ivan Gierasinchuk (ADF)

Nació en 1975, estudió pintura, dibujo y técnicas de restauración plástica. En 1994 ingresó a la carrera de imagen y sonido en la UBA y posteriormente se especializó en dirección de fotografía. Es responsable de la imagen de filmes reconocidos por el público y la crítica como *Infancia Clandestina* (Avila, 2012), *Eva no duerme* (Agüero, 2015) y la reciente *Los sonámbulos* (Hernandez, 2019). Desde 2003 pertenece a la ADF (Asociación de Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina) y a partir de 2008 como secretario general de la misma asociación. Participa como docente en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba.

### Cuando encarás un proyecto ¿Cuáles son los aspectos que tenes en cuenta a la hora de realizar la dirección de fotografía?

El interés en un proyecto lo tengo dividido en dos planos. El primero de ellos es el guión, y si tengo el guión en la mano es porque tengo afinidad con quien lo escribió. Si bien la obra cinematográfica es de ejecución colectiva, para mí tiene que ver con el anhelo de quien dirige. La propuesta tiene que contemplar que el director esté abastecido con todas las herramientas para narrar, y que el público pueda ver ese desarrollo narrativo.

Siento que a nivel óptico y de cámara, empiezo a formular una propuesta recién cuando leo el final del guión. Leo los guiones desde el final, porque si los leo como corresponde encuentro trampas para llegar a ese desenlace. Lo que a mi me interesa es que la película sea interesante argumentalmente, creo que ahí es cuando me puedo explayar como director de fotografía.

El segundo plano que tengo en cuenta, y el más importante, son los actores. En el cine narrativo de ficción -y aclaro esto porque no pienso lo mismo para el ámbito documental o la expresión experimental del audiovisual- la fotografía que hago se termina de definir con quienes actúan, que son al fin de cuentas quienes portan la luz. En este sentido tengo un

vínculo muy profundo con el vestuario, porque es lo que está más inmediato a los actores. Es lo que está más cercano a la piel, y con lo que la piel va a combinar en cuanto a color.

Con el tiempo me fui dando cuenta de que no soy un espectador de cine. No me gusta el cine, solo voy a ver películas que hice, a las que me invitan, o cuando estoy de jurado en un festival. Soy más afín al teatro, siento algo del vivo del teatro que me conmueve profundamente. Entonces cuando estoy trabajando en una película imagino delante mío una obra de teatro ocurriendo. Y mi aporte escénico es que quienes actúan se puedan desplegar en su máximo potencial. Entonces mi propuesta estética comienza imaginando esos rostros. Ya entrada la pre-producción, y una vez que vi la prueba de vestuario, recién entiendo qué es lo que voy a hacer.

**Por lo que decís, tu comunicación con el departamento de arte debe ser fundamental para tu proceso.**

Sí, de todas maneras internamente al departamento de arte me interesa más que nada lo que es vestuario y maquillaje. Porque estos actúan sobre los volúmenes en movimiento. Cuando trabajo con quien hace arte o escenografía, siento que trabajo volúmenes más estáticos, en los cuales puedo tener un diseño más programático y prolijo. Hay algo en el vestuario y el maquillaje que, como lo portan quienes actúan, siempre van a tener una cuota de imprevisibilidad. En fotografía trabajamos constantemente con la luz reflejada, entonces el movimiento es lo que más nos afecta. Y el movimiento lo producen los personajes, así estén sentados en una silla. El vestuario es ese gran accesorio orgánico que acompaña al actor. Y el maquillaje termina de revelar muchísimas cosas. Creo que esa combinación es lo que me ayuda a ir armando una propuesta estética, más que nada de color.

**En relación a estos dos planos que mencionas, en *Eva no duerme* (Agüero, 2015) ¿Por qué elegiste usar dominancia de verdes y sombras duras? ¿Usaste alguna referencia?**

Para mi los proyectos fluctúan entre pulsos vitales y pulsos mortales. Cuando surgió el proyecto de *Eva no duerme* yo estaba atravesando un pulso mortal, venía de transitar la muerte de mi papá. Cuando tuve que reconocer el cuerpo en la morgue, experimenté un fenómeno en el que ví brillar el cuerpo. En el lugar había una ventanita y un tubo de luz arriba de él, y no entendía cómo era que brillaba, no me daban las cuentas. Parecía algo psicomágico. Trabajando con la luz uno piensa que entiende cómo funciona pero a veces es inexplicable. Lo que había era una mezcla de brillos que tenían que ver con la saturación de los verdes en las bajas luces, en cierta iridiscencia<sup>1</sup>. Cuando le relaté a Pablo Agüero lo que había visto en el cuerpo, bautizamos ese fenómeno como *la llama eterna*.

Eso fue algo que imprimimos en muchas instancias de la película. Con las velas, o con las luces que vienen por fuera de los ambientes. El argumento tenía que ver con la trascendencia. Siento que con lo que me pasó comprendí lo que era la trascendencia de una persona, de su historia, de lo que vivió y lo que hizo. En mi mente esa morgue tenía el color de *Eva no duerme*.

---

<sup>1</sup> Brillo radiante mostrado por la materia que produce un cambio de color dependiendo del ángulo de visión y del de iluminación. El nombre proviene de la palabra griega "iris" que significa arcoíris.



*Eva no duerme* (2015). Dir. Pablo Agüero - DF Iván Gierasinchuk

Creo que hay dos módulos de trabajo: uno que es el sensorial, y otro que es el tecnológico. Y en el proceso hay un movimiento en el que ambos módulos se encuentran. Ese movimiento es el acto creativo, es cuando uno llega a esa atmósfera fotográfica que desea. Para la película decidí que las ópticas fuesen Leica porque son lentes neutrales, de un brillo muy poderoso, pero con una reproducción fiel en blancos y negros. Eso permitió que la atención estuviera puesta en el tratamiento del vestuario, del maquillaje, en la elección de los filtros para las luces y en el color que quería en las paredes de las locaciones.

La imagen de *Eva no duerme* salió así de rodaje. Me prometí hacer todo lo posible para que la película sirva sin hacer dosificación de color. Y si bien tuvo esta instancia de color, hay un trabajo muy fuerte en el vestuario y el maquillaje que hizo que todo sea muy atinado desde grabación. El vestuario fue hecho por Valentina Bari, y ella tiene una conexión muy directa con la fotografía y con saber qué está narrando sobre esos personajes. Eso a la hora de filmar es de un valor incalculable. Me dio todas las condiciones volumétricas y de color para que la luz imprima y los lentes capten como lo necesitaba el proyecto.



*Eva no duerme* (2015). Dir. Pablo Agüero - DF Iván Gierasinchuk

La fotografía de la película para mí está inspirada en el período negro de Goya<sup>2</sup>. Pero si bien hubo un trabajo con referencias, con Pablo deseábamos gestar un proyecto original. Nos pusimos un límite de hasta cuándo ver referencias. En cine, a diferencia de la pintura, se comienza con un cuadro negro y se van incluyendo elementos que emerjan de esa oscuridad. Entonces lo que hago es modular instancias de brillo en un cuadro negro. La propuesta de Pablo de que el relato tuviera una estructura teatral a mí me ayudó mucho para pensarlo desde la caja negra<sup>3</sup>. Como espectador de teatro me gusta cuando el escenario está aún a oscuras y vacío y de golpe van apareciendo los elementos. Me es

<sup>2</sup> Francisco José de Goya (1746-1828) fue un pintor y grabador español. Su obra abarca la pintura de caballete y mural, el grabado y el dibujo.

<sup>3</sup> La cámara negra de un teatro o espacio escénico es el conjunto de cortinajes opacos de color negro que se utilizan para delimitar o aforar la escena y para ocultar de la vista del espectador todos los elementos que están fuera de ella.

hipnótico. Y es algo que me ocurre también cuando opero la cámara y me hipnotizo por quienes actúan.



Los fusilamientos (1814). F. de Goya



La romería de San Isidro (1819-1823). F. de Goya

**En *Infancia Clandestina* (Ávila, 2012) la iluminación tiene una clara dominante de verde. Más allá de si esta fue una decisión de dirección o de fotografía ¿Qué efecto crees que genera este recurso en el espectador?**

Lo único que me pidió Benjamín<sup>4</sup> para *Infancia Clandestina* es que la noche no fuera azul, sino de un verde potente ¿Por qué? Nunca nos lo dijimos en profundidad. Pero eso marcó el camino.

En la investigación sentía que el color en sí mismo le daría una sensación de *satisfacción*, de *porvenir*. Para mí era importante el pulso mortal, pero tenía que tener una combinación con el pulso vital, porque *Infancia Clandestina* no es una película que habla del proceso<sup>5</sup>. Eso me lo aclaró muy bien Benjamín, la película utiliza la dictadura como marco contextual, pero en definitiva estábamos contando una historia de amor entre un niño y una niña. Él quería narrar un romance en el que el clímax fuera el beso entre él y ella. Entonces había algo del verde que yo necesitaba balancear para que fuera más *nauseabundo*. Ahí fue cuando encontré la combinación con el amarillo.

El verde de infancia clandestina está compuesto por cuatro gelatinas<sup>6</sup>: tres gelatinas de diferentes verdes y una gelatina amarilla en el medio. Entonces armamos unos sandwiches de filtros en los marcos<sup>7</sup> para lograr ese verde particular. Necesitábamos que las bajas luces tuvieran verde, las altas luces tenían que contener amarillo, y que aparte cuando se imprimiera luz con verde, que hubiera un contenido de amarillo. Ahí fue cuando se terminó resolviendo el color con el que se pintaban las locaciones. La casa de la película no era así originalmente, todo se pensó en maquetas y luego se aplicó a los ambientes, todas las locaciones están modificadas a nivel color.

La impronta del verde también incidió en la elección de las ópticas. En primera instancia hicimos una prueba con objetivos Carl Zeiss<sup>8</sup>, pero tenían tendencia al magenta en las bajas

<sup>4</sup> Benjamín Ávila, director de *Infancia Clandestina*

<sup>5</sup> El Proceso de Reorganización Nacional (PRN) fue una dictadura cívico-militar que gobernó a la República Argentina entre el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 y la entrega incondicional del poder a un Gobierno constitucional el 10 de diciembre de 1983. Adoptó la forma de un Estado burocrático-autoritario y se caracterizó por establecer un plan sistemático de terrorismo de Estado, que incluyó robo de bebés (y ocultamiento de su verdadera identidad) y desaparición de personas.

<sup>6</sup> Filtros de acetato de color para teñir la luz.

<sup>7</sup> Los marcos son estructuras de metal cuadradas o rectangulares que se cubren con las gelatinas. Al montarse en trípodes permiten variar la distancia entre el filtro y la fuente de luz.

<sup>8</sup> Carl Zeiss es una empresa fabricante de equipos ópticos, entre ellos, objetivos cinematográficos.

luzes, y neutralizaba el verde que yo necesitaba. Me volvía todo un poco más *agradable de ver*. Cuando hicimos las primeras pruebas de cámara con la Red One<sup>9</sup>, las ópticas Cooke revelaron mejor el verde en las zonas bajas, el amarillo en las altas, y el verde preciso que queríamos en los objetos iluminados.



*Infancia Clandestina* (2012). Dir. Benjamín Ávila - DF Iván Gierasinchuk

El trabajo de Luisa Cavanagh como colorista fue muy importante porque terminó de encontrarle la saturación a ese verde. Sobretudo porque ese “sandwich de filtros” se utilizaba sobre luces de tungsteno<sup>10</sup>, nunca sobre tubos ni HMI<sup>11</sup>. Los HMI siempre se utilizaron blancos para que cuando se combinaran con el tungsteno se sintiera una diferencia de color. Esta mezcla de colores fue para que, al llegar a la escena del laberinto donde se dan el beso, el verde se percibiera más limpio. En esta escena hay simplemente un tubo verde de fiesta, mezclado con tubos de otros colores. Pero ya no tiene la fusión con el amarillo como en el resto de la película. Ahí era donde me interesaba lograr un verde puro, en ese momento específico. En el resto de la película vemos un verde más *tensionado*.

**¿Se trata de un apogeo del verde en comparación a las escenas previas en las que el color está más licuado?**

No sé si se trata de un apogeo, porque en verdad es el momento donde el verde está más discreto. Hay pureza, no hay tensión. Yo siento que en el resto de la película el verde se

---

<sup>9</sup> Cámara de cine digital. La Red One fue posiblemente la primera cámara asequible que proporcionó características propias de cineastas personalizables y funcionalidad con la "calidad de largometraje" conocida para cámaras de 35mm mucho más costosas.

<sup>10</sup> Fuente que emite luz a través del calentamiento de un filamento de tungsteno, su temperatura color es de K°3200 (cálida). Es una luminaria que requiere mucha potencia para emitir grandes cantidades de luz.

<sup>11</sup> Las luces HMI son un tipo de luminaria que emite una luz muy intensa en relación a la potencia que consume. Su luz es dura y blanca (K° 5600), suelen utilizarse para imitar la luz directa del sol. Tiene un índice de reproducción cromática muy fiel. Necesita de un balasto electrónico para funcionar.

pone muy tenso dramáticamente en combinación con el amarillo. En el laberinto de espejos uno ve ese tubo verde como parte de la escenografía, está justificado, por lo que no genera esa misma sensación.

En las escenas previas el verde *quiere* estar presente, realmente es muy evidente, salta mucho al ojo. Entonces al llegar a la escena del beso, en lugar de un verde invasivo busqué uno más acogedor.



*Infancia Clandestina* (2012). Dir. Benjamín Ávila - DF Iván Gierasinchuk

Todo el tiempo cuando miraba el monitor veía *un tipo verde*. Pero cuando iba al set y me miraba el cuerpo invadido de esa luz, me sentía dentro de una esmeralda. Me sentía un poco fascinado por lo que pasaba orgánicamente. Te tiene que gustar auténticamente la luz como compañía.

***Los Sonámbulos* (Hernández, 2019) tiene un criterio mucho más naturalista, donde no hay una dominante muy intensa de color, sino que es más neutral. En cuanto a esta propuesta ¿Por qué optaron por ese naturalismo? ¿En interiores se usó luz natural, o se recreó el ambiente con luz artificial? ¿Cuál fue el mayor desafío al grabar situaciones al aire libre?**

Para mí en *Los Sonámbulos* lo más importante era que pareciera de *verdad*, que todo pasara casi documentalmente. Con Paula buscamos que la cámara fuese en mano todo el tiempo, con una impronta vertiginosa, y nuevamente *nauseabunda*, porque era importante retratar la sensorialidad del alcohol.

Deseaba darle a Paula la posibilidad de repetir tomas cuantas veces lo necesitara. Por lo cual, la luz estuvo absolutamente planeada. Todas las puestas en interiores de *Los Sonámbulos* están hechas con luz artificial. Hicimos esto para generar un set que diera la posibilidad de repetición infinita de tomas, sin importar que afuera diluvie, se haga de noche, o salga el sol. En algunos casos utilicé luz de las ventanas que actuaban como relleno; pero todos los haces de luz directa que entran a la casa son recreados.

Con el asistente de dirección armamos una logística para usar los ambientes de la locación en momentos donde no incidiera el sol directo. De esa manera armamos cada puesta de una vez para que Paula pudiera trabajar todo el tiempo necesario, y que eso no implicara problemas de continuidad en el montaje. Para mí era importante generar mucho material coherente de luz, sin grandes saltos, para que la montajista pudiera usar fragmentos de cualquier toma sin problemas.



*Los Sonámbulos* (2019). Dir. Paula Hernández - DF Iván Gierasinchuk

Otro aspecto fundamental fue el uso de ópticas Cooke S5 que tienen un diafragma de f1.4. Toda la película está grabada con esa apertura porque yo deseaba que por detrás de los personajes hubiese poca profundidad de campo, y que jugara narrativamente como una nube de alcohol. Esa sensación de que te acercas, y de golpe enfocas, y de golpe desenfocas. Es difícil retratar la ebriedad. Entonces busqué una situación de vértigo, de caída. Me pareció que esto tenía que ver con ampliar el círculo de confusión lo máximo posible. Quien hizo foco, Bruno Onetto, fue además de mi gran compañía un hacedor dramático, porque hay muchas cosas que se produjeron porque las encontró él en el medio del movimiento.

En los exteriores también estaba la intención de que los fondos parezcan como pintados a la acuarela. Algunas veces salió y otras no tanto, pero esa fue la idea. Con respecto a cómo se trabajó la luz natural en exteriores, traté de posicionarme siempre del lado de la sombra y a partir de ahí definir la exposición y el foco; mientras en los fondos permitimos más caudal de luz.



*Los Sonámbulos* (2019). Dir. Paula Hernández - DF Iván Gierasinchuk

En las escenas nocturnas, como en el juego de las linternas o cuando van al auto a buscar los libros, todo está iluminado únicamente con las linternas. Cuando el personaje de Marilú encuentra a su nieto dormido ebrio en el pasto, la luz es la misma que porta ella. Esto es porque, para acentuar la sensación de vértigo necesitaba algún concepto de *vacío* ¿A qué vacío podemos saltar? Al negro. No quería la convención cinematográfica de una noche en el bosque iluminada de azul. Quería que se entendiera que era un bosque sólo por lo que iluminaba la linterna. De golpe aparecían hojas, una carpa, un camino, todo eso tiene que ver con algo de la sorpresa abismal.

De hecho, el plano más complejo que tiene la película a nivel de luz es el momento del abuso. En esta escena los personajes sueltan las linternas y se meten en la profundidad

oscura, pero de alguna manera necesitábamos algo de visión. Recurrí a poner un tubo muy difuso que funcionara como base para percibir que hay cierto movimiento en el cuadro. A fin de cuentas, uno va a saber realmente lo que ocurre por el sonido. El sonido relata ese abuso y hasta dónde está llegando. Esa toma fue muy charlada con Paula, ella me insistía constantemente para que bajara la intensidad de la luz cada vez más, hasta llegar al límite. Incluso cuando fuimos a dosificación de color, bajamos más la exposición de esa escena. Ahí es cuando comprendes que lo que hacemos con la fotografía es algo estructural para el sonido. La imagen es sólo un soporte, porque tiene un límite muy concreto. Lo que escuchas es ilimitado, y se construye desde un lugar intangible. Creo que el audiovisual se luce cuando hace un uso expansivo de lo sonoro.



*Los Sonámbulos* (2019). Dir. Paula Hernández - DF Iván Gierasinchuk

### **En *Los Sonámbulos* también fuiste camarógrafo ¿Cómo fue la impronta que le dieron a la cámara en movimiento? ¿Jugó un papel narrativo en la película?**

*Los Sonámbulos* fue una película de mucha complejidad técnica en cuanto a la coreografía de la cámara. Requeríó de un armado muy elaborado para tener un set absolutamente vacío y que yo pudiera girar y moverme en función a las indicaciones de Paula. La película transcurre en la casa del abuelo fallecido de la familia. Lo que hice como consigna fue encarnar ese muerto desde la cámara, acercarme como se acercaría ese fantasma a los personajes. No miraba de la misma manera a cada integrante de la familia. Hubo un trabajo de personificación de la cámara que se fue profundizando mucho y fue llevando a decisiones dramáticas concretas.

Se utilizó una cámara ARRI Alexa Amira<sup>12</sup>, porque mantiene una forma similar a las cámaras de antes. Los primeros diez o quince años de formación los hice con cámaras de filmico, que tienen una portabilidad y balance más cómodas para llevar al cuerpo. Cuando ejerces un movimiento con cámara en mano y tomas la decisión de activar un movimiento en el cuerpo, necesitas re-balancear todo el cuerpo en esa acción. Es necesario que la cámara no te lleve para atrás, ni para adelante, ni te cambie el balance. Tiene que ser una parte más del cuerpo.

A partir del advenimiento del cine digital las cámaras definieron su formato en función a la necesidad tecnológica que requieren los nuevos sensores, y no a la posibilidad de ser operadas. De hecho recuerdo los primeros anuncios de la Red One, donde la mostraban como una Panavision gigante imposible de sostener. Después llegó otro objeto de la industria que es el Easy Rig<sup>13</sup>, un arnés que con un tensor colgante ayuda a soportar el

<sup>12</sup> Arri Alexa es un sistema de cámara cinematográfica digital desarrollado por Arri.

<sup>13</sup> El soporte de cámara portátil EASYRIG está diseñado ergonómicamente y reduce la carga estática en los músculos del cuello y los hombros, y lo transfiere a las caderas.



peso de la cámara. En algún momento lo usé bastante porque no encontraba otra alternativa para hacer cámara en mano con los nuevos equipos digitales, tenían un balance que no lo sentía propio. El easy rig me parece un aparato nefasto, que destruye la columna y cambia la cadera de posición. Tenés que hacer fuerza para el otro lado, osea todo lo que no hay que hacer.

La Alexa Amira se adapta al cuerpo de un modo que permite libertad de movimientos. Es una cámara pensada para documental, para el registro en mano. Me aseguré que todos los accesorios fueran los originales de la cámara para optimizar la distribución de cada parte. Se armó una configuración en donde yo llevaba en el cargo de la cámara el motor de foco, los inalámbricos, con una disposición que me diera el balance adecuado y que me permitiera saltar, correr y doblar sin esfuerzo. Más allá de las cuestiones técnicas, la elección de la cámara fue una decisión central para llegar al tipo de movimiento de cámara que buscábamos en las condiciones de rodaje que habían. Estaba puesta al servicio de la estética que queríamos lograr.

### **Notamos que entre las películas existen similitudes o marcas estéticas ¿Tenés una impronta que aplicas a todos tus trabajos?**

Tengo un recurso que profundizo cada vez más, que es estar fascinado por lo que hago. Necesito que exista esa entrega de mi parte, porque creo que eso mejora la escucha que tengo para quien dirige. En realidad la fotografía de las películas la hacen los directores, que delimitan ese universo que quieren ver. Lo que hacemos los DFs es llevarles información y ayudarles a vincular esa historia con la imagen. Pero realmente el corte en cuadro, para mí, es una decisión autoral de quien dirige. Y que hay que saber acompañar.

Con el tiempo siento que ese recurso, el de la escucha, es el que más me ayuda a experimentar nuevas formas. Mi necesidad tiene que ver con que cada película sea una experimentación, con hacer algo nuevo y que las personas que trabajan en mi equipo me traigan conocimientos que yo no tengo. Lo veo como una experiencia formativa.

Tuve una crianza muy vinculada al ámbito pictórico. Entonces las cosas que me conmueven y me gustan hacer tienen que ver con repeticiones que ya tengo metidas en el inconsciente de lo que vi. Y sobre eso creo que hay una selección de lo que miro en la vida cotidiana. Siento que en este momento eso está cambiando. Mi vinculación con la luz está teniendo otro proceso, no observo como antes. Hay cosas que estoy haciendo en las que no me reconozco y eso me da bastante tranquilidad, porque hace un tiempo pensé que el medio iba a seguir siendo lo mismo. Entonces al no reconocirme, me alivio. Siento que aún puedo experimentar.

Cuando me hacen preguntas, como en esta entrevista por ejemplo, no me reconozco en las apreciaciones de terceros. Las preguntas me hacen reflexionar sobre el proceso de mi trabajo en una película y redescubrirme. Eso se lo otorgo a la inconsciencia de hacer las cosas con auténtica fascinación.

#### **Referencias filmicas**

Ávila, Benjamín (2012) *Infancia Clandestina*. Historias Cinematográficas Cinemania; Habitación 1520 producciones; Antártida Productions; Academia de Filmes; RTA Radio y Televisión Argentina. Argentina.  
Agüero, Pablo (2015) *Eva no duerme*. Haddock Films; JBA. Argentina.  
Hernández, Paula (2019) *Los Sonámbulos*. Tarea Fina, Oriental Films, INCAA. Argentina-Uruguay.

#### **Bibliografía sugerida por el entrevistado**

Tanizaki, J. (1933) *El elogio de la sombra*. Satori Ediciones, Asturias España. ISBN 9788416638307

Stanislavski, K.S. (1994) *Ética Y Disciplina: Método De Acciones Físicas*. Edgar Cevallos, Fideicomiso para la Cultura México/USA. ISBN 9789687155494

Kandinsky, W. (1979) *De lo espiritual en el arte*. Premia editora de libros, S. A. Tlahuapan, Puebla. ISBN 9684341164

### **Fuentes**

<https://es.wikipedia.org/>

<https://www.imdb.com/>

<https://letterboxd.com/>

<https://www.filmaffinity.com/>