

LOS ERRANTES

La figura del realizador integral
en la producción autogestiva

TITULO

Licenciatura en Artes Audiovisuales
Orientación Realización

REALIZADORA

Irene Beatriz Franco
irenebtrzfranco@gmail.com
+ 54 9 11 3287 5563
Legajo: 62801/6

DIRECTORA

Juliana Schwindt
julianaschwindt@gmail.com
+54 9 2215 43 8203

Departamento de
Artes Audiovisuales

FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

ABSTRACT

Pedro y Simón viajan a Misiones y comienzan a trabajar en la cosecha de yerba. Una noche se ven envueltos en una turbia negociación entre contrabandistas, escapan, pero se adentran tanto en el monte que cruzan a otra dimensión.

Desde la dirección se encarna a la vez la figura de guionista y productora, motorizando la película en su totalidad. En este proyecto es crucial pensar en la figura de una *realizadora integral* donde la propuesta de producción y el guión se van construyendo al mismo tiempo.

FUNDAMENTACION

Los Errantes surge tras la necesidad de hablar de Misiones, de la vida en el interior, de cómo es el trabajo en el campo y en la frontera.

Pienso la realización de una película desde una perspectiva de cine de autor independiente como una cuestión que integra no sólo la dirección de la puesta en escena de un guión, sino también el desarrollo de esa idea desde la producción.

Cada película tiene un diseño de producción único, y creo que dentro de un esquema autogestivo el capital más valioso es el tiempo. Propongo enfocarnos en la gestión de recursos, estrategias y aportes que posibilitaron en la pre producción la financiación de esta película.

La autogestión del proyecto permitió trabajar dando mayor margen de experimentación y funcionando como escuela para aprender a resolver con pocos recursos. En contraposición creo que es importante tener en cuenta las palabras de Pablo Fendrik en el libro “Estéticas de la producción“ de Sergio Wolf (2009):

Generalmente se habla de independencia como sinónimo de libertad, pero no estoy muy convencido de eso. Porque si en tu independencia bajo presupuestaria no tienes la plata que necesitas para trabajar con el actor o el equipo técnico o los fierros que quieres, entonces tampoco sos libre. Me parece un concepto un poco falaz. Por ejemplo, a mi me gustaba mucho lo que hacía Bielinsky, me parece un re autor, pero el laburaba a otra escala, no filmaba con menos de un palo y medio y es mucho más autor que otros que gastan menos y se tienen, o los tienen, como grandes autores. (p. 161)

Con esta cita me parece importante tener en cuenta que el cine independiente no es condición exclusiva para hacer un cine de autor, que la libertad a la hora de realizar y pensar una película puede encontrarse también dentro de una estructura industrial.

En el caso del cine autogestivo que incluye la figura de un realizador integral, es posible pensar en la construcción y reformulación de la historia que cuenta la

película vinculada a la gestión de recursos y a la puesta en funcionamiento de estrategias que posibilitan la realización de una película.

En la UNLP la formación en conceptos que priman el afianzamiento de la identidad de la cultura latinoamericana me han llevado a pensar y buscar métodos de producción que posibiliten el desarrollo de la película adaptando los parámetros de la industria a esa dinámica autogestiva que permite un acercamiento más íntimo a la comunidad.

Para un desarrollo claro de esta idea propongo desglosar las distintas instancias de elaboración de nuestra película *Los Errantes*.

PROPUESTA METODOLÓGICA

«El hecho de que nuestra estructura de trabajo fuera tan pequeña en relación a otras cosas que había experimentado la provincia, facilitaba muchísimo la producción [...] Era el nuestro un rodaje casi secreto, que se integraba automáticamente con las comunidades, desprovisto de esa horrenda cualidad invasiva propia de las grandes producciones.»

Laura Citarella & Mariano Llinás (2009)

1. LOS ERRANTES, NUESTRO OBJETO DE ESTUDIO

Los Errantes propone una estructura narrativa a través de lo errático y lo ambiguo, la tensión entre lo real y lo extraño. Las situaciones en las cuales se ve inmerso el protagonista están íntimamente ligadas al desenvolvimiento de la vida cotidiana en el monte, el comercio en zona fronteriza y el trabajo de la región. Pedro, que siempre vivió en la ciudad, se aventura a este nuevo mundo cuyas reglas desconoce.

En primer lugar investigamos sobre la vida local, a través de ese proceso pudimos incorporar a los actores naturales, diseñamos un equipo de rodaje reducido y decidimos no intervenir demasiado los espacios, con la idea de representarlos de la manera más fiel que nos era posible.

El diseño del equipo, la propuesta realizativa y los climas que estábamos buscando generar a partir de la película van de la mano del diseño de producción, como dice la cita de Llinás y Citarella, necesitábamos que la película se integre a la comunidad, que forme parte de ella. *Los Errantes* tiene una identidad que en gran medida es debido a cómo nos acercamos al espacio que queríamos representar y de las decisiones sobre la puesta en escena que tomamos previamente:

TRATAMIENTO AUDIOVISUAL

1. GUIÓN

La premisa consiste en dar cuenta de la situación de precariedad laboral en la que se ven inmersos los trabajadores de la cosecha. Siguiendo esta excusa narrativa surge la idea de presentar a un personaje que erra en un bucle del que no puede salir. Desde un inicio planteamos generar una sensación de continuo avance, pensando en que a pesar de estar atrapados en una situación, el tiempo no deja de correr, como una rueda que gira sin parar. La unificación de directora-guionista me dio la posibilidad de ir pensando en la puesta en escena y el guión técnico a la par del desarrollo del guión literario, ideando los movimientos de la cámara y el desplazamiento de los actores.

La repetición es otra de las herramientas que tuvimos como eje de estructura de este proyecto, que se desarrollará más adelante en relación al montaje.

2. PRODUCCIÓN Y GUIÓN: EL TRABAJO CON LO LOCAL

Con un storyline, una sinopsis desarrollada y la estructura planteada fuimos enriqueciendo la escritura a medida que transitamos los posibles escenarios, adecuando el guión a los lugares en los que la realización de la película se hacía más viable. Inicialmente íbamos a grabar en una maderera de la localidad de San Pedro, pero un contacto con la Municipalidad de Apóstoles nos abrió la posibilidad de obtener allí alojamiento, algunas locaciones resueltas y a tres cocineras que se encargarían de las comidas del equipo técnico. Esto nos llevó a cambiar el universo que estábamos retratando, ya no sería una maderera como en la idea original sino que sería un yerbal, principal industria de ese pueblo. Cambiar el tipo de trabajo realmente no modificaba el espíritu de la película y además obteníamos muchas facilidades. El intendente de Apóstoles nos contactó con el intendente de Panambí, el otro pueblo donde teníamos locaciones para grabar, y gracias a ese puente pudimos gestionar alojamiento para todo el equipo.

Luego de una avanzada de pre producción de un año que estuvo a mi cargo, con las gestiones ya hechas, la jefatura de producción pasó a estar a cargo de María Jerónimo y Violeta Bonitas Girollet durante el rodaje.

3. PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena, pensada como todas aquellas áreas que están bajo la supervisión de dirección, da cuenta de un estilo, de una marca autoral y una forma de acercamiento al mundo. En este sentido, las actuaciones, las miradas, el ritmo, el movimiento interno de la película y el tratamiento sonoro logran conformar un *todo* aún en las instancias más diferenciadas de esta película, el registro documental y el registro más ficcional.

3.1 LOS ACTORES

El casting estuvo a cargo de Laura Andino, con quien trabajamos en equipo. Queríamos generar escenas donde los actores naturales se integren con el universo ficcional de la película, nos parecía importante que se sientan cómodos con los actores profesionales. Por ese motivo buscamos un elenco profesional con un carisma particular, que estén abiertos a conversar y compartir con ellos. Angela, Simón y Da Silva son actores locales que cumplían con esos requisitos. Dimos con los actores naturales porque fuimos a buscarlos a su trabajo: Las cocineras eran cocineras, los tareferos eran tareferos, y a su rutina le agregamos la ficción con los actores que se integraban en su espacio, construimos la historia desde esa interacción. El protagonista debía sobresalir en ese entorno para que se perciba cuán ajeno era, y así buscamos al actor para este personaje en Buenos Aires.

No trabajamos bajo la idea de que se estudien las líneas de un guión, sino que conversábamos previamente sobre el objetivo de la escena, el estado de ánimo y la energía de los personajes en cada situación, los diálogos fueron esbozados e improvisaron a partir de la propuesta de un tema.

3.2 FOTOGRAFÍA. NARRAR CON LA IMAGEN

La dirección de fotografía estuvo a cargo de Luisina Anderson, y el punto de partida para pensar en el clima lumínico fue el material que fui generando y archivando a modo de ensayos y pruebas de estilo, además de los referentes.

La propuesta de no intervenir los lugares de manera invasiva requería poco despliegue de luces e implicaba trabajar con luz natural. Grabamos principalmente con la luz del atardecer y del amanecer para generar esa sensación onírica, mágica, y en algunos momentos se reforzó con el uso de filtros de efecto en el lente de la cámara.

Por otro lado, para algunas escenas pensamos en una propuesta visual con reminiscencia teatral, trabajando con el fuerte contraste y la iluminación puntualizada, inspirándonos en escenas de la película Ariel (Aki Kaurismaki, 1988).

La intención de darle a la película una sensación de continuo avance se trabajó desde lo visual con planos de seguimiento, travellings, planos fijos con movimiento interno a partir del desplazamiento de los personajes, acompañados ocasionalmente del zoom. El uso de lentes angulares por un lado da una apertura a la imagen y por el otro otorga más estabilidad durante el movimiento; instalar vías de travelling o demás equipamiento hubiese requerido mayor despliegue y más técnicos, que era lo que estábamos evitando.

3.3 DIRECCIÓN DE ARTE

Desde la pre producción se trabajó fuertemente en el scouting, ya que esta idea de no irrumpir ni intervenir los espacios está ligada a la propuesta de adaptarnos a lo que nos da el entorno, principalmente para no perturbar la cotidianeidad, tratando de encontrar y entender el espacio en el que se desarrollará la historia para que no se perciba como una intervención sobre ese universo sino como una inmersión en él. Y para ello también contamos con la dirección en este área de María Virginia López, estudiante de la UNLP oriunda de Posadas, Misiones.

El lugar que vemos como interior del comedor e interior del alojamiento de los trabajadores es Expo Yerba, un complejo que cuenta con instalaciones para que se alojen los trabajadores en la temporada de cosecha. En el túnel de tacuara no intervenimos el decorado, trabajamos con la luz natural. La idea de la escena de las gallinas dentro de la iglesia surge de habernos encontrado con esa situación durante el scouting. La pre producción fue fundamental no solo para ver qué lugar era más apropiado para el relato, sino también para conocer distintas locaciones de un mismo escenario y poder sumar elementos de arte que no nos habríamos imaginado.

3.4 SONIDO

Durante el principio la propuesta es que el campo sonoro se desarrolle de manera naturalista, donde todo se escucha bien, limpio. A medida que el relato avanza, mientras el personaje mismo se adentra en la historia, en el monte, en ese nuevo mundo, el sonido va construyendo texturas y profundidades sonoras menos naturalistas. La película tiene momentos en los que cambia su punto de vista y nos muestra la subjetividad del personaje, lo que ve y lo que escucha; en estos momentos la auricularización interna del protagonista va cobrando mayor importancia, siguiendo un tratamiento inmersivo acentuado con la música.

El referente para la construcción sonora es “Las Armonías de Werckmeister” (Bela Tarr, 2000), allí el sonido ambiente parece enmudecido, y los pasos, las respiraciones, las voces resuenan en primer plano sonoro como si se tratara de un sueño. A lo largo del film esa sensación invade y se articula con las imágenes que nos presenta Bela Tarr, creando un clima de suspensión.

3.5 EDICION

«Un método para encarar la estructura de estos filmes podría ser mediante una forma cíclica, circular: el filme comienza y termina con la misma toma. Me gusta porque da la sensación de un continuo: el ciclo de vida en cierta forma se cierra; pero, a la vez, la vida continua.»

Jorge Prelorán (2006)

La propuesta circular de la película y su trabajo con lo onírico dieron el pie para el método de montaje. Por un lado se trabajó en la reiteración de los espacios que iban variando su atmósfera a medida que avanza la narración. La relación que se establece entre la cámara y el personaje, es decir, el punto de vista, experimenta con el tipo de foco: en un primer momento hay una focalización trabajada desde lo exterior donde como espectadores seguimos al protagonista y lo vemos interactuando con el entorno. Luego una focalización subjetiva, donde el espectador pasa a ver como si fuera el mismo protagonista.

La planificación de los planos tuvo como premisa poner la atención en el desplazamiento de los personajes en los lugares, con la intención de acentuar la sensación de avance.

En el montaje tomamos una decisión que no estaba contemplada en el guión: reforzamos el comienzo de la película con la situación que gira en torno a la noche del contrabando, el disparo y la huida al monte. El objetivo era generar una sensación de misterio y suspenso desde el inicio, además de acentuar la circularidad de la historia.

4. POST PRODUCCION

4.1 POST PRODUCCION DE COLOR

Durante el rodaje, para la propuesta visual que corresponde a las escenas de la primera parte de la historia decidimos no usar ningún filtro de efecto ya que el objetivo era darle una impronta realista a la imagen. A partir del disparo pasamos a

una propuesta más vinculada a la ficción y al planteamiento de un universo más onírico, para estas escenas si utilizamos filtros de efecto de cámara.

La post producción de color fue fundamental para poder darle unidad a las dos partes tan diferenciadas que habíamos obtenido con el material del rodaje, así es que decidimos sumar de principio a fin una distorsión que difumina los bordes, el grano, y la textura.

4.2 POSTPRODUCCIÓN DE SONIDO

El diseño sonoro estuvo a cargo de Nicolás Malaisi, un músico y compositor con quien trabajé anteriormente en videos y cortometrajes, encontrando gran afinidad estética entre su producción musical y mis imágenes, y veníamos trabajando con la idea de encontrar un diseño sonoro propio para Misiones. Estuvo presente en el scouting y fue muy cercano al desarrollo del proyecto, por lo que a la hora de abordar la sonorización ya contaba con todo un bagaje del proceso de la película y su búsqueda, además de entender el contexto en el cual se había rodado y la importancia de ser cuidadosos a la hora de representarlo. La propuesta era pensar el sonido desde el silencio, generar una textura sonora que sea sutil, de fondo, pero siempre presente.

En la postproducción del sonido estuvieron Agustina Curci y Nicolás Castillo y trabajamos en la misma línea que veníamos desarrollando desde el diseño sonoro. Les mostré mis trabajos anteriores y de esa manera pudieron comprender el tono que estábamos buscando para la película, que era trabajar con lo mínimo: pulir, silenciar.

Trabajaron el diseño sonoro pensando la atmósfera de los ambientes, partiendo de la noción de nocturnidad y de lo onírico como guía para trabajar en los dos momentos de la película, tanto en la primera parte como en la segunda. Otra cosa que los guió en el proceso es la premisa de la fluidez, de cómo van mutando las cosas de manera imperceptible, trabajando la organicidad al momento de las transiciones, de una manera que no se perciba un cambio abrupto hasta que llega el momento del disparo.

CONCLUSION

La figura de un realizador integral a la hora de llevar adelante una producción está vinculada a pensar en ese diálogo entre la escritura de la película y los cambios y ajustes que surgen de los recursos que se van sumando, potenciando y haciendo posible la realización. En esta película las decisiones tomadas en la propuesta de iluminación, el trabajo de arte y el casting están vinculadas a esa idea.

Esta forma de trabajo me dio la seguridad de tener muchas cosas bajo control, pasando por la supervisión de cada área que iba construyéndola, desde la pre producción hasta la exhibición, ya que ser dueña de los derechos me da la autoridad para decidir cuándo y en qué lugares la película podría proyectarse y de poder elaborar estrategias para su monetización.

Como realizadora creo en la importancia de investigar e integrarse en una comunidad para comprenderla y poder retratarla, en este sentido el trabajo desarrollado en Misiones marcó un sistema de trabajo que me interesa profundizar en futuras producciones.

En este momento estoy trabajando en la pre producción de mi segundo largometraje en Bariloche, Río Negro. Esta nueva experiencia me acercó a la participación en laboratorios de desarrollo y a tratar con productores ejecutivos, y creo que estas instancias transforman la película en función de temáticas y cuestiones que le interesan abordar a la industria y al mercado de los festivales, cuyo poder económico, ideológico y estético está dominado principalmente por Europa, con una idiosincrasia y una forma de producir muy lejana a la realidad latinoamericana, generando un sistema de producción dependiente de estos fondos de financiamiento y, a su vez, de su legitimación.

En una instancia donde recién estoy realizando mis primeras películas de manera independiente, intentar trabajar con otros productores me ha llevado a la conclusión de que, por el momento, decido seguir teniendo bajo mi control este área hasta que gran parte de la pre producción esté realizada, para sí poder contar con un jefe de

producción que a la hora del rodaje pueda trabajar con las herramientas que estén disponibles.

Posicionarme como realizadora integral me da la seguridad de que la película va a realizarse efectivamente, investigando los caminos, posibilidades y vías de distribución que se ajusten al proyecto. Este espíritu autogestivo y el deseo de contar historias más allá de un fin comercial y priorizando la impronta autoral y latinoamericana es algo que aprendí gracias a haber transitado mis estudios en la Universidad Nacional de La Plata.

BIBLIOGRAFIA

Bazin, Andre (2002). Orson Welles. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica.

Gubern, Román (1989). Historia del cine Tomo II. Barcelona: Ed. Baber.

Prelorán, Jorge (2006). El cine etnobiográfico. Buenos Aires: Ed. Universidad del Cine.

Wolf, Sergio (2009). Cine Argentino, estéticas de la producción. Ciudad de Buenos Aires: Bafici.

REFERENTES LITERARIOS

Borges, J.L (1999). El Aleph. Madrid: Ed. Alianza

Murakami Haruki (2002), Kafka en la orilla. Barcelona: Tusquets Editores S.A

REFERENTES AUDIOVISUALES

Kaurismäki, Aki (Director). (1988). Ariel [Película]. Finlandia: Villealfa Filmproductions.

Tarr, Bela (Director). (2000). Las armonías de werckmeister [Película]. Hungría: Göess Film, Von Veitinghoff Filmproduktion, 13 Productions.

Von Trier, Lars (Director). (1984). El elemento del crimen [Película]. Dinamarca: Det Danske Filminstitut, Per Holst Filmproduktion.