

Los oficios de la Dirección de Fotografía y la Dirección de Casting

Entrevista a María Inés Teyssié (ADF)

Ramiro Pizá | Universidad de Buenos Aires | ramiropiza97@gmail.com

› RESUMEN

Esta entrevista tuvo por objetivo recorrer la trayectoria de María Inés Teyssié. Fotógrafa cinematográfica, directora de fotografía y directora de casting. Se indagó su concepción sobre la noción de imagen en contraposición a la de fotografía. Por otra parte, se conversó acerca de sus distintos trabajos cinematográficos en las áreas de fotografía y casting, en colaboración con figuras cinematográficas nacionales como María Luisa Bemberg, Juan José Stagnaro, Adriana Poletto, Pablo Trapero, Reinaldo Pica y Gabriela David. Al cierre de la entrevista, se conversó sobre su labor docente en distintas escuelas y Universidades Nacionales y extranjeras así como también su participación activa en distintas publicaciones de la Asociación de Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina (ADF).

Palabras clave: Argentina, cine, fotografía, casting, imagen

Ramiro Pizá: En tu sitio web encontré una cita de Susan Sontag.¹ “La fotografía es ante todo una manera de mirar”. Para vos ¿Qué es una imagen? ¿Imagen y fotografía son sinónimos?

María Inés Teyssié: Imagen es algo muy amplio.² El psicoanálisis habla de *imagen interna*, por ejemplo. La imagen es todo. Todo lo que a mí me rodea es imagen. Es también una representación, un símbolo, un

¹ Entrevista realizada el 13 de diciembre de 2021 via telefónica.

² María Inés Teyssié es miembro de la Asociación Argentina de Autores de Fotografía Cinematográfica (ADF) y la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina. Estudió cine en la Asociación de Cine Experimental. Realizó cursos y seminarios con destacados maestros tanto de la fotografía como de las artes visuales.

Desde 1972 se desempeñó como fotógrafa de filmación, un camino de inmenso aprendizaje a lo largo de 35 largometrajes que la llevaría a la dirección de fotografía. En esta etapa trabajó en películas de Leonardo Favio, Mario David, Adolfo Aristarain, Luis Puenzo y Héctor Olivera, entre otras. En 1995 realiza su primer largometraje como Directora de Fotografía (DF) en *La Revelación*. De esta manera, es la primera mujer DF en estrenar comercialmente en la Argentina. Su último trabajo como DF fue *Norma Arrostito*, la Gaby, de César D'Angiolillo.

Recibió el premio a la Mejor Dirección de fotografía de ADF por *Potestad* de César D'Angiolillo y el Premio Cóndor de Plata a la trayectoria profesional otorgado por el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina.

También se especializó en Dirección de Casting para 23 largometrajes nacionales e internacionales, colaborando con directores como Adolfo Aristarain, Pablo Trapero, Juan Solanas, Gerardo Herrero y Lita Stantic, entre otros. Realizó Casting para *Highlander II* de Russell Mulcahy, y *Tango de Carlos Saura*. Asimismo trabajó en series para la TV argentina, alemana e italiana, y en alrededor de 300 spots publicitarios.

Como docente dicta cursos de Fotografía y Casting en instituciones como Universidad Nacional de las Artes (UNA), Universidad del Cine (FUC), Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV).

ícono, un cuadro; después podemos hablar del rol de la pintura como antecedente del cuadro cinematográfico. Lo que a mí se me ocurre es que cuando hay una imagen, hay una mirada. Cuando hay una imagen, hay una interacción entre la imagen y la mirada. La mirada es fotográfica cuando estoy mirando algo intencionalmente. Esto pasa con las distintas cámaras, con la fija, la cámara cinematográfica o la del celular. Estoy tomando algo, estoy encuadrando, re-encuadrando. Pero estoy tomando un vínculo con ese espacio, con esa imagen, con todo eso que a mí me atrae y que puede tener significación de relato dramático. Esto puede ser en el caso de una película o también cualquier otra representación visual. Mencionás más adelante a Henri Cartier-Bresson: él habla de la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo eje. Bueno, yo agregaría que la imagen es todo eso. Si vamos desde el principio, tenemos la cámara estenopeica, la cámara oscura: un espacio oscuro que tiene un pequeño orificio por donde entra la luz y una superficie sensible que reproducirá una imagen. Ahí tenemos la posibilidad de decir que la luz circula de manera recta, porque la imagen virtual va a estar inversamente a la imagen real. Entonces, es tan amplio... Elijo estos ítems, aunque uno puede hablar muchísimo de la imagen y de los referentes.

Es imposible hablar de la imagen sin hablar de la pintura. Por ejemplo, la pintura rupestre de “La Cueva de las Manos” en el sur. En las cuevas se va dando todo, está todo. A través de los años se da la fotografía fija. Luego, la fotografía en movimiento. Hay momentos donde los animales que ellos han representado tienen movimiento: imaginan la imagen que están viendo en movimiento. Entonces, es maravilloso. Y es la Luz. De última, el elemento o el principio es la luz. La luz es la vida, sin luz no hay imagen.

RP: ¿Cuáles son tus recuerdos en relación a tu formación en la Asociación de Cine Experimental (ACE)? ¿Y en relación a Laboratorios Alex?

MIT: Hice un curso de dirección que dictaba David Kohon, pero no recuerdo si fue antes o en paralelo a ACE. Me acuerdo que el ejercicio era representar o dramatizar con actores un poema de Jacques Prévert que se llama *Desayuno* (1946) (Leer aquí).³ Nunca trabajé con él profesionalmente. Creo que es una de las figuras más importantes de su generación, sin ninguna duda. Me dio muchos elementos que yo los usé más tarde para la fotografía. Nunca profundicé en dirección. Sí, vi todo su cine; realmente era maravilloso.

En cuanto a ACE, lo mejor que tuvo –pensándolo desde acá– fue encontrarme con pares. Con gente más o menos de edad y en una instancia de vida muy parecida. Teníamos una vocación, queríamos desarrollarnos y estudiar. Una cosa que descubrí, hablando con mis compañeros de profesión dentro del cine, es que la idea era tomarlo como forma de vida –algo parecido a lo dicho por Robert Bresson, creo–. Porque se planteaba por la edad, por el momento. Pero esa era una idea que no la charlábamos. Después de unos años, nos dimos cuenta que todos teníamos la idea de poder profesionalizarnos. Había directores de fotografía o directores incluso que sí tenían formación artística. Pero también había un aprendizaje en el trabajo. El trabajo era aprendizaje. ACE me dio la primera aproximación a un laboratorio blanco y negro. Me dio una aproximación a colocar una fotolita e iluminar algo que estábamos planteando visualmente como puesta. Me parece que fue un salto bastante interesante. Por otro lado, había algunas materias que nos hacían recurrir a la historia, a los principios del cine. Hasta

³ El título original del poema es “Déjeuner du matin”.

ese momento no lo sabía. Por ejemplo, la historia de Georges Sadoul. O la historia de los primeros movimientos cinematográficos, como el alemán, el ruso, el francés o el italiano. Además, eran los años sesenta. Era un momento culturalmente riquísimo por lo que se estaba haciendo. Plena Nouvelle Vague. Los italianos tenían maestros directores maravillosos: ocho, nueve, diez. Hay que contarlos... Por otro lado, como resultado estaba el Cine Lorraine, ir a ver los ciclos de directores, comenzar a ver el relato visual. Ver algún cine en los ciclos de los cineclubes. Llegué a este momento que estamos hablando con una buena parte de cine de Hollywood visto. Iba dos o tres veces por semana al cine. Vivía en Lomas de Zamora y daban tres películas por día. Me veía las tres juntas. Era todo cine americano. Apenas algo de cine europeo. Y cine argentino, esporádicamente. Entonces, empecé a conocer los directores. No solamente los italianos, sino también los ingleses, Ingmar Bergman, los polacos. Paralelamente a eso, la cuestión era empezar a ver la imagen: los directores de fotografía que trabajaban con Federico Fellini o Luchino Visconti. El mismo Antonioni. Unas imágenes que eran soñadas. La cuestión era empezar a observar que era bueno ver esas imágenes en el cine, y comenzar a preguntarse: origen, referencia, relación. Comencé a leer estas publicaciones acerca de los distintos pintores y conocí las distintas escuelas de pintura. De ahí, surge todo o gran parte del cine.

Los Laboratorios *Alex* fue una cuestión personal y profesional. Fue hermoso, porque fue el lugar de encuentro. El famoso Bar o Café de *Alex* era lugar de encuentro. Incluso estudiando en ACE iba con algunos compañeros a estar ahí, sin hacer nada especial. Había sillones, uno se sentaba y veías pasar a Leopoldo Torre Nilsson o Rodolfo Kuhn. En cuanto a mí, también fue mi primer encuentro con Juan José “Bubi” Stagnaro. Yo había hecho mi primera película *Paño Verde* (Mario David, 1973) como fotógrafa fija. A él lo conocía de un par de clases que había venido a dar a ACE. Esas clases que daba eran muy movilizantes y sumamente estimulantes. Era un profesional fantástico, nada convencional. Lo debo haber parado, le habré dicho que lo conocía. Se interesó. Le dije que había hecho una película –*Paño verde*– y me dijo que quería ver las fotos. Vio las elegidas, de las que salían los afiches y la publicidad para vender la película. Me acuerdo que fue una charla grande que tuvimos en *Alex*. Él me dijo que le interesaba ver si podía integrarme a su productora de publicidad, quedaba muy cerca de *Alex*. Empecé a trabajar con él. Trabajaba mucho en publicidad. Me acuerdo que los primeros trabajos fueron lo que se llamaba “producto”. Por ejemplo, se hacía la publicidad de un jabón y después aparecía el jabón en primer plano. Entonces me decía que lo ayudara en la cosa más “artística” y escenográfica, pensar qué elementos necesitábamos para la puesta. No colaboraba técnicamente, porque yo no tenía herramientas técnicas en ese momento. La verdad es que empezamos a trabajar muy bien. En un momento –casi inmediatamente– me dijo: “Me está llamando Leonardo Favio”. Él ya había hecho *El romance del Aniceto y la Francisca* (1966) con Favio. “Están preparando una película”. Esa película era *Severino Di Giovanni*. El libro era de Osvaldo Bayer, adaptado. La película nunca se hizo. Ahí empezamos a hacer un guión “artístico”, que todavía utilizo para transmitir en mis clases. La idea del guión era ir secuencia por secuencia para renombrar todos los elementos de imagen que están en la película y entender cómo se van desarrollando en las distintas secuencias. Por ejemplo, me acuerdo que la primera secuencia era una noche de gala en el Teatro Colón donde estaba Severino Di Giovanni con sus compañeros. Tiran volantes y panfletos desde arriba para todas las señoras y señores de una función de gala. Entonces, hablábamos de como jugaría ese elemento irruptivo en la secuencia. “¿De qué tamaño iban a ser los papeles?”, “¿De qué color?”, “¿Cómo iba a interaccionar con el resto de color, de la ropa o los fondos, etc.?” Eran cosas fantásticas. Ahora bien, en un momento la pre-producción se para. No se hace. Hubo una razón política. Me dice que Favio tenía un proyecto anterior a este: una radionovela de Juan Carlos

Chiappe llamada *Nazareno Cruz y el lobo* (1951) para llevar al cine. Incluso, algunos elementos de lo que veníamos trabajando en *Severino Di Giovanni* –como el tipo de ropa de la mujer de Di Giovanni– van a la ropa del personaje de Griselda en *Nazareno Cruz*. Bueno, ahí hago la fotografía fija de *Nazareno Cruz*. Fue maravilloso todo: el aprendizaje, la película, el poder estar. *Alex* tiene que ver con toda esa experiencia, porque yo le pedí a “Bubi” en ese momento si podía ir a ver los “campeones”: era lo que se filmaba hoy y se veía mañana o pasado en la sala de proyección de *Alex*. Era solamente para las cabezas de equipo. Me permitían estar. Iba a ver. Ese fue un gran aprendizaje. Ahora tenés el monitor y estás viendo lo que se está armando. En ese momento, era todo un misterio hasta que se veía. El director y el director de fotografía sabían lo que iban a ver. Pero la mayoría del equipo no sabía qué era lo que iba a ver. Era una cosa secreta. Después, en algunas otras películas también me permitieron hacer esa experiencia. Yo algunas veces digo que ese tipo de cosas fueron como la Universidad, una especie de universidad del cine.

RP: ¿En ese período habías entrado en contacto con las obras de Agnès Varda y Sara Gómez? ¿Y con las obras de Henri Cartier-Bresson?

MIT: De Cartier-Bresson, seguro. Fue uno de los primeros fotógrafos fijos que conocí. Había que comprar los libros, no había *Google*. Yo trabajaba, pero no me daba demasiado la economía. Por eso, comenté antes los cuadernos de los pintores que compraba. Aparecían todos los meses, pero tenían una mala reproducción del color. En el caso de los fotógrafos, no recuerdo cómo lo conocí a Cartier-Bresson.

A Agnès Varda creo que fue un poco después. Me acuerdo perfectamente que hubo un momento donde había visto *Cléo de 5 a 7* (Agnès Varda, 1962) y *La Felicidad* (Agnès Varda, 1965). Fueron dos películas que a mí me marcaron muchísimo: la imagen, lo que contaban. En ese momento había una especie de disparidad de opiniones con *La Felicidad*. A partir de las películas de Varda, los grupos feministas se preguntaban si había una imagen femenina. Sobre todo, a partir de *La felicidad*, que era una película con una imagen y un color... Era muy distinta a lo que nosotros veíamos de Hollywood. A partir de ahí, la fui siguiendo a Varda. Hay una que se llama *Una canta, la otra no* (Agnès Varda, 1977), donde habla del aborto. Tema muy poco frecuentado hasta ese momento, totalmente de vanguardia. Aparte, cómo lo cuenta: una poesía... Sus trabajos anteriores, que son de fotografía, en ese momento no los conocí. Después sí. En los últimos diez años seguí su obra, sobre todo a partir de que ella empezó a hacer documentales. Di clases en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) sobre periodismo documental y trabajé bastante con los documentales de ella. Son maravillosos. Cuando falleció –sabía que estaba enferma y que era una señora grande– me conmovió mucho. Escribí una despedida que salió en el último anuario de la Asociación de Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina (ADF Anuario n° 5, 2019) ([Click aquí](#), pp. 126). Yo empiezo hablando personalmente, cómo la descubrí. Y después hablo de ella. Es cortito, menos de una carilla.

A Sara Gómez debo decir que casi no la conozco. No me gusta ignorarlo, porque es alguien muy cercano en raíz. Estuve en la Escuela de San Antonio de los Baños (EICTV) y no escuché demasiado de ella. Espero que el tiempo haga justicia.

RP: En una materia que cursé hace poco en la Facultad de Filosofía y Letras vimos una serie de películas de Sara Gómez. Una de las películas se llama *De cierta manera* (Sara Gómez, 1977). Narra el vínculo entre una mujer joven recién separada de su marido y un hombre joven que recién sale de la calle y quiere

tener una vida más correcta. Los dos se conocen, son afro-descendientes. La película muestra otro costado de Cuba luego de la revolución: los barrios marginales. Además, había otra película llamada *Mi aporte* (Sara Gómez, 1972). Habla sobre los problemas que tienen las mujeres cubanas al insertarse al mercado laboral fabril, luego de la revolución. Comparten los espacios de trabajo con hombres. Ellos opinan sobre su rutina de trabajo con las mujeres, quienes, además de trabajar, crían a sus hijos y cuidan la casa.

MIT: Una adelantada total. Aparte, eso yo lo viví en las calles. A pesar de los años de la revolución, hay una cuestión de machismo y de patriarcado muy fuerte.

RP: Tuve la oportunidad de ver tus entrevistas en el ciclo “Alternativas” (Casa Sofía, 2020) ([Ver aquí](#)) y en el ciclo “Testimonio” (Hacedores del Cine Argentino, 2019) ([Ver aquí](#)). Quería ahondar en dos cuestiones que se mencionaron allí. Por un lado, ¿Para vos qué aportes realizó Juan José “Bubi” Stagnaro al medio cinematográfico?

MIT: Para titularlo, a mi entender fue el técnico más importante que tuvo el cine argentino en los últimos cuarenta o cincuenta años. Si bien fue un director de fotografía excelente, había una cosa muy fuerte en él con trabajar desde lo técnico. Por ejemplo, fue el primero en hacer truca óptica. Todas las trucas de *Nazareno Cruz* –cuando el perro se transforma en lobo, o esas apariciones y desapariciones de los animales– las hizo en su productora con una truca que prácticamente él había armado. Habrá traído algunas estructuras de afuera, pero él era un inventor. Él termina esa carrera siendo dueño de un laboratorio, paralelo a *Cine Color*. No hacía copias, pero si revelaba y hacía *transfer*. Ese laboratorio era una cosa muy experimental, porque todo el tiempo estaba cambiando, pensando y leyendo. Si vemos películas de los años setenta y ochenta, gran parte las trucas de esos films están hechas por él. Creo que un poco el técnico le gana al director de fotografía. Era un apasionado. Además, podía estar días sin dormir en el laboratorio hasta llegar al resultado final. Solo. Digo, ese tipo de personalidad. Yo tuve una relación muy larga. Por momentos, como los dos teníamos un carácter no demasiado amable, por ahí discutíamos y llegábamos a no saludarnos en algunos momentos (Risas). Para mí fue mi primer maestro. Cuando yo hice mis trabajos en largos como directora de fotografía, me apoyó, me acompañó. No lo hacía de una manera gentil, sino que lo que para él estaba bien, estaba bien. Y lo que no, lo decía. Para mí, fue alguien muy importante. La verdad es que es una lástima su desaparición y, por otro lado, el hecho que haya tenido que cerrar el laboratorio. Son cosas económicas que pasan. Fue alguien que trabajó muchísimo en publicidad como modo de experimentación. Todo el tiempo estaba comprando y tenía un equipo de cámaras que iba actualizando. En su laboratorio hizo un último largo, *Aniceto* (Leonardo Favio, 2008). Alejandro Giuliani hizo la dirección de fotografía. Fue la última película de Favio. Era un buen dúo, se complementaban muchísimo: lo viví en *Nazareno Cruz*. También él hizo *Perón, sinfonía del sentimiento* (Leonardo Favio, 1999), el documental de la historia del peronismo. La película tiene mucho trabajo técnico y lo hizo en el laboratorio con “Bubi”. Tenía muchísima truca. Hay cosas que siguen siendo maravillosas. Pero técnicamente con lo que se ve y lo rápido que van los cambios, se nota el momento en que se hizo.

RP: Por otro lado, habías comentado que la primera vez que asististe a un rodaje de cine fue con la película *La mano en la trampa* (Leopoldo Torre Nilsson, 1961). ¿Recordás cuáles eran las escenas que viste durante esos dos días?

MIT: Fue muy gracioso. Tenía quince años, cursaba el secundario. Fue la única vez que me rateé de la escuela y sola. Aparte, con el delantal; no me lo saqué para ir. Escuché: “Está filmando Torre Nilsson”. Pregunté –no sé a quién– y me dijeron la calle. Me escapé. Estaban rodando en la calle. Estaba Paco Rabal y Elsa Daniel. Ya estaban iluminando. Es un diálogo que ellos tienen cuando recién se conocen. Me parece que es en una vereda. Había muchas cosas que me impresionaron. Era un mundo nuevo. Era de día, había sol y había tremendos faroles encendidos. El pelo de Elsa Daniel era rosa. Era la primera vez que veía a una mujer con el pelo rosa. Después, cuando fui estudiando fotografía me di cuenta por qué era. La característica de la sensibilidad de la película registraba el rosa como un blanco claro cercano al rubio. Verlos maquillados y vestidos de una manera... Todo ese mundo que se crea en una filmación, que es un mundo distinto del mundo real. Creo que en ese momento sentí que ese era un mundo que yo no conocía. Pero quería estar ahí. Me metí. Me acuerdo –estas cosas que dan vuelta la vida– que le pedí a un asistente dónde iban a estar al otro día; me tenía que ir por una cuestión de horario escolar. Al otro día, vi una salida de un coche. Empecé a ver “las mentiras del cine”, como dice Jean-Luc Godard. Paco Rabal manejaba un auto sport. No sé si entraba o salía. Como manejaba rápido, querían que la tierra se viera para dar la sensación de mayor velocidad al acompañar el coche. Me acuerdo que estaban poniendo tierra. Me acuerdo perfecto. Me parece que era un coche sport rojo, abierto. Rabal también me impresionó. Era un hombre muy guapo, con un color de ojos maravilloso. La película era en blanco y negro. Pero al ver ese mundo, yo quería eso realmente. Después de algunos años me acuerdo que estábamos en el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA) y yo conté algo con respecto a esto. Estaban hablando de Nilsson y su película. Estaba Horacio Guisado, que fue asistente del film y me dice: “Vos sabés que yo estaba en esa película. No era asistente, era primero. Por ahí, fui yo que te dio la dirección de la filmación del otro día”.

RP: A nivel producción, ¿Qué diferencias observaste entre ese rodaje de Torre Nilsson y tu participación como foto fija en *Paño verde*? ¿Y a nivel subjetivo, cómo fue el paso desde contemplar un rodaje hasta involucrarte en el mismo?

MIT: En cuanto a producción, lo que yo tuve como dimensión en *La mano en la trampa* fue lo que te cuento. Habrán pasado diez años entre una película y la otra. Si yo imagino, *La mano en la trampa* tenía más producción que *Paño verde*. Esta última era de época. Tanto la fotografía como la escenografía están muy bien hechas para la época. A mí me ayudó mucho para las fotos. Reinaldo Pica, el director de fotografía de esa película –que era muy bueno–, había trabajado como foto fija al principio de su carrera. Así que me ayudaba cuando yo no podía sacar por el tema del ruido de la cámara. Hacía que sacara fuera de la toma, esas son cosas que se agradecen.

Nilsson estaba muy colocado internacionalmente. *La mano en la trampa* ganó el premio de la crítica en Cannes. La película de Mario David fue su segunda o tercera. Era una película interesante, venía de una novela interesante. Pero era una película chiquita. Tenía la característica de que era de época y contaba con buenos actores –Luis Brandoni, Carlos Estrada–. Y agradecer siempre la posibilidad que esta obra me dio para poder integrarme al trabajo. Fue un jefe de producción que me conocía. Él me hizo entrar. No era fácil, porque había poca gente y en el rubro no había mujeres realizándolo –como en todos los rubros–. Además, entrar no era tan fácil. El hecho del género también. Era raro, por momentos. Fueron muchos años en los que yo fui la única fotógrafa. Hubo ocho, diez años que no había fotógrafas mujeres. En el momento, pasaba. Pero visto de lejos, había toda una cosa que fue nueva.

RP: ¿Qué alianzas y saberes llegaste a consolidar con “Bubi” Stagnaro, el equipo técnico de cámaras y el de eléctricos durante el rodaje de *Nazareno Cruz y el lobo*? Un ejemplo que habías mencionado en tus entrevistas era aquella consulta precisa que el cámara le hizo al director de fotografía durante el primer día de rodaje.

MIT: Esto era como una cosa técnica entre el equipo de cámara e iluminación, que a mí me venía bien saber con qué diafragma estaban trabajando. Y el gran oficio de los integrantes del equipo de luces y gaffer, que sospechaban cuál era ese diafragma con exactitud. Yo tenía dos películas hechas hasta ese momento, *Paño verde* y otra película que se llamó *La piel del amor* (Mario David, 1973), con Susana Giménez y Claudio García Satur. Era una película comercial y chiquita. *Nazareno Cruz* en esa época fue una producción muy grande. En cuanto a los compañeros de esa película, no me acuerdo demasiado. Hay chistes. Por ahí, algunos de los eléctricos. Yo me subía a una piedra con tres cámaras –cámara color, cámara blanco-negro, 35 mm y cámara 6x6 color Hasselblad–. Después, pedía ayuda para bajar. Por ahí, hacían chistes: “Bueno ¿Vos querés trabajar en cine? Bajá sola”. Ese tipo de cosas que se daban. Pero no siempre y no con toda la gente. Eso debo decir. En todas las películas que hice nunca tuve un momento incómodo ni muchísimo menos. Pasaban cosas así, porque era lo del momento. En cuanto aprendizaje, fundamentalmente esto que te decía: poder ver en el laboratorio lo que se filmaba. Había cosas muy insólitas en *Nazareno Cruz*. En un momento se filmó en Mar del Plata, pero ya no estaba “Bubi” Stagnaro. Una parte de la dirección de fotografía la hizo Ricardo Younis, porque “Bubi” se había ido a preparar *Una mujer* (Juan José Stagnaro, 1974), la única película que dirigió. Fue paralelamente a la terminación de *Nazareno*. En Mar del Plata aparece la escena de *Nazareno Cruz* donde están en una pileta. Estuvimos en un lugar de la marina bastante particular para preparar la filmación. O las escenas rodadas en Córdoba, por ejemplo, tenían mucho exterior. Se trabajaba a las horas que determinaba el director de fotografía por el tipo de luz que necesitaban. Después, se hizo todo acá en el estudio. Había toda una cosa muy profesional. Creo que era el tope de lo profesional de esa época en el cine argentino.

Hace dos años le hicimos un homenaje a “Bubi” con la ADF. Hicimos un ciclo de cuatro encuentros que exhibía cuatro películas de él. Abrimos con *Nazareno Cruz*. Había un gran problema con la calidad de las copias de esta película. Hablamos con Beto Acevedo, técnico gerente de *Cine Color*. Mágicamente, consiguió la única buena copia del film disponible. Se hizo en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Estaba lleno. Hubo algún compañero y otras personas que no habían visto la película. Es un cuentito como está contada. Estaban fascinados, porque todavía se nota la producción. Producción en cine es dinero. La película comienza con el viento, y el viento está producido por un helicóptero que está sobrevolando. Eso no sé cuántas veces se hizo en el cine argentino de la época. Entonces, todo eso enseña y capacita.

Una cosa también que sentí de Favio y otros directores es esto: cuando el director ama lo que hace y está contando su historia con todo, él pone el ritmo y el amor por la película. Cuando uno tiene el clima que hace un director que está apoyando, alentando y creando, todos los que trabajamos hacemos lo mejor posible el trabajo. Entonces, eso lo hago extensivo no sólo a *Nazareno Cruz*.

RP: ¿Cómo te llegó la propuesta de trabajar junto a María Luisa Bemberg en *Momentos* (1980)?

MIT: La propuesta me llegó por Lita Stantic. Con Lita nos conocíamos, ya que había trabajado con ella en *La piel del amor*. Ella había sido jefa de producción de esa película. También, la vida: pertenecíamos al mismo grupo de amigos, nos encontrábamos a tomar un café, a comer o hablar de cine. Como dice François Truffaut: “Todo el tiempo, hablar de cine”. Yo había estado unos días en la filmación del corto *Juguetes* (María Luisa Bemberg, 1978). Pero había estado Félix “El Chango” Monti haciendo cámara o luz. Fui una o dos veces, se hizo en La Rural.

Yo a Bemberg la conocí trabajando. Hago extensivo esto que hablaba de Favio, con características sumamente distintas: Favio y la Bemberg no tienen nada que ver en cuanto a personas, edades e historias que estaban contando. Se trabajaba muy cómodo con la señora. Muy agradable, muy trabajadora todo el tiempo. Lo cuenta Lita en el libro *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg* (Julia Kratje y Marcela Visconti, 2020) ([Click aquí](#)). Lita decía: “Nunca trabajé tanto”. Le creo, sin ninguna duda. Porque estuvimos en Mar del Plata mucho tiempo. Cuando no estaba filmando, quizá compartía comidas junto al equipo. Ella en seguida se iba. Seguramente, a trabajar. Súper agradable.

RP: En el Museo del Cine continúa la exposición “Las cajas de Aída Bortnik” (Silvana Di Francesco, Gabriela Fantl, Patricia Molina y Teresa Téramo). ¿Cuáles son tus reflexiones sobre la figura de Aída? Y ¿Cuál consideras que fue tu aporte a la hora de hacer las fotografías para colaborar en el armado del “juego de publicidad” y el “pressbook” de *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985)?

MIT: A ella la conocí muy poco, personalmente. Por ahí, venía a filmación. Fue alguien muy importante dentro del cine. Estamos hablando de *La historia oficial*, pero colaboró en numerosas películas, muchas historias. Ahora, afortunadamente, hay muchas más guionistas mujeres. Hasta ese momento no había tantas, fue de las más calificadas. Ella había hecho *La tregua* (Sergio Renán, 1974). Me parece que había hecho la adaptación. No tengo nada que ver con la película, me gusta ese film. No puedo decir más que esto. Es alguien muy interesante para el cine, sumamente capaz. También, trabajó con Campanella. Hicieron un dúo fantástico.

En cuanto a esto que me decís de las fotos fijas, en el caso de *La historia oficial* se trabajó, sobre todo, con el pressbook, las copias y las fotos que se eligieron para afiche. Pero había una particularidad. Puenzo era el que ideaba todo. Manejaba toda la publicidad. En varias secuencias que para él eran importantes, se hacía el armado de la secuencia o del plano. Muchas veces, sacaba fotos o bien en los ensayos o bien en la filmación –si el sonido de la cámara no complicaba–. En algunas secuencias, él prefería armar la foto después de filmar. La verdad es que contábamos con un sistema muy bueno y la película requirió, por ejemplo, fotografías de la secuencia de Plaza de Mayo –que se hizo de manera documental–. El personaje de Norma Aleandro va mirando y aparece la gente con pancartas y fotos. Esas fotos las hicimos en el laboratorio donde trabajaba. Con el laboratorista conseguimos fotos de revistas; se trabajaron las texturas y los colores muy referidos a lo que documentalmente se veía en ese momento en la Plaza de Mayo. Ese fue un trabajo especial. Muy interesante y distinto. Como habrás visto, toda la historia de la película sucede en la casa de ellos. En realidad, esta era la casa de Puenzo. Y si mirás detenidamente, en todas las habitaciones hay fotos de la nena y fotos familiares de ellos dos en distintas situaciones y momentos. Estas fotos de ambientación se hicieron previamente a la filmación. Otras fotos que se hicieron son las de los padres de la nena, interpretados por un actor y una actriz. Todo ese trabajo tiene que ver con la exigencia de la historia, la dirección y la escenografía.

O sea, se armó la casa en función de esa familia y esa nena. Recuerdo que se fueron a sacar fotos de la mamá de la nena cuando era chica. Esto fue en un arroyo cerca de Luján. En realidad, las fotos las hicimos con la nena. ¿Recordás que el personaje de la abuela –Chela Ruiz– empieza a hablar con el personaje de Norma Aleandro y le muestra las fotos familiares? Todas esas fotos familiares también juegan dramáticamente, y se realizaron con el aspecto de la época en que se está narrando. Recuerdo que las fotos de la madre de la nena las hicimos en blanco y negro envejecido. Esto era para que no salte algo erróneo y que el espectador lo perciba. Lo importante era que se viera creíble. Por ejemplo, lo de trabajar la imagen de Plaza de Mayo. Una película absolutamente cuidada en todos los detalles.

RP: ¿Qué indicaciones estéticas manejaron con Gabriela David a la hora de rodar *Tren Gaucho* (1989)? Hay algunas imágenes del film que querría conversar.

MIT: Gabriela venía de Bellas Artes. Entonces, tenía una formación artística muy interesante. Conocía mucha pintura. Podía trabajar la imagen referenciándola. El pintor, Antonio Berni. Sobre todo, las series de Berni como *Juanito Laguna* o *Ramona. El mundo prometido a Juanito Laguna* (1962).

Incluso, la ropa de la actriz está hecha con bolsas de arpillera con muchas texturas (ver Figuras 1 y 2). Se nos ocurría que con la luz y la cromaticidad podíamos hacer algo parecido a lo que hacía Berni con los *collages*.



Figura 1. Escena de *Tren gaucho* (Gabriela David, 1989).



Figura 2. Escena de *Tren gaucho* (Gabriela David, 1989).

Gran parte de la serie de *Juanito* está hecho con elementos naturales que Berni buscaba e incluía en sus obras. Tenía mucho que ver, porque había una secuencia grande de basural. Por otro lado, venía de un cuento de Juan José Manauta, autor de la novela *Las tierras blancas* (1956); Hugo Del Carril dirigió la película en 1959. Manauta trabajó literariamente lo social.



Figura 3. Escena de *Tren gaucho* (Gabriela David, 1989).

Con Gabriela trabajamos muy bien, nos llevó mucho tiempo. En esta escena del basural trabajamos mucho con las horas y los climas (ver Figura 3). Esto que es casi una penumbra y dos siluetas, nos llevó mucho tiempo.

Fue mi primer trabajo como directora de fotografía. Con un presupuesto muy modesto. Pero trabajamos muy bien. Me parece que el producto sigue siendo interesante. Viéndolo desde ahora, hay una gran influencia de Favio en la manera de contar con planos muy grandes y cercanos. La gente del bar en el film de David se inspira en *Desocupados* (1934) y ese mundo de Berni.

La verdad que fue sumamente interesante. Una experiencia maravillosa, porque en ese momento se filmaban pocos cortometrajes. Tuvo muchísimos premios internacionales. Una carrera y una circulación internacional muy grande. Fue a los festivales más interesantes que había en ese momento. Incluso, en un festival alemán la delegación rusa le dio el premio a la película y también a mi trabajo. Fue sumamente satisfactorio. Salió muy parecido a lo que fuimos preparando; sobre todo Gabriela y lo que ella había soñado como resultado. Hubo algunos problemas en el laboratorio –el formato era de 16mm–, pero fueron solucionados. Para mí, fue un aprendizaje maravilloso y me sirvió relativamente para conseguir trabajos. Quedé contenta con el trabajo. Siento que fue un buen momento para empezar. Fundamentalmente, la película es de la directora. Ella tenía la película en la cabeza antes de filmar.

RP: ¿Qué colegas pudiste atesorar y convocar a lo largo de los proyectos donde trabajaste como directora de fotografía y directora de casting? Me has contado sobre “Bubi” Stagnaro. Y escuché en tus entrevistas sobre un colega tuyo llamado Carlos Sforzini, que era productor en *Paño verde*.

MIT: En cuanto a dirección de fotografía están los dos largos. Después, tengo el telefilm *Norma Arrostito, la Gaby* (Luis César D'Angiolillo, 2008) y dos cortometrajes –*Tren gaucho* y $A_{(Z)}A_{(R)} = ?$ (Adriana Poletto, 2008)–. Antes de empezar a hacer dirección de fotografía, hice más de treinta películas como fotógrafa de filmación. Ahí conocí a todos los equipos de iluminación –gaffer y su equipo en la denominación actual–. Tenía el privilegio de conocer muchos profesionales, no solo por cómo trabajaban sino por el vínculo personal. Hay gente con la que uno se siente más cómodo trabajando, se puede trabajar mejor.

Y no me equivoqué en ninguno de los tres casos, sobre todo porque el lugar de DF para una mujer en un largo de manera comercial era la primera vez que se daba. El primer caso fue *La Revelación* (Mario David, 1996). Llamé a Federico Fernández, un hombre que venía de los estudios y de andar por los puentes. Una profesionalidad... Hice muchas películas con él. Lo veía trabajar, veía cómo interpretaba. No tuve duda cuando lo llamé y tampoco me equivoqué. Fue sumamente agradable. En el primer día que hacíamos *La Revelación*, estábamos en una casa donde filmábamos abajo y arriba. Empezábamos por abajo, en el comedor y el living. Después, había un dormitorio arriba. Entonces, le dije: “Federico, vamos a ir preparando primero arriba”. Quería ver qué luces quería que pusiera arriba, mientras con la otra parte del equipo preparábamos la parte de abajo. Entonces, él en un momento tenía una duda. Me llama y me dice: “Mi amor, ¿Cómo me dijiste...?”. Entonces, me reí. Se ve que no se dio cuenta y lo reiteró. Me dice: “No, ahora estamos de una manera distinta. Vos sos jefa”. Pero fue una cosa así, de compañerismo. En el caso de *Potestad* (Luis César D'Angiolillo, 2002) fue una película muy difícil, porque un gran porcentaje de la película se hizo en el subte. Se trabajaban cinco horas por día. Entonces, había que encontrar una manera de iluminar todo el ámbito. Encima, había secuencias con steady-cam. Tuve el equipo de Eduardo Broman. Muy bien. Nunca tuve problemas, fundamentalmente, porque quiero mucho lo que hago. Cuando uno está cómodo, está bien y está dando lo mejor. A todos nos pasa, estamos para hacer lo mejor posible el trabajo.

En cuanto a casting, tengo 23 películas hechas; pero hay dos o tres muy grandes. Por ejemplo, *Highlander II: The Quickening* (Russell Mulcahy, 1991) fue una película inmensa, hablada en inglés, con varios asistentes. Lo único que pedía era que los asistentes tuvieran experiencia. Cuando comienzo a trabajar en la película, fue muy poco antes de empezar. Me llamaron a último momento. Lo cierto es que fue bien. Uno de los productores me decía: “María Inés, mire para atrás. Aquí está: el león lo tiene a diez centímetros con el zarpazo”. Porque empezaban a filmar, pedían a los actores y había que tenerlos aprobados por dirección. Nunca tuve dificultad en formar los equipos y poder orientar los trabajos fluidamente. Para nada. Me parece que tiene que ver con cómo uno se acerca a la profesión.

RP: Hace poco se publicó el libro *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg* ([click aquí](#)). En “Introducción”, se cita una frase pronunciada por la directora argentina en un reportaje. Dice: “Dirigir es sobre todo un acto de amor” (pp. 13). ¿Qué agregarías sobre la idea de *dirigir* esbozada arriba?

MIT: Creo que tiene que ver con el amor. Tiene que ver con la paridad de cómo se acerca uno al proyecto, no solo la formación. Porque hay proyectos a los que te pueden citar y, por ahí, no es la película que querías hacer. A mí no me pasó, pero puede pasar. Ahí tiene que ver el director, porque tiene la película en la cabeza. Por otro lado, entra la profesión, que es un factor importante. Cuando uno es profesional, trata de hacer su trabajo lo mejor posible escuchando al director, acompañando a la dirección de

fotografía y a la historia. La historia siempre es lo más importante: acompañar la historia con el clima y lo que se habló con el director.

Me parece que es muy importante el diálogo que hay antes de empezar a filmar, todas las referencias que se toman. La preparación previa es sumamente importante. Ahí se está formando el vínculo personal con el director y los colaboradores. Por eso, es importante que la preproducción sea seria, se haga con el tiempo que se necesita. De haber locaciones, uno tiene que quedarse mirando y fotografiando los cambios de climas a través del tiempo que estarán en cuanto al relato visual. Quedarse a la hora que el director piensa el clima que quiere, tanto sea interior como exterior. “¿Es a las seis de la tarde? Esperamos hasta las seis de la tarde. Nos quedamos, sacamos fotos, vemos, miramos”. Con los actores pasa lo mismo. “¿Cómo querés contar? ¿De qué manera querés aproximarte? Y ¿Cómo querés trabajar el espacio?”. Todo eso es un trabajo previo sumamente importante que va formando el vínculo con el director y sus colaboradores. Pienso que existen tres patas: la dirección, la dirección de fotografía y el production designer –o la dirección de arte–. Me parece que esas son las tres áreas para la imagen. Obviamente, el sonido es importante así como también la gente de locaciones y casting. Me parece que funciona así. Cuando ella habla de amor, ella habla de eso me parece.

RP: ¿Cuáles han sido los logros legislativos que trajo aparejada la creación de la ADF? ¿Cuáles cuestiones siguen en discusión dentro de esta asociación?

MIT: En cuanto a la cosa legislativa no sé demasiado. Hace 25 años que está ADF. Debo haber estado 23 años en la Comisión Directiva. Nunca quise estar más allá del puesto “Vocal Suplente”. Tuve muchas presiones para otros lugares y nunca lo quise hacer. Porque, en realidad, me cuesta mucho la cosa legislativa. No es lo mío. Lo importante que surgió en los últimos años es cómo empezaron a relacionarse y acercarse las asociaciones latinoamericanas y europeas. Creo que la nuestra fue de las primeras. Estaba la de Brasil y la de México. Luego, se fueron haciendo las otras asociaciones, como la chilena y la colombiana. Tiene que ver con el volumen de trabajo y con la tradición de cine que tiene cada país. Siento que la reunión de todas las asociaciones de directores de fotografía del mundo en la Imago-European Federation of Cinematographers es algo importante y sostenedor. Por otro lado, hay un grupo de asociaciones latinoamericanas que compartimos más cuestiones comunes en comparación a una asociación europea. Esto excede lo cinematográfico, dado lo que somos como hemisferio, como país, frente a lo que es Europa como continente. Ahora hay mucha comunicación. Se está trabajando en lo que se llama *derecho de imagen*. Se viene trabajando hace mucho. Cuando Vittorio Storaro estuvo haciendo *Tango, no me dejes nunca* (Carlos Saura, 1998) –realicé el casting de la película–, él hablaba de la propiedad de la imagen. O sea, se está trabajando en reconocer la autoría de los directores y los directores de fotografía. Esto quiere decir un dinero internacional. Pero tiene que haber arreglos legislativos. No conozco esa parte.

Una cosa que avanzo mucho en los últimos años es la cuestión de género. ADF tiene una Comisión de Género. Avanzó en todo el mundo, y no solamente en la dirección de fotografía. Eso también está muy bueno. Las directoras de fotografía somos un porcentaje minimísimo en cuanto a la cantidad de hombres que hacen ese trabajo. Es algo histórico. En este momento, con la tercera ola –digo yo– de feminismo se está trabajando mucho. Hay asociaciones que trabajan y están creando uniones. Fundamentalmente, lo importante es que las mujeres accedan a un porcentaje mayor del que ha sido hasta ahora. En Lati-

noamérica, hay un porcentaje muy bajo. En Europa, los países como Francia tienen un porcentaje más alto hace bastante tiempo. De última, los directores o las directoras de fotografía son llamados por el director/a o por gente de producción. Muchas veces son compañeros egresados de la misma universidad. Hay toda una cosa que está dentro del oficio o el área cinematográfica que tiene que ver con la cámara o con la iluminación. Y tiene que ver con lo social, con cómo está avanzando este tema en el mundo. Eso es lo que veo como positivo.

Después, se hacen ciclos, seminarios o se dictan cursos. También, las empresas. Digamos que en este sentido la pandemia ayudó a desarrollarlos –a causa del aumento de la modalidad virtual– a nivel empresarial. El año pasado se han hecho acá unas Master Classes que fueron nacionales. Ha ayudado bastante la pandemia.

Creo que estamos en un buen momento. Me parece que todo esto excede a lo cinematográfico. Hay países como España, por ejemplo, desde donde salen películas muy interesantes que son dirigidas por mujeres. La última película que ganó el Goya se llama *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020). La vi por casualidad, por esta cosa de la pandemia. Es una hermosa película dirigida y fotografiada por una mujer. Acá también hay cantidad de directoras y tienen películas maravillosas. Por ejemplo, Lucrecia Martel. Hay un avance muy grande, pero no se da en porcentajes –en cuanto a directoras de fotografía–. Creo que es un tema de tiempo también.

RP: Voy a anotar esta película que mencionaste. De hecho, antes de la pandemia vi una película que se llama *La hija de un ladrón* (Belén Funes, 2019). Premio Goya a la mejor dirección Novel.

MIT: Ópera prima debe ser. Por ahí, fue en la misma ceremonia de premiación que *Las niñas*. Esta obra no era ópera prima, me parece. La directora de fotografía es Daniela Cajías. Es boliviana, estudió en San Antonio de los Baños y vive en España. Uno siente que esa película es muy española. Y tiene lazos heredados con el cine español, por ejemplo, con Carlos Saura o con Luis García Berlanga. Esa cosa que uno dice: “Esa película no puede ser más que española”. Me parece que es una buena excusa para seguir diciendo que la película me gustó.

RP: ¿Qué podrías comentarme acerca de la publicación *ADF Décimo Aniversario, Descubrir los caminos* (2008), que editaste junto a Paola Rizzi?

MIT: Cuento la historia muy sucintamente. Se iban a cumplir diez años de ADF y su presidente en ese momento era Horacio Maira, un director de fotografía con el que trabajé en varias películas. Sobre todo, en películas de Adolfo Aristarain. En ese momento, hacíamos la revista en papel con lo que se podía económicamente. No era matemáticamente cada tres meses, ni cada seis meses. Se hacía cuando se conseguía como financiarla. Hay un buen número de revistas hechas. Adrián Muoyo las tiene digitalizadas en la Biblioteca de la ENERC. Prosigo. En una reunión, Horacio dijo: “Sería bueno que celebráramos los diez años con algo más de lo que hacemos siempre en la revista. Y a mí se me ocurre que podría ser una pequeña historia de la dirección de la fotografía en Argentina”. Conociendo mi cinefilia, me lo encomendó. A Paola Rizzi le interesó, porque había cursado cine argentino con Claudio España en la Universidad del Cine (FUC), institución de la que ha egresado. Se completó el equipo con Ezequiel García, que en ese momento era nuestro secretario administrativo todo terreno de

ADF. Trabajaba mucho y defendía el trabajo con entusiasmo y su amor al cine. Estuvimos trabajando aproximadamente tres años, y se iba agrandando. La investigación se hizo puntualmente en la crónica de los estudios. No hay prácticamente publicaciones. En ese momento estaba Aníbal Di Salvo. Le hicimos varios reportajes. Tuvo una gran historia profesional, era muy memorioso. En un momento, fuimos a hacerle un reportaje a Héctor Olivera, con el que trabajé en varias películas como foto fija y casting. Nos ayudó mucho también con su memoria privilegiada en aquello que nosotros necesitábamos saber. Incluso, me acuerdo que le seguíamos preguntando y Olivera dijo que no quería seguir extendiéndose; se estaba resguardando, porque pensaba escribir un libro sobre su vida en el cine. Ese libro se publicó hace poco, se llama *Fabricante de sueños* (Héctor Olivera, 2021).

El trabajo fue muy interesante: se hizo una pequeña historia de los estudios. Se abordaron los directores de fotografía que estaban en la Asociación; algunos maestros aún estaban entre nosotros, como Ricardo Younis. Asimismo, estaba “Bubi”, “El Chango” Monti, Juan Carlos Desanzo y Miguel Rodríguez. Se hicieron capítulos con cada uno ellos. Más adelante, se tomaron los históricos. Tenemos una historia sumamente importante. A John Alton lo contrataron para construir y trabajar en *Lumiton*. Cuando volvió a Estados Unidos, ganó un Oscar compartido. Esto sirve para dimensionar –como digo en las clases– que no nacimos espontáneamente en el cine argentino. Hay mucha tradición. En 1895 los hermanos Lumière hicieron las primeras exhibiciones. En 1916 acá se estaba filmando el primer largo de animación. Es un país cinéfilo, con maestros tanto en dirección como en fotografía y escenografía. Hay películas maravillosas, como *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939); hace poco la pude ver remasterizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). La pregunta es: “¿Cómo hicieron?”. Las cámaras las tenían que mover dos o tres hombres en el medio de la selva. Lo mismo para *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952); las locaciones en su gran mayoría, en plena selva. Grandes directores, grandes trabajadores, grandes ideas. Hicieron películas maravillosas. Algunas. Otras no tanto (Risas).

RP: ¿Cuál es el rol de la Dirección de Casting? De acuerdo a tu experiencia ¿Qué vínculos y negociaciones entabla con el equipo de producción y el equipo de dirección?

MIT: Hasta hace veinte o veinticinco años, el casting de los largometrajes lo hacía el equipo de dirección. Creo que uno de los primeros que tuvo un departamento de casting para publicidad fue Puenzo. Supongo que Martín Lobo también. Comencé trabajando en publicidad como asistente. En largometraje, costó. Mi experiencia personal: al conocerme de mis trabajos en fotografía fija, alguna gente de producción o directores comenzaron a llamarme. Pasaba que el asistente de dirección sentía que le sacábamos el trabajo. En realidad, no le quitábamos el trabajo. Le solucionábamos el problema. Esto llegó tarde, porque tanto en Europa como en Estados Unidos el Star System surge muy cerca del inicio de la industria. Es parte de ella. Aparte, está bueno que esté vinculado totalmente con el equipo de dirección.

El casting depende del tipo de película que se va a hacer. Si hay una película que tiene como protagónicos a actores reconocidos por su recorrido profesional y comercial, nosotros sabemos que el resto del elenco se va formar con actores con esas mismas características, salvo que necesiten niños o algún personaje muy especial en su particularidad. Todo el casting se hará de acuerdo al proyecto –en cuanto a producción–. El responsable del casting trabaja de otra manera, porque se produce de otra manera: “¿Dónde voy a conseguir este actor que me está pidiendo el director?”. Ahí está el corazón del

casting. Hice un par de películas con Pablo Trapero. En *Nacido y criado* (Pablo Trapero, 2006), son tres protagónicos y hay uno de ellos que es indígena. Era la segunda película que hacía con él. No le pregunté: “¿Pablo, vos querés un actor?”. Él no quería maquillar un actor y ponerle extensiones de pelo. Quería conseguir un indígena que tuviera la posibilidad de actuar. La idea era que pudiéramos encontrar a alguien que hiciera ese personaje. Se encontró. Se buscó por el lado de los cantantes. Tomás Lipán es alguien que canta, está en los escenarios y puede actuar. Ese tipo de cosas son fundamentales y hacen a la credibilidad del espectador en la historia. Por eso, depende del proyecto y las necesidades de la historia, los personajes. Es un trabajo muy lindo. A mí me gusta mucho el trabajo del casting. Y tiene que ver mucho con la fotografía.

RP: ¿Por qué?

MIT: Porque el fotógrafo –o el director de fotografía– al ver un rostro, percibe. Sabe cómo va a dar por cámara: si está cerca de lo deseado, si es una cara difícil o un físico complicado. Entonces, eso ayuda como primera instancia para buscarlo. Después, hay que encontrar un buen actor y vemos... Eso no es una idea mía, es algo que me dijo Carlos Saura. Yo trabajé con él en una serie de Televisión Española sobre cuentos de Jorge Luis Borges. Él vino a realizar uno de esos cuentos de la serie. Hice la fotografía fija en ese trabajo. Al tiempo, viene a dirigir *Tango, no me dejes nunca*. Me convocan para hacer casting. Me problematicé: “¿Y ahora cómo le explico a Saura que me conoció como fotógrafa fija y ahora estoy encargada de realizar el casting?”. Tuvimos la primera charla. “Le quiero explicar que yo soy fotógrafa”, le dije disculpándome. Entonces, él me dijo una cosa genial que preservé: “Mire, usted está con la fórmula ideal. Si ve un actor o una actriz antes de mirarlo por cámara, usted va a saber o va a intuir cómo va a dar por cámara. Me parece que el casting comienza así. Después, una vez que uno siente que esa imagen puede ser ese personaje, vamos a ver cómo se arma con el actor”. Una explicación que no me había dado ni lo había pensado.

RP: Quería consultarte acerca de tu trayectoria en la docencia, tanto en la Universidad Nacional de las Artes (UNA), como en la UNTREF, la FUC, la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y la Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV). ¿Qué estrategias pedagógicas desarrollás al programar los contenidos?

MIT: Empiezo por decirte un prejuicio que he tenido: “No doy clase. No podría dar clase. No sé cómo dar clase. No me interesa dar clase”. Después de finalizar *Tren gaucho*, me llamaron por primera vez para dar clases de Fotografía. Me llama Bebe Kamin. Estaba armando un departamento en la Facultad de Ciencias Sociales, necesitaba alguien que de Fotografía. Y le dije: “Mirá, tengo mucho trabajo”. Esa fue la primera convocatoria y vinieron otras. Teníamos el prejuicio de que la gente que hace docencia es la gente que no pudo mantenerse en la llamada “industria”. Eso no es verdad. Veo la generación de jóvenes que hacen todo maravillosamente bien. Más cercanamente en tiempo, me llama Rodolfo Denevi para dar clases. En ese momento él dictaba clases en San Antonio de los Baños, viajaba frecuentemente a Cuba. Después de esta convocatoria, viajé varias veces. Luego, se produjo un encadenado de ofrecimientos. Porque en Cuba conocí a Osvaldo Daicich, quien armó la carrera con Osvaldo Tcherkaski en la UNTREF. Y después, me convocó Dolly Pussi: ella estaba en la Universidad Nacional de San Martín a cargo de la carrera de Cine Documental. Después, para la Universidad del Cine. E Irene Ickowicz me facilitó la llegada a la Universidad Nacional de las Artes. Fue una cosa mágica. En menos de seis meses estaba

con cuatro o cinco universidades al mismo tiempo. Estuve durante numerosos años con esto. Creo que uno de los mayores desafíos que se me presentaron fue comenzar a indagar y ahondar en las escuelas, los movimientos de fotografía fija y su total incidencia en la imagen cinematográfica.

En este momento pandémico estoy dando clases en FUC y UNA. Di unas charlas-encuentros con ex-alumnos. Y queda quizá rescatar algún seminario en la UNTREF, dónde se trabajaban contenidos tomando distintos directores con su obra ficcional y documental y la interacción entre los géneros en su obra.

En cuanto a lo que es Casting, tendría que pedir disculpas a los alumnos del principio del dictado de clases por haber tenido pocos contenidos prácticos. Estábamos tratando de llevar la experiencia profesional a las clases.

Tuvimos mucha teoría. Quizá interesante, atractivo, pero necesitábamos la práctica. Esto lo fuimos indagando, profundizando. Y resultó que trabajamos en la preparación de trabajos prácticos en todas las instancias del proceso para realizar un casting muy cercanamente a la manera profesional, con resultados atrayentes y resguardo de herramientas para futuros trabajos universitarios o profesionales de los alumnos. Con el cambio a modo virtual, hacemos prácticas online con muy buenos y entusiasmantes resultados.

El proceso del Casting va cambiando con los avances tecnológicos. El primer gran cambio fue el paso desde el cine mudo al cine sonoro, del blanco-negro a color. Por ejemplo, en *El resplandor* (Stanley Kubrick, 1980) instalan la cámara sobre el triciclo y están inventando la steady-cam. Hay un señor llamado Garrett Brown que inventó la steady-cam; es el mismo que hizo la steady-cam del film *Rocky* (John G. Avildsen, 1976). Ahí hay una secuencia muy comentada que son las escaleras que transita el personaje. Está hecho con steady-cam. Cambia todo. Cambia la puesta en la indagación del espacio. Cambia la manera de actuar. Cambia la manera de contar cinematográficamente, textualmente. Me parece interesante, porque tampoco llegan con demasiadas películas vistas. Por ahí, lo interesante de mostrarles *Un tranvía llamado deseo* (Elia Kazan, 1951) es que vean a Marlon Brando actuando de otra manera, más innovadora. Paralelamente, vemos a James Dean en *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955), una película que está cercanamente al estreno de la otra. Observamos cómo las actuaciones son totalmente distintas, si bien ambos tienen entrenamiento en el llamado Sistema del Método. Una película de Alfred Hitchcock, una de Scorsese, Fellini o –saltando en el tiempo– una de Gaspar Noé. Me parece que es interesante como refuerzo para el casting. Ahora, estamos ante otro cambio que es del streaming... Hay que ver cómo seguimos.

RP: ¿Qué desafíos y novedades trajo el dictado de clases durante la pandemia? ¿Qué cambios considerás que podrían venir a continuación?

MIT: Acá hay que dividir un poco. Las clases de casting son en una universidad del Estado. Hay gente que se está conectando con un teléfono. Nosotros –mi ayudante y yo trabajamos juntos hace muchos años– hacíamos una puesta de cámara y luces presencial para el trabajo práctico que es el corazón de la materia –como referí antes–. Ahora, se hace todo online como lo hablamos anteriormente. Y el

resultado es entusiasmante en muchos aspectos, porque sigue teniendo relación con la manera con que se realizan profesionalmente

En cuanto a iluminación y cámara, hay algunos aspectos distintos. Los alumnos necesitan desde la práctica relacionarse, crear una puesta con cámara y luces en un set, herramientas para el quehacer. Saber cómo se crea un clima visual, por más simple que sea. Necesitan tocar. No se puede hacer online.

Personalmente, doy teoría y tuve algunas buenas sorpresas. Hacia el segundo cuatrimestre del año pasado tuve un tiempo e introduje un contenido de Expresionismo. Por ejemplo, *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920) paralelamente a *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Por ahí, se incluyó a *La mujer en la ventana* (Joe Wright, 2021). Ahora relaciono que el DF es Bruno Delbonnel, cuyo último trabajo visto es la maravillosa versión de *La tragedia de Lady Macbeth* (Joel Coen, 2021). Hay cantidad de influencia expresionista, el Expresionismo sigue funcionando. Y surgieron muy buenos y ricos resultados. Realizaron trabajos prácticos y el resultado fue muy satisfactorio. Quizás, esta sea una manera de introducir, de fluir... Igual, en la FUC volvieron las clases prácticas al set a mitad del segundo trimestre. Esos son algunos de los problemas. De todas maneras, creo que cuando se termine la pandemia hay maneras, desarrollos, modos de comunicar que persistirán. Me parece que sirve. Va a ser como una posibilidad más y muy cercana. “Bueno, si no podemos encontrarnos, hacemos un Zoom”. Tenés toda la posibilidad de ver películas, analizarlas. Hay posibilidades y me parece que se van a quedar. Me parece que va a ser mixto.

En cuanto a las plataformas, me tiene un poco inquieta. Habrá que ver.

RP: ¿Te referís a las plataformas de cine en boga, al streaming?

MIT: Veo sólo *Netflix*. El otro día vi *El poder del perro* (Jane Campion, 2021). La produjo *Netflix*. Tiene una imagen muy interesante, pero está contada en abundantes planos generales. La directora de fotografía Ari Wegner sabía que se iba a ver en plataformas. Sin embargo, hay bastantes planos generales. Personalmente, tengo un televisor en el que me quedaba con deseo de ver la imagen más integralmente. El cine te lo da, el televisor no. A eso me referio. Luego, la cantidad de películas que hay para descartar. Eso es parte del negocio.

RP: Sí, buscar una película en el catálogo se vuelve bastante tedioso.

MIT: Claro. Una buena (Risas).

RP: ¿Actualmente participás en algún proyecto audiovisual, docente o editorial? Antes me habías comentado el ciclo dedicado a “Bubi” Stagnaro.

MIT: En el caso de “Bubi” Stagnaro se dieron cuatro encuentros. Se hizo con la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN), además de la ADF. Tengo ganas y un par de ideas: una con fotografía fija y otra –que es algo de investigación en el que se necesita producción– algún tema que tengo elegido y me da mucha ilusión.

RP: María Inés, ¿Te gustaría hacer alguna reflexión o comentario final?

MIT: Sí, en principio agradecerle toda tu amabilidad. Tu seriedad. No es tan común. Es para agradecerlo. En cuanto a estos recorridos que hago, por momentos me inquietan. Digo: “Uy, ¡Cuánto tiempo, cuántos trabajos!”. Estoy cumpliendo cincuenta años de trabajo de mi primera película. Por otro lado, tengo un pensamiento: “No me equivoqué”. Elegí algo que me hizo vivir mejor, con una calidad de vida interesante. Con los vaivenes que tienen el país y la profesión, no dudo que volvería a elegirlo nuevamente. Y bueno, es algo que me hace feliz durante muchos momentos de mi vida. Me parece que valió la pena, que vale la pena y que va a valer la pena hasta el final.

› Referencia de obras visuales

- › Berni, A. (1934). *Desocupados*. [Temple sobre arpillera]. Museo Nacional de Bellas Artes. En línea: https://www.bellasartes.gov.ar/media/uploads/exhibiciones/berni__0003s_0006_berni.jpg
- › Berni, A. (1962). *El mundo prometido a Juanito Laguna* [Óleo, acrílico y collage sobre madera]. Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Nación. En línea: http://repositorioimagen-download.educ.ar/repositorio/Imagen/ver?image_id=02725f04-67c7-40f5-80a9-82f0fe762a00

› Referencia de textos, obras literarias y entrevistas

- › Casa Sofía (2020). “Ciclo Alternativas”. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=Z8amierYfIE&t=0s&ab_channel=CasaSofia
- › Chiappe, J. C. (1951). *Nazareno Cruz y el lobo*.
- › Hacedores del Cine Argentino (2019). “Ciclo Testimonio”. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=dX589eW077U&ab_channel=HacedoresdelCineArgentino&t=0s
- › Kratje, J. y Visconti, M. (2020). El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg. En línea: <https://mardelplatafilmfest.com/beta35/libros/elasombroylaaudacia.pdf>
- › Manauta, J. J. (1956). *Las tierras blancas*.
- › Olivera, H. (2021). *Fabricante de sueños*.
- › Prévert, J. (1946). “Déjeuner du matin” [Desayuno] en *Paroles*. URL En línea: <https://www.antologiapoetica.com.ar/desayuno-jacques-prevert/>
- › Teysié, M. I. (2019). Una despedida a Agnès Varda. *Anuario Asociación de Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina*, núm. 5, p. 126. En línea: https://issuu.com/revista_adf/docs/adf_anuario_2019_web

› Filmografía

- › Avildsen, J. G. (Director). (1976). *Rocky* [Película].
- › Bemberg, M. L. (Directora). (1978). *Juguetes* [Cortometraje].

- › Bemberg, M. L. (Directora). (1981). *Momentos* [Película].
- › Campion, J. (Directora). (2021). *The Power of the Dog* [El poder del perro] [Película].
- › Coen, J. (Director). (2021). *The Tragedy of Macbeth* [La tragedia de Macbeth] [Película].
- › D'Angiolillo, L. C. (Director). (2002). *Potestad* [Película].
- › D'Angiolillo, L. C. (Director). (2008). *Norma Arrostito, la Gaby* [Telefilm].
- › David, G. (Directora). (1989). *Tren gaucho* [Cortometraje].
- › David, M. (Director). (1973). *La piel del amor* [Película].
- › David, M. (Director). (1973). *Paño verde* [Película].
- › David, M. (Director). (1996). *La revelación* [Película].
- › Del Carril, H. (Director). (1952). *Las aguas bajan turbias* [Película].
- › Del Carril, H. (Director). (1956). *Las tierras blancas* [Película].
- › Favio, L. (Director). (1966). *El Romance del Aniceto y la Francisca* [Película].
- › Favio, L. (Director). (1975). *Nazareno Cruz y el lobo* [Película].
- › Favio, L. (Director). (1999). *Perón, sinfonía del sentimiento* [Película].
- › Favio, L. (Director). (2008). *Aniceto* [Película].
- › Funes, B. (Directora). (2019). *La hija de un ladrón* [Película].
- › Gómez, S. (Directora). (1972). *Mi aporte* [Película].
- › Gómez, S. (Directora). (1977). *De cierta manera* [Película].
- › Kazan, E. (Director). (1951). *A Streetcar Named Desire* [Un tranvía llamado deseo] [Película].
- › Kubrick, S. (Director). (1980). *The Shining* [El Resplandor] [Película].
- › Mulcahy, R. (Director). (1991). *Highlander II: The Quickening* [Película].
- › Palomero, P. (Directora). (2020). *Las niñas* [Película].
- › Poletto, A. (Directora). (2008). $A_{(Z)}A_{(R)} = ?$ [Película].
- › Puenzo, L. (Director). (1985). *La historia oficial* [Película].
- › Ray, N. (Director). (1955). *Rebel Without a Cause* [Rebelde sin causa] [Película].
- › Renán, S. (Director). (1974). *La tregua* [Película].
- › Saura, C. (Director). (1998). *Tango, no me dejes nunca* [Película].
- › Scott, R. (Director). (1982). *Blade Runner* [Película].
- › Soffici, M. (Director). (1939). *Prisioneros de la tierra* [Película].
- › Stagnaro, J. J. (Director). (1974). *Una mujer* [Película].
- › Torre Nilsson, L. (Director). (1961). *La mano en la trampa* [Película].
- › Trapero, P. (Director). (2006). *Nacido y criado* [Película].
- › Varda, A. (Directora). (1962). *Cléo de 5 à 7* [Cleo de 5 a 7] [Película].

- › Varda, A. (Director). (1965). *Le bonheur* [La Felicidad] [Película].
- › Varda, A. (Directora). (1977). *L'une chante, l'autre pas* [Una canta, la otra no] [Película].
- › Wiene, R. (Director). (1920). *Das Cabinet des Dr. Caligari* [El gabinete del doctor Caligari] [Película].
- › Wright, J. (Director). (2021). *The Woman in the Window* [La mujer en la ventana] [Película].