

ENTREVISTA A HUGO COLACE
«NOSOTROS ÉRAMOS UN POCO LOS BRUJOS DE LA TRIBU»

Clara Beatriz Kriger¹

Nada mejor que entrevistar a Hugo Colace para conocer los recorridos de los directores de fotografía en Argentina, no solo por su permanente actividad en la industria audiovisual sino también por su participación en las actividades que reúnen a los profesionales del rubro.

Hugo Colace (3-12-1953, Buenos Aires) estudió en la Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda (egresó en 1974), además de tomar cursos con Héctor Cartié, Lito Cruz y Rubén Rey. Trabajó como director de fotografía en comerciales, documentales, largos y series. *Made in Argentina* (1987, Juan José Jusid); *El lado oscuro del corazón* (1992, Eliseo Subiela); *La Ciénaga* (2001, Lucrecia Martel); *Historias Mínimas* (2002, Carlos Sorin); *El Nido Vacío* (2008, Daniel Burman), y la serie *Maradona* de Amazon Prime (2021, Alejandro Aimetta) son algunos pocos títulos muy conocidos dentro de la larga lista de producciones en las que aportó su saber hacer.

Un dato central de su trayectoria, además de los premios nacionales e internacionales, remite a su actividad en la Asociación Argentina de Autores de Fotografía Cinematográfica (ADF) de la que fue socio fundador y presidente en varias oportunidades.

¿Cómo pensás vos la historia de los directores de fotografía (DF) en la Argentina?
¿Marcarías etapas vinculadas a los cambios tecnológicos, a las generaciones? ¿O preferís marcar diferentes momentos según los modos de producción? ¿Cómo armarías esa línea de tiempo?

¹ Es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como coordinadora del Área Cine y Audiovisuales del Instituto de Artes del Espectáculo. También es docente en la Universidad Torcuato Di Tella. Es autora de **Cine y Peronismo: El estado en Escena** (Siglo XXI, 2009) y **Cine y propaganda. Del orden conservador al peronismo** (Prometeo, 2021). Compiló, entre los últimos libros, **Salas, negocios y públicos del cine latinoamericano (1915-1960)** (junto a Poppe, Nicolás, Prometeo, 2023), **Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina** (Peter Lang, 2019), e **Imágenes y públicos del cine argentino clásico** (UNICEN, 2018).

En ADF hicimos, hace bastante tiempo, un libro en el que reseñamos la carrera de los DF desde los primeros tiempos hasta estos días². A partir de allí mi conclusión es que hasta que estuvieron vigentes los estudios cinematográficos, digamos hasta los sesenta, por poner una fecha aproximada, no había un tema generacional. El pionero, formaba al que iba viniendo, que en general hacía toda la carrera (ayudante de cámara, camarógrafo) y después ese pasaba a ser director de fotografía. Pero la escuela era la misma, es decir que había patrones muy determinantes: filmar en estudio, la parrilla de luces, los eléctricos que estaban arriba, los eléctricos que estaban abajo, luz directa, a lo mejor tamizada con alguna cosa los últimos tiempos, pero ni siquiera una luz rebotada, sino luz directa. Entonces era como un patrón muy concreto.

Una vez que se rompe un poco el esquema de los estudios, empieza a haber un poco más de libertad, empiezan a buscarse otro tipo de habilidades, como por ejemplo, saber manejarse con la continuidad fotográfica en los exteriores, usar o no luz de relleno en los exteriores. Cuando comienza toda esa situación, ya un poco más moderna, ahí sí empieza a tallar un poco más el tema de las generaciones porque tenemos saltos concretos, como el salto del blanco y negro al color.

Son saltos tecnológicos que tienen que ver con diferentes tipos de cámaras que se empezaron a usar. Al contrario de las cámaras de los estudios que eran muy pesadas (Mitchell, Súper Parvo, etc.), empieza a haber una ligereza en los equipos.

La cámara preferida a partir de esa época, es la cámara alemana Arriflex, que es una cámara de guerra, fundamentalmente, que usaba el ejército nazi. Muchas veces los soldados alemanes tiraban la cámara, cuando tenían que huir, y se llevaban los chasis para revelar las películas. Entonces los norteamericanos, que capturaron cientos de esas cámaras, después les adaptaron un chasis más grande y un motor más potente. En fin, eso dio pie a que la estructura que había en los estudios se fuera eliminando, se fuera cambiando.

Ya había cada vez más libertad, y dependía de romper con la generación que te formó para poder hacer algo distinto, para que te llamaran por alguna cuestión particular, porque vos podías hacer tal cosa, o tal otra, o tal otra. Siempre existió ese mundillo en el que se sabía quién trae alguna novedad.

² RIZZI, Paola; TEYSIEE, María Inés (editoras). **Catálogo ADF**, Buenos Aires: Asociación Argentina de Autores de Fotografía Cinematográfica, 2008.

Creo que en la actualidad la ruptura es mayor

Si, la otra gran ruptura es la actual. Primero aparece la tecnología digital en las cámaras, se pasa definitivamente de la película fotoquímica al registro digital, y entonces empieza a tallar algo muy importante que son las escuelas de cine, que hasta ese momento eran meramente formativas, en general eran para directores o directoras, había una cuestión técnica de un director de fotografía que daba algún curso ahí dentro de la escuela sobre el ABC de la fotografía, el triángulo de luz, el contraluz, la luz principal, la luz de relleno, pero no había una impronta de tecnología.

Eran muy pocos los que podían enseñar tecnología a los DF y lo hacían en situaciones muy concretas. Uno fue Pablo Tabernero³, que después se fue a Estados Unidos, en los años 50's daba cursos en los Laboratorios Alex. De ahí salió la generación del Chango Monti, Juan Carlos Desanzo y Miguel Rodríguez entre otros, una serie de fotógrafos muy importantes, que pertenecen a la generación que me precede y, de alguna manera, son mis maestros.

Esos serían un poco los cambios que yo veo, o sea que es una mezcla generacional, tecnológica y de formación. Lo último se refiere a la formación, porque los que salen de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC-INCAA) o de la Universidad del Cine (FUC), tienen realmente una formación muy buena. Me refiero a esas dos escuelas porque son como los dos pilares. Los estudiantes dedican dos años a aprender, a hacer y a demandar. Se sale de ahí con un pie adentro de la industria, prácticamente; si no trabajan como directores de fotografía de entrada van a ser camarógrafos, ayudantes de cámara, o eléctricos, pero con una proyección mucho mayor a ser un simple eléctrico.

¿Las mujeres, dónde entramos en esta línea de tiempo? ¿En qué momento aparecen las mujeres en este rubro? ¿La presencia de las mujeres modificó de alguna manera esta historia que relatás?

³ Nació en Berlín en 1910. Llegó en 1937 a la Argentina huyendo del nazismo. En Argentina fue director de fotografía en más de cuarenta largometrajes y documentales. En 1956, fue director de los Laboratorios ALEX y posteriormente fue profesor en la Universidad de La Plata. En 1967 se mudó con su familia a los Estados Unidos donde trabajó en Moviellab, Inc., Nueva York.

Las cosas cambiaron cuando los equipos empezaron a ser un poco más livianos, porque existía el mito de que las chicas no podían levantar peso. Yo he trabajado con mujeres eléctricas que levantaban el HMI (Hydrargyrum medium-arc yodide), un farol gigante, con o sin ayuda, lo que sea. Igual no se trata de ver quién tiene más fuerza, eran excusas en realidad. A mí personalmente siempre me gustó trabajar con mujeres y apoyaba mucho el tema de la inclusión de las mujeres, pero no lo hacía por conceptos feministas, sino simplemente porque me parece que las mujeres están más atentas a una cantidad de cosas, son más respetuosas a la hora de sugerir, tienen una actitud de aprendizaje honesto, no sacan información solapada. Ellas encaran con preguntas directas sobre cómo haces esto, o por qué lo hiciste. Siempre me gustó esa cosa de paridad con la mujer.

De hecho, a partir de que hubo mujeres que salían de las escuelas de cine, empecé a trabajar en cámara con mujeres. Hice una película entera en la que los primeros ayudantes, o sea la foquista y la segunda de cámara, eran dos mujeres. Era una coproducción con España, ellos me decían que estaba muy bien rodeado, lo decían desde el punto de vista machista, porque eran chicas jóvenes; pero después de filmar toda una semana (en San Luis) me dijeron que “se sacaban el sombrero” por cómo trabajaban. En España no había en ese momento ni siquiera visos de que hubiese mujeres trabajando en esos puestos.

En la serie que hice sobre Maradona, en México, había una ayudante que era segunda de cámara, los segundos son puestos por la empresa que te alquila las cámaras. Si, por ejemplo, empezaba a lloviznar, todos la miraban a ella, esperando que ella autorizara si seguíamos filmando o no.

Me parece que está bien lo mixto, me parece que es bien equilibrado, que aporta mucho, realmente aporta mucho. Sobre todo la mirada de las DIT (técnicas de imagen digital), que son como el compendio del laboratorio fotoquímico, pero en un rodaje digital. Están ahí, setean la cámara, y después aplican todo un criterio fotográfico con el DF. Te van guiando, son las responsables de garantizar que lo que se graba está bien grabado, que no hay ningún problema, nos vamos a casa y derivan el material. Tienen un criterio mucho más agradable, más fotográfico, más sensible; por lo menos es lo que me tocó a mí, por supuesto que hay de todo.

Los profesionales que salen de las escuelas además de tener una formación tecnológica tienen una formación teórica. En algunos lugares más, en otros menos, pero todas tienen materias teóricas.

Antes era una situación puramente mecánica sobre la cámara, lo único no mecánico, en todo caso, era la batería. Entonces era muy rudimentario lo que se aprendía desde el punto de vista tecnológico, los principios de la luz y otras cosas, pero después...

Ahora lo que pasa es que si bien el resultante de todo este proceso de rodaje digital, te facilita muchas cosas, por otro lado, las cámaras son complejas, hay que setearlas, tienen sensibilidades diferentes, tienen una serie de patrones de formatos y de cómo grabar, de cómo hacer rendir la tarjeta, si perdemos calidad y entonces aprovechamos más la tarjeta, qué sé yo, una serie de cuestiones tecnológicas que son complejas. Esas cosas son las que desde el punto de vista técnico se enseñan muy bien en las escuelas, además, como vos decís, salen con una formación teórica importante. Se complementan con Arte, Vestuario, Guion por ejemplo. Hay formación en cuestiones de composición, cuestiones narrativas, de cómo interpretar un guion. Todo eso se enseña pero creo que muchos de los estudiantes que egresan, no sé porque, no le dan tanta importancia a eso.

En pocos días voy a dar talleres en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (San Antonio de Los Baños, Cuba). El primer taller que voy a dar, de dos semanas, no tiene nada tecnológico, cero tecnología, y sí, en todo caso, tiene técnicas de rodaje, que es otra cosa. O sea, desmitificar un poco el tema técnico y empezar a trabajar sobre leer el guion, interpretarlo, reconocer el estado de ánimo de cada personaje.

¿Hay una conciencia de que si la película o la serie tiene algo para decir en realidad es algo que se dice en conjunto? Es decir que el director de fotografía también tiene algo para decir

Mi generación y la que sigue, por supuesto que sí, entiende eso. Algunos, depende de su formación, tal vez no lo tengan en cuenta, pero sí, hay un porcentaje importante que valora eso y lo aplica, que acompaña al director, a la directora, pero muchas veces no sabe cómo

implementarlo. No es que no sabe porque no sepa la distribución de los faroles o qué tipo de luminarias hay que usar, es algo que trasciende a una simple puesta de luz.

A veces hago tutorías y veo que el problema está en la comprensión del texto, del guion, entender cómo viene la historia, y qué sucede en cada momento del personaje. Aunque ese personaje esté en el mismo ámbito, a la misma hora, no siempre tiene que tener la misma luz. Por ejemplo, un adolescente que entra en su cuarto, lo vemos varias veces cuando vuelve del colegio a las dos de la tarde, tiene la ventana abierta, entra el sol. Pero otra vez, el chico se peleó en su relación amorosa, se frustró, está muy triste. Si es algo que en la fantasía de ese adolescente es muy dramático, podemos hacerlo entrar a la misma habitación pero que la ventana no esté abierta, o que la ventana tenga una persiana que deja entrar apenas un poquito de luz. Entonces el personaje puede tirarse en la cama y jugar a prender y apagar el velador. Hay un montón de maneras de sugerir estas cosas al director o a la directora, cosas que se pueden ir haciendo para marcar la situación. Vas creando un clima que, a lo mejor, el espectador no lo interpreta conscientemente, sino que entra como un paquete sensible.

Tu generación es bisagra, es decir a vos te agarró lo digital cuando ya eras un profesional reconocido. Además te toca esta realidad signada por una cantidad de jóvenes que van egresando de las escuelas. Antes el listado de directores de fotografía era mucho más reducido. Teniendo en cuenta todas estas variables me pregunto cómo procesaste o procesás, todavía, estas nuevas circunstancias.

El 70% de mi trayectoria fue con fílmico, entonces en ese momento había determinados conceptos que hacían que a vos te eligieran para hacer un trabajo o no. Más allá del resultado, lo que se buscaba, o lo que buscaban los productores, era asegurarse. Nosotros éramos un poco los brujos de la tribu, es decir, teníamos un aparatito con el que medíamos la luz, decíamos ponés acá, ponés allá, retirás, bajás, subís; medíamos todo, hacíamos unos cálculos y se filmaba. Recién al otro día se veía lo que vos habías hecho, entonces todo el mundo quedaba deslumbrado porque no había forma de ver antes las imágenes. Solamente el DF tenía esa capacidad desarrollada de poder ver cómo iba a quedar, o sea, lo que nosotros llamamos la previsualización. Antes de que se viera lo filmado nosotros ya sabíamos lo que iba a pasar, y lo que queríamos que pase.

Había mucho mito con todo eso, y nos daba cierto prestigio, incluso unos años después de que avanzó el digital. Entonces para bajarnos de ese pedestal a alguno de nosotros había que tener buena puntería, había que ser muy grosso, tenías que haberte desarrollado mucho. Y a lo sumo no te bajaban, se ponían a la par tuya, era un competidor, pero no te hundía.

Cuando empieza fuerte la era digital sucede que las escuelas le dan mucha importancia a la fotografía. A veces ya no contratan como profesores a los directores de fotografía, sino a jóvenes recién egresados que no tuvieron experiencia afuera del país, por ejemplo. Los contratan porque tienen la experiencia de lo digital, y eso es muy concreto. Recién en ese momento empiezan a aparecer los primeros directores de fotografía ya formados en la era digital.

Lo digital prendió tanto que los DF ya no somos misteriosos gracias a un aparatito. Ahora el director mira su monitor y se perdieron las sorpresas. El director está viendo lo que se filma, te pide correcciones, incluso pasa alguien y te dice ¿no está muy oscura esta parte? Lo que quiero decir es que el misterio se terminó, el director de fotografía ya no es un tipo misterioso que devela su arte al día siguiente. Ahora es una materia opinable.

Entonces, ¿qué es lo que sucede? Los que egresan como directores de las escuelas no sé si van a llamar al Chango Monti ni a alguien de mi generación, aunque de 70 años no hay tantos, muchos se quedaron en la publicidad o se retiraron antes. Yo estoy mucho más conectado con los de 50 años. Entonces, te decía, directoras o directores jóvenes, que salen de la FUC o de la ENERC a lo mejor consideran que se les dificulta el diálogo para poder rectificar, o decir “esta puesta de luz no me convence”.

Yo me preocupo mucho cuando trabajo la primera vez con un director, con una directora, lo primero que le digo es “vos sentite libre, vos tenés que hacer de cuenta que conmigo trabajaste siempre, que me podés decir lo que se te ocurra”. Me parece que eso ayuda.

Si tienen que estar lidiando con un tipo grande, que tiene su experiencia, que debe tener sus mañas (yo estoy interpretando a el director o la directora), entonces lo que hacen es aliarse mucho con compañeros de sus camadas que tienen muy buena formación. Ahora no hace falta, como hacía falta antes, hacer la carrera (ser ayudante de cámara, ser camarógrafo, para después ser director de fotografía) ahora te largás y hacés tu largometraje,

porque ya aparte hiciste cortos, hiciste un montón de cosas por tu cuenta, entonces ya tenés toda la experiencia. No tenés que ir al laboratorio a ver el tema químico, se facilitó muchísimo. Incluso muchos de esos directores o directoras de fotografía cuentan entre sus aprendizajes y habilidades la de manejar un programa de color, un programa profesional de color. Se sientan con la computadora, rectifican, arman color como quieren, le meten lo que quieren, y entonces es como que hay algo ahí que empieza a funcionar de otra manera.

Todo esto me hace pensar también en una variable que no pusimos en juego, y es la variable económica. Me imagino que 1994 debe haber sido también un punto de quiebre para los directores de fotografía, como fue para el cine argentino en general, ya que la ley de cine de 1994 posibilitó el ingreso de un flujo de dinero que provenía del cobro de impuestos, no solo sobre las entradas de cine, sino también sobre la publicidad de televisión.

Desde 1994 hasta aquí hubo muchas idas y venidas en la economía argentina. ¿Como ves que impactaron en la industria cinematográfica y en la actividad de los DF? Incluso la pregunta final sería, ¿hay mercado para todos estos directores de fotografía que salen de las escuelas?

No, para nada. No hay mercado.

En 1994 yo trabajaba mucho en publicidad. Ya era director de fotografía y estaba vinculado al largometraje, que era lo que más me interesaba, pero trabajaba mucho en publicidad. Antes de ser director de fotografía en el 1983, cuando era ayudante de cámara en publicidad, trabajaba también haciendo cámara, por ejemplo, en algunos largos.

Los primeros laburos, los que te daban cierto sustento, cierta cuestión de nombre, en ese momento eran en la publicidad. Pensá que estamos hablando de directores como Luis Puenzo, Eliseo Subiela, Alberto Fischerman y otros que estaban dedicados a la publicidad y que, de alguna manera, si vos trabajabas con ellos o tenías un vínculo laboral con ellos, significaba que eras bueno. Entonces, siempre se te tenía en cuenta. Los productores se fijaban en esas cosas. En ese periodo, al revés del largometraje, en publicidad se ganaba mucha plata. Pensá que los directores de fotografía cobrábamos mil dólares por día. No trabajabas todos los días. En

publicidad, a lo mejor trabajabas cinco días, seis días en un mes, y ahorrabas. Entonces, era una mina de oro que vos no podías abandonar.

Además, era en un momento en el que se importaba tecnología, y la novedad siempre estaba en la publicidad. O sea, si vos trabajabas en publicidad, también eso hacía que estuvieras siempre como a la vanguardia tecnológica. Se probaba y después, si había presupuesto, lo llevabas a un largo.

En largometrajes se cobraba, en relación, muchísimo mejor que ahora. Se calculaba algo así como que tres días de publicidad equivalían a una semana de largometraje. Después pasó a ser dos días, y ahora se llega a un día. Se fue deteriorando mucho, mucho, mucho. Más todavía en las producciones de bajo presupuesto, ahí es donde en esos años también se empezaron a incrementar las cooperativas, que te estafaban, que nunca cobrabas, salvo excepciones. La cuestión es que afectó muchísimo a los directores de fotografía, y de eso nunca se pudo recuperar la industria. No hubo manera de recuperarse.

Yo empecé a trabajar más en largos a partir de 2000, cuando ya me cansé de la publicidad. Ya tenía más o menos una base económica, no estaba salvado pero ya tenía mi casa, habíamos viajado, etc. Todavía podía trabajar en publicidad, pero le prestaba menos atención. Siempre trabajé en publicidad, hasta hace unos años, hasta la pandemia, digamos, trabajé en publicidad.

Ahora hay poco laburo, hay mucha oferta de profesionales, y me parece que el futuro es incierto, porque no hay trabajo para todos. No hay. No me refiero solamente a los directores de fotografía, sino a todos los rubros.

Vos fuiste uno de los fundadores de la Asociación Argentina de Directores de Fotografía Cinematográfica, y tenés una participación activa y muy constante en esa institución gremial. ¿Cuál es el rol o la intervención de ADF? ¿Vos pensás que implica un aporte real para el rubro?

ADF no es una entidad que agrupe para la cuestión gremial, desde el punto de vista sindical. Nosotros pensamos la Asociación en una época en que no existía internet. Yo escribí los objetivos de la entidad, que de hecho todavía están colgados en el inicio de la página web. La fundamentación planteaba el intercambio de saberes relevantes para la actividad, la

posibilidad de estar conectados con otras asociaciones, la posibilidad de traer materiales y otros saberes, traducirlos y distribuirlos entre los asociados.

Los europeos realmente estaban mucho más avanzados con el tema de las asociaciones. A las empresas, por ejemplo Kodak o Fuji, y a los laboratorios les gustaba esa situación, porque ellos pensaban (uno de Kodak me lo confesó) que tenerlos juntos a todos funcionaba mejor para vender sus productos que negociar uno por uno. Al tener una asociación, si aparecía un producto nuevo de Kodak, un negativo nuevo, se armaba una reunión. La asociación convocaba, a nosotros nos venía bien y a ellos, ni te cuento, ponían los sandwichitos y todo.

El hecho de tener una publicación, aunque sea una vez por año, dos veces por año, tres veces por año, también ayudaba, porque ahí veían su marca. Y además del aprendizaje y de la actualización, y de todo eso, nos sirvió muchísimo para el tema social. No era la formación de una corporación. Claro, no era una cuestión corporativa, sino que es una situación en la cual nosotros seguíamos compitiendo, porque cada uno tenía una impronta, cada uno tenía una personalidad, cada uno tenía saberes diferentes y distintas formas de aplicarlos.

La Asociación nos unía desde diversos puntos de vista, hasta nos unían los problemas en común. Frente a diferentes dificultades ¿cómo los solucionamos? ¿Qué le pedimos al laboratorio, que trabaje mejor, que trabaje con mejores estándares? En esa época se viajaba afuera a hacer comerciales y veías que, por ejemplo, en Estados Unidos, cuando te retirabas del laboratorio, había alguien que había seguido el proceso y te daba la información de todo lo que se había hecho. Esa persona era el técnico de laboratorio que controlaba todo tu trabajo. Entonces transmitimos la idea de que estaría bueno tener una figura así. En Cinecolor se incorporó la figura del químico o la química, que en este caso era una química, que empezó a trabajar con nosotros en cada largometraje ya en las pruebas antes de salir a rodar.

¿Te referís a Inés Cullen?

Si, exacto, la adorable Inés nos bajaba línea de todo. Nos decía, mirá, acá tenemos un problema, esta película tiene este problema, tenemos que exponer acá, o a veces la cosa mecánica de los lentes, cuando pongas 2.8 en este lente, acordate que tenés que abrir un

poquito más, o tenés que cerrar un poquito más. A partir de eso se empezaron a achicar una cantidad de caminos y de cosas que antes no sucedían.

Las relaciones personales entre nosotros también se favorecieron. Juntarnos a comer, juntarnos a hablar de los problemas, y eso fue creciendo a medida que iban pasando las comisiones directivas con nuevas ideas, los distintos tipos de publicación que tenemos, la incorporación de la mujer, la incorporación de la comisión de género.

Ahora soy nuevamente presidente porque hubo todo un problema y entonces se necesita volver al origen por un tiempito. Pero lo que yo quiero todo el tiempo es que haya gente nueva, ahora por suerte se sumó mucha gente de los 30 y 40 años, se sumaron muchos con una actitud muy diferente, pero muy interesantes en lo que plantean, y en las actividades que habría que tener, y cómo habría que hacerlo, porque esa es otra, cómo habría que hacerlo.

Al principio todo el mundo me conocía porque en las primeras reuniones quienes participaban, tenían hablar y proponer una idea, porque yo decía, “me parece bárbaro eso, te damos todo el apoyo, ocupate vos de eso, porque nadie mejor que el que trajo la idea”. Entonces eso lo sigo haciendo, pero estos pibes van adelante, van al frente, enseguida arman un grupo de WhatsApp, yo ni me entero.

Me gustaría que cada vez se incorpore más gente nueva, porque ya no tengo muchas cosas nuevas para dar, solo ponerme ahí a ser un poco de árbitro entre diferentes situaciones. La asociación sirvió mucho para vincular a los directores de fotografía con las empresas. También desde el punto de vista económico, hay mucha solidaridad, aunque ya existía un poco entre nosotros. Ahora por ejemplo con la introducción de las series y las plataformas internacionales, hay una revolución con el tema salarial.

Si hay alguien con más jerarquía, esa persona seguro cobra un poco más, si hay alguien con mucha experiencia en series cobrará bastante más, porque las series son como una mezcla de publicidad y largometraje, tienen mucho de publicidad, porque hay un cliente que sería la plataforma, y a veces la plataforma es la última que da el ok para contratar técnicos. Aunque a la productora y al director les gustaría que el trabajo lo haga determinado DF, el veredicto final es de la plataforma.

Lo que te quiero decir es que la actividad se hizo un poco más solidaria, y como las demás ramas de la industria vieron nuestro crecimiento, vieron que teníamos cierto peso en el medio, desde antes de la pandemia empezaron a armar sus asociaciones.

¿Cómo procesa el gremio que el espectáculo audiovisual masivo pase hoy por pantallas chicas más que por el cine? ¿Eso implica cambios significativos para los DF?

Por ahora no se están dando esos cambios. Las plataformas exigen rodar con la última tecnología porque los dispositivos son cada vez más sofisticados. Las TV actuales ofrecen colores, contraste y definición excelentes y en el caso de los celulares, el advenimiento del 5G exige una mejora en la calidad de los contenidos.

Para finalizar, qué te dispara la famosa frase de Godard “No es posible obtener imágenes nítidas cuando las ideas son difusas”

¡Brillante! Siempre digo en mis talleres que la tecnología es un objeto muerto si no ayuda a contar una buena historia, es decir, si no existe un buen guion.

Recebido em 24/01/2025
Aceito em 07/03/2025