

TIEMPOS DE TIROS Y ALGORITMOS: DETRÁS DE ESCENA CON CRIS TAPIA MARCHIORI

POR FACUNDO GIULIANO, VALENTINA GIULIANO, CECILIA FIEL

Gunshot and algorithms times: behind the scenes with Cris Tapia Marchiori

Resumen

En este encuentro con Cristian Tapia Marchiori, director de cine oriundo de Alta Gracia y criado en Pergamino, conversamos a propósito de las formas que toma la colonialidad en los mundos cinematográficos actuales. Con los tiros de *Gatillero* (su última película) sonando de fondo, nos adentramos en la lucha de las producciones independientes contra las plataformas regidas por los algoritmos. Percibimos así que su labor gravita una doble conciencia respecto de la arquitectura del cine en disputa por la formación esclavista del régimen atencional anestésico (con pautas de control y publicidad) y el *incomodar* que (re)sensibiliza, realza lugares otros, al tiempo que trae preguntas a la mesa. La conversación aloja enseñanzas generosas sobre un arte de transgredir en el cine, de encarar dilemas con ideas sencillas, de batallar contra los monstruos monopólicos con la militancia del cine argentino que forma memoria sensible, acompaña las salas del pueblo, sin sacar los pies del suelo ni el cucharón del guiso comunal. Testimonio de cineasta que estudió por fuera de las instituciones formadoras de cineastas. Descolonialidad en gestos, secuencias jugadas y ¡acción!

Palabras claves: cine argentino, colonialidad, plataformas, algoritmos, lucha atencional.

Abstract

In this meeting with Cristian Tapia Marchiori, a film director from Alta Gracia who grew up in Pergamino, we discuss the forms coloniality takes in today's cinematic worlds. With the gunshots of "Gunman" (his latest film) ringing in the background, we delve into the struggle of independent productions against platforms governed by algorithms. We thus perceive that his work gravitates a double consciousness regarding the architecture of cinema, contested by the enslaving formation of the anesthetized attentional regime (with patterns of control and advertising) and the discomfort that (re)sensitizes, highlights other places,

while simultaneously bringing questions to the table. The conversation harbors generous lessons about the art of transgressing in cinema, of addressing dilemmas with simple ideas, of battling monopolistic monsters with the militancy of Argentine cinema that forms sensitive memory, accompanies the people's movie theaters, without taking its feet off the ground or the ladle of the communal stew. Testimony of a filmmaker who studied outside of film-training institutions. Decoloniality in gestures, compromised sequences, and action!

Keywords: Argentine cinema, coloniality, platforms, algorithms, attention struggle.

Entrada: cine y colonialidad

Facundo Giuliano: Recién referimos la noción de colonialidad que, además de una analítica del poder surgida en América Latina y con varios dominios, ahora intentamos pensar en relación con lo cinematográfico. ¿Qué resonancia podrías encontrar, a propósito de ella, en tus haceres del cine?

Cris Tapia Marchiori: Hace poco escuché un comentario sobre mi última peli y supuestamente la elogió diciéndome lo siguiente: "es tan buena, la verdad, no parece argentina". Es tremendo. Vos decís pará, pará, ¿qué películas argentinas miraste? ¿Qué sentís como para decir que una película argentina no es buena y que entonces es un elogio decir que no parece argentina? Es durísimo. Pará, ¿quién sos? ¿Cómo te llamas? ¿dónde estudiaste? ¿Qué hiciste? ¿Qué haces en tu día? ¿Qué mirás? ¿Qué música escuchás? Me dan ganas de entender cuál es la información que consume la persona que está detrás de esa oración. Otra también que dicen es: "yo no miro cine argentino, pero esta me encantó" y vos decís, ¡bah, qué falta de identidad! Por otro lado, en otro carril digo, qué bien que está entonces que yo entre a una sala y le agradezca a la gente por comprar un ticket para ver una película argentina porque es lo que se necesita.

Nosotros teníamos un INCAA que ayudaba a que, voy a decir un caso para graficar, Juan que vivió en Neuquén, que tiene algo para decir lo pueda decir a través de un documental o de una película. Bajo un montón de calumnias y la absurda acusación de decir "la película de Juan no vende entradas" entonces la película de Juan no tiene que existir automáticamente. Uno puede decir, mirá, ¿cuántos discos vende Mozart? Entonces, ¿Mozart no debería existir? Por ejemplo, ¿cuántas canciones de jazz escuchaste hoy y cuántas de reggaetón? entonces el jazz no debería existir porque escuchaste en la radio 754 canciones de reggaetón. Empieza un debate serio que claramente quien dice que la película de Juan no debería existir porque vendió pocas entradas no tiene intenciones de tener. Porque quien hace una mentira así como argumento para que se lo crea alguien, no tiene intenciones de un debate serio y lo más triste es que al final de esa cadena el vecino que se cree ese argumento falso tampoco tiene intenciones de entender la verdad y tampoco tiene intenciones de ir a ver la película de Juan que, seguramente, es muy probable que le deje algo. Pero la gran mayoría no tiene intención realmente de sentarse a entender quiénes somos, qué hay detrás, qué problemáticas hay hoy...



Por eso yo pienso antes de escribir algo qué problemática me gustaría traer a la mesa a través de una peli, la mesa es la mesa de café o de cena a la que vos te vas después de haber visto una peli. Sí, soy un chabón que le gusta el cine que va a un ritmo fuerte y rápido, que te lleva puesto y que no te deja respirar, esa es la impronta de lo que a mí me gusta ver y de cómo soy. Trato de no aburrirme, entonces trato de que mi cine no aburra en ese sentido y entretenga, pero después está bueno que traiga una problemática de nuestro país, de nuestro pueblo, de nuestra ciudad y sobre todo de lugares que transité y conozco.

Hoy tuve una reunión porque, a raíz de Gatillero, hay muchas productoras grandes que me han invitado a tomar un café para ver quién está detrás y una de las cosas que más me he visto obligado a decir, pero que para sorpresa mía no les reniega, no les molesta, es decirles “yo puedo hacer algo entretenido, pero vos entendés que, en lo que yo hago, está la traída de un tema” y me dicen “sí y te lo podemos respetar”. En un punto siento que eso es una victoria, porque después de estar tanto tiempo corriendo en el otro carril, si me invitan a jugar a la autopista, en el paso de colectora a autopista me respetan, por lo menos esta gente, que yo quiera hablar de algo. E incluso se los defendí y ellos ni siquiera necesitaban que yo se los defiendan porque les dije que eso es importante y me interrumpieron y me dijeron “sabemos que es importante porque vimos como a la gente le pega”. Ellos vieron Gatillero con público, leen notas y entienden que nace de una intención mía real de querer traer una temática a la mesa. Ven que a la gente le pega, entonces de alguna manera siento que puedo hacer algo por autopista que tenga una temática y que a mí me resulte interesante. A tal punto que yo les pregunté ¿qué es lo que ustedes están buscando? Me dijeron te la devolvemos, decinos vos de qué querés hablar y en qué tipo de película y que nosotros veamos en ese guion al director de Gatillero y entonces veamos si la podemos hacer.

Siento que gané, de verdad, porque en un punto hay cosas que son ser fiel a lo que uno es, que a la hora de hacer cine a veces se pone en juego y no siempre sabes si vas a poder ser fiel. Incluso en un proyecto como Gatillero que yo tuve el control 99.9 hay un 0.1 que no te lo dan y para que te lo den tenés que ser tu inversor, pero yo no tengo un mango, yo vivo al día, no puedo invertir en una película la guita que vale. Si la tuviera no la pongo, me hago una casa y le doy una habitación a la gente que no tiene. Porque vale mucha guita hacer una película. Pero siento de alguna manera que hoy me lleve, gracias a Gatillero, una victoria buenísima.

Valentina Giuliano: Escuchando la metáfora de ir por colectora o por autopista, se me vino la frase de Audre Lorde “las herramientas del amo no desmontan la casa del amo”. ¿Te parece viable “por autopista” una forma de narrar que desarme la gramática hollywoodense?

CTM: No sé qué pasará, si me darán el poder ese y demás, pero sí es cierto que las personas con las que charlé hoy entendieron el poder de un relato verdadero y honesto y que eso es lo que tenía que llevar. Para contextualizar: hoy vivimos en la era del algoritmo, hoy decide qué se va a firmar un algoritmo, también hoy la decisión sobre qué temática se va a hablar en una peli la toma el algoritmo y alguna persona que ni siquiera es de cine y que no le gusta el cine y que lo piensa para una plataforma y para que lo mires en el celu o en el Ipad. Nos guste o no, el cine está en manos de esas personas hoy. En algún momento se decía que estuvo en manos de los



grandes estudios que hacían las películas y decidían qué se ve y qué no, y hoy no. Hoy es el algoritmo, que es peor que los estudios, porque el cine lo controla gente que no piensa en el cine. Vos vas a Cinemark y hay una publicidad de una serie de Netflix en el cine, es tremendo.

Tengo un amigo que fue montonero, lo buscó la CIA muchos años, Perón lo puso en Cultura de la provincia de Córdoba cuando tenía 18 años y luego se fue del país, filmó en varios lados, lo siguieron por el mundo, luego volvió. En mi primer trabajo como asistente de dirección y director de segunda unidad, que es alguien que casi no tiene influencia creativa, yo rechacé una película de él que me pagaba muy poquito y que tampoco tenía fecha clara, como cuando no hay plata. Un día me llaman de una serie de Disney y le cuento a él, me dice “andá y hacela, no esperes mi película porque ya te amagó 3 veces, te hizo perder trabajos, Disney te va a pagar un año versus un mes de trabajo, es un montón”. En realidad, era un año y medio, y me dice “lo único: todos los días que vayas a trabajar, para esos yankees (que igual yo trabajaba para un contenido argentino, pero no importa), no te olvides que en la era de las plataformas *Hombre mirando al sudeste* (la película de Subiela) no hubiese nacido”. Me dijo “pensalo todos los días”. La verdad que me reí, pero tiene razón. Gatillero nació en la era de las plataformas, pero porque un productor se aventuró a hacerla, más no porque una plataforma la quiso hacer. Cine para el cine.

Arquitectura del cine serial (*plataformas*, control, publicidad) y salida(s)

FG: Metámonos más a fondo en este asunto fundamental, las plataformas hoy tienen el control. La analogía que estaba pensando, recuperando una escena de Gatillero, sobre lo que hiciste o lo que hacen quienes no hacen cine bajo las narrativas de plataformas o bajo la forma narrativa de las plataformas es esa escena de la peli donde el protagonista dice “el barrio no es tuyo” y se actúa en consecuencia. Es como si quienes producen o hacen cine por fuera de las *plataformas* le dijeran a estas “el cine no es tuyo” y pusieran un tiro en medio del nervio de la época. Me gustaría plantearlo en esos términos porque tenés como una doble conciencia de haber trabajado para plataformas, pero también pensás tu cine, tu obra. Me interesa que entremos en esta mirada serial de las plataformas, donde estás viendo una estética dominante, como si estuvieras viendo siempre *lo Mismo* con los condimentos de corrección política que la época requiere.

CTM: Para mí lo más triste es que al cine lo decide gente que no piensa en el cine y, a su vez, el peligro de que quede en tan pocas manos porque el cine es una expresión que se nutre de múltiples voces. Como decía Juan de Neuquén, Facu de Córdoba, Cris de Entre Ríos y Mirta de CABA, eso era lindo. Ahora, ninguna historia de esas se va a contar, en un punto todo sale de un departamento de desarrollo que te mira el proyecto en todo momento y después te miran lo que vos estás filmando. Siempre hay una internet muy buena estés dónde estés y hay alguien mirando en Brasil lo que alguien está filmando de Disney acá en Luján un martes a las 3 de la mañana, si hay algo de eso que no camina, te llaman y te lo dicen. Son los dueños de la idea, del proyecto, del producto, del encuadre, de la ideología, de los textos, eso es absoluto y pleno. Tu autoría no existe, pero la autoría ni siquiera del encuadre.

La autoría y lo que tiene para decir, cada director o directora, queda relegado a lo que te dice alguien que tenés que decir. Uno dirige porque tiene algo para contar, porque es una expresión



hacer cine, una manera de traer temas a la mesa, de explorar situaciones uno mismo y luego entenderlas o desentenderlas, o lo que fuere y lo que vos tenés te viene de lo que viviste, de lo que vivió tu abuelo, tu mamá, personajes que se llaman como familiares míos. Gatillero es como yo imagino que hubiese sido la vida de alguien que yo conocí que mató a la policía, entonces hay un viaje ahí, que hago al inventarle la vida a otra persona, re interno de un artista que está transitando en este plano, tratando de buscar respuestas.

VG: Es justo donde estaría la colonialidad, en este trabajo para Disney Argentina.

CTM: Yo creo que Disney Argentina no existe. Disney Latinoamérica se controla desde Brasil. Yo trabajé, pero fui empleado en un rol técnico, no autoral. Y ni siquiera fui empleado de Disney porque ellos tercerizan de una productora a la que contratan. Es tremendo porque ni siquiera ahí se da la cara. Porque es más sencillo, ante cualquier problema, la productora “los amigos producciones” responde y “los amigos producciones” son contratados, pero si se murió alguien ahí es problema de “los amigos producciones”. Además, el mismo dueño de Disney también es dueño de salas de cine, de las cadenas, de las distribuidoras, todo el circuito, y a su vez de una plataforma que acaba de absorber otra plataforma que es Star+. Entonces viene esa gente, vos tenés que pagar tus empleados y tenés que pagar tu espacio y te dice, “vamos a hacer una serie, presupuestala”. Agarrás, porque te da trabajo, porque necesitas esa liquidez, ¿con qué pagás los sueldos si no? Tenés 100 empleados.

Cecilia Fiel: A partir de que tuviste la experiencia de trabajar indirectamente para Disney, está la cuestión netamente de la producción de cómo se trabaja para estas empresas que es reproducir un esquema digamos preformateado, un esquema privado, de trabajo precario.

CTM: Ellos obligan a la producción a que tenga absolutamente todo en regla porque saben que no se pueden mandar ninguna. Si se mandan alguna, se la manda la productora claro, entonces ellos delegan toda la cuestión legal en esta productora. Menos el control sobre lo autoral.

VG: Menos la cuestión sobre la narración, lo que sería el arte.

CTM: Se termina de la manera que ellos quieren porque son los dueños, porque hay algo muy loco que es distinto a cómo hacemos cine (como Gatillero). Por ejemplo, soy una persona que hasta el día de hoy en lo que yo trabaje y haya escrito, me quedo con el corte final. Si me decís “che, me lo quiero quedar”, te voy a pedir algo que sé que no me vas a dar... Empieza una pelea que es como toda negociación, el que tiene más para perder termina soltando. Lo que a mí me pasa con eso es que, aunque no tengo un colchón para sostenerme, soy el responsable de que yo pueda dormir todas las noches. Si entrego algo que no me gusta entregar no me voy a dormir y eso no tiene precio. Entonces busco trabajo en otro lugar, en otro país, me voy y hago una changa de algo que no sea autoral o creativo y soy un empleado más. Dirigir segunda unidad, vuelco unos autos, ni sé de qué va el guion y me dan un dinero para poder vivir y sostener mi ideología y mi trabajo. Pero si es muy difícil y sé que hay mucha gente que lo ha tenido que soltar, incluso hay muchas peleas y por eso después se ve que hay algunas películas que dicen “ahora salió el corte del director” porque en el contrato dice “a los 5 años podés sacar tu corte”. Es durísimo porque, en otro carril, entiendo que hoy una película argentina puede salir 700 mil dólares, vos tenés que invertir ese monto y darle a este rostro el control absoluto.

Lo que yo hago es en común acuerdo siempre y es muy raro que yo te salga con algo que no es tan lo lógico. Sin embargo, estoy seguro que en algún momento me van a volver a decir que no, que no me lo dan y tendré que volver a decir entonces no hay contrato. Por más que vos seas guionista y luego director o directora, la película como obra en sí, le pertenece al productor. Los directores, que no somos productores, somos como arquitectos que hacemos una casa, vendemos los planos, que es el guion, vendemos nuestro trabajo como arquitectos, armamos la obra con amigos nuestros, o sea gente que uno dice: yo tengo este gran asistente de dirección, tengo una gran directora de fotografía, que son mis amigas, vamos todos, laburamos, pero después, cuando la terminé, entrego la llave y el productor hace lo que quiere. Ahí es donde el cine sostiene un poquito de autoría, que eso no va a pasar con una plataforma. Las plataformas ni siquiera te abren a discusión y menos una como Disney. No te van a abrir a discusión de quién es el corte final, ni absolutamente nada.

En ese carril, y miren lo tremendo y terrorífico que es, se manejan como en la publicidad. El cliente y la agencia son los que tienen siempre razón, y los que tienen la decisión final. A mí nunca me gustó la publicidad, porque si bien te pagan por una jornada lo que yo posiblemente en cine cobro por un mes, digo ¿qué somos? ¿50 personas viendo como una mina le pega una patada a un balde? Alguna vez estuve en un set de publicidad, y dije “yo no quiero estar acá”. Es muy discriminador el universo de la publicidad. Demasiado agresivamente discriminador y demasiado generador de hegemonías. Básicamente, yo te digo: “¿qué temática social me gusta traer a la mesa?” Ellos dicen: “a ver a quién le vamos a pudrir la cabeza ahora haciéndole entender que tiene que ser así de bello o así de bella, o que necesita este medicamento para poder vivir porque, si no, no puede vivir si no se toma esta pastilla”. Eso es lo que hacen. Utilizan el cine para manipular, para hacer creer en eso. En la era de las plataformas, desgraciadamente, las series, las pelis que pertenecen a las plataformas, se manejan como una publicidad. Que es lo menos autorial que hay, porque el cliente y la agencia tienen la razón y tienen el corte final y todas las decisiones. En este caso, sería la plataforma. Porque lo que la plataforma dice es lo que se hace. La contraprestación a eso es un buen sueldo y una posibilidad de visibilización.

VG: ¿Qué otros caminos vislumbra a partir de tu experiencia? ¿persisten elementos de lo que las plataformas demandan?

CTM: Hay otro camino que es, por ejemplo, una película de terror que se llama *1978*, que es de dos hermanos, Luciano y Nico Onetti. Yo los conozco, son unos pibes oriundos de Azul. Y hacen su cine. Y empezaron a buscar un nicho en el terror. Y ahora su última película se la compró Max. Esa es una victoria. Es como que estamos nosotros acá en la mesa y decimos, vamos a filmar lo que queremos. Vamos a hablar de lo que queremos. Vamos a decir lo que queremos con el cine que nos gusta. Ellos hicieron una película de terror sobre unos milicos que chuparon a unos chabones y que después termina habiendo una especie de demonios por equivocación entre la gente chupada y los demonios le dan su merecido a los milicos. Ellos habrán buscado financiación en alguna plataforma y les habrán dicho que no. La hicieron de manera independiente, pero tuvo una gran trayectoria mundial, un lindo recorrido de festivales, y ahora se las compró Max. Eso es una victoria.



Y si Gatillero la compra en alguna plataforma, también va a ser una victoria. Porque somos un grupo... Hoy es una época en la que te dicen lo que tenés que decir, te dicen la temática que tenés que filmar, te dicen cómo lo tenés que filmar, te dicen quienes tienen que actuar... Yo estoy muy seguro de que, si Darín no estaba en *El Eternauta*, no bajaban la plata para que se haga. Darín es el actor argentino que las plataformas aman. Entonces no es azaroso que decidieron agregarle más edad al personaje. Yo lo firmo. Ahora, a mí igual me parece que es una batalla ganada. Bruno Stagnaro hizo una adaptación argentinizada, de una serie mega millonaria, y no quiso colocarse en el slot de las imitaciones. Él podría haber imitado otra serie, y podría haberle sacado todos nuestros puntitos de color argentinos que tiene la serie. Porque eso es lo primero que vos imaginás que te van a pedir. Sin embargo, él lo puso jugando al truco. Él cuenta que nadie lo limitó ni lo bajó. Está bien, es Bruno Stagnaro. Él viene de hacer exitazos, como *Un gallo para Esculapio*. Él viene demostrando que se puede hacer un contenido con una potencia de identidad argentina fuerte y alta, y que eso puede venderse, y que a la gente le gusta. Me gusta él como director, me gusta otro tipo que lo hace igual que es Caetano. Son directores que vos mirás *Un oso rojo*, es más argenta que el mate. Es un peliculón y es un policial bien argento.

Como yo quise hacer con Gatillero, es una peli que no reniega de ser argentina, y de estar hecha en Argentina. No es que yo escondo las malas palabras, no es que escondo los personajes típicos, todos conocemos personajes parecidos a los que hay acá, yo no escondo nada. Y no puse un narco colombiano, puse un narco argentino, si estamos llenos de narcos argentinos. De ahí hasta el fondo, fue todo bien con lo que yo veo, vi y conocí, y lo que me imagino que debe ser. No renegué de ser argentino, y *El Eternauta* no reniega de ser argentino, y yo siento que ganó la pulseada. Porque la miran en el mundo y porque la problemática y los conflictos humanos son, casi todos, bastante parecidos en cualquier lugar del mundo. Entonces, Gatillero es una historia de redención, y es una historia de personas que están empujadas al límite, y es una historia de una persona que le tienden una trampa, y que podría haber hecho lo que hace siempre, que es irse con guita y cagar a todos, pero que decide no. Y eso es universal. Y no busco ni *looks* de rostro, maquillaje, peinado, ni de vestuario, ni música. La peli tiene cumbia. Puse cumbia todo lo más que pude. La música la hizo un argentino, un amigo, un gran músico. Le puse guitarras bien rotas, que son de características de nuestro rock. No renegamos en absolutamente nada. Y la filmé en un barrio argento, no es que busque una imagen que dé a un policial. Y la peli funciona igual.

Formación esclavista, régimen atencional anestésico vs. incomodar (lugar del preguntar)

CF: Las plataformas con lo creativo, ¿qué características tiene? ¿Repite un esquema, una matriz, tanto a nivel narrativo, a nivel formal?

CTM: Total. ¿Cuántos huérfanos y huérfanas hay en el universo de Disney? Saquen la cuenta. Está explotado de huérfanos. Bueno, sigue repitiendo. Eso se va a repetir. Y después, en el pulso, en la narrativa cinematográfica, no solo en el guion.

VG: ¿Hay un género que es más demandado?



CTM: Comedia. Te voy a decir algo que me dijo una vez un productor para el que escribí un guion y después de que me dijo esto, y lo terminé de conocer, no lo escribí más. Él manejaba un canal de habla hispana en Estados Unidos, en Miami. Y eran relatos de 30 minutos, tipo sitcom. Capítulos que abren y cierran en el día. Pocos personajes. Y yo le buscaba algo elaborado y lindo. Y en un momento, cuando traía la versión final, me dijo, “muy bien, esto es lo que buscamos. Pensá que la gente que mira nuestro contenido no quiere pensar y nosotros tampoco queremos que piense. Básicamente, le damos todo servido para que lo mire mientras está comiendo, se vaya a dormir, mañana se levante y se vaya a trabajar.” Y yo le dije, claro, ustedes están formando esclavos. Esa es tu propuesta. Yo le decía, acá podemos tocar un poquito de esto, tipo, no sé, lucha de clases. Para que haya un conflicto lindo, que pongamos un personaje que pertenece a una clase social y el otro a otra. “No, no, no. No hay que tocar nada. O sea, se pelean porque él la engañó y se terminó. Y ella lo perdona”. Y si no, bueno, pará. Podría no perdonarlo, podríamos... “No, no, no. Esto es contenido para gente que no quiere pensar. Y estos son los suscriptores de su cable, ¿no? Y nosotros sumamos gente así”. O sea, es la propuesta. Están formando gente que no piense. Es el camino que se elige. Por eso lo importante de poder decir “quiero contar la historia de mi abuela”. Te van a decir que no. Porque seguramente vos tenés una reflexión y algo profundo. ¿Y por qué la comedia? Entretiene. No le tenés que prestar atención. Porque las comedias están pensadas, me lo explicaba él así, para que la mire la mujer mientras cocina. Entonces, no estimulás a nadie. No generás ningún interrogante. No traes ninguna pregunta a la mesa. A nadie le importa. La propuesta es un show de fuegos artificiales con tres chistes. Y la duración como McDonald’s, para que te sientes, comes y te vas. 30 minutos la atención que estamos acostumbrados a sostener. Y que la gente que decide qué vemos y qué no vemos, decide que tenemos que sostener esa atención. La comedia es súper liviana en este sentido. No va a incomodar a nadie. Y vos incomodás, ¿Cuándo? Cuando traes temas que interpelan a la gente.

CF: ¡Qué difícil sacar al espectador de esa situación!

CTM: Llevar a alguien a ver otra cosa hoy es difícilísimo. En un punto a mí, que me gusta lo entretenido, un poco lo espectacular que vieron en Gatillero, que hay tiros, violencias que a la gente le fascina, me cuesta un montón. No quiero imaginar a alguien que le guste escribir poesía. Hoy nadie quiere una poesía. Prefiere mirar un videito de TikTok. Y que si lo dice TikTok, debe ser verdad. Y la plataforma que es la que controla el contenido, también anda sondeando lo que se ve en TikTok.

VG: ¿Qué te parece que es lo más incómodo de Gatillero?

CTM: Como idea, al principio, filmarla en plano secuencia. Porque, como estamos acostumbrados al Instagram y al *reel*, al ser un plano, la gente se aburre y tenés que cortar rápido. Y cortás y cortás y cortás. Y yo dije, no voy a cortar. El que quiere mirar, que mire. Y el que no, me chupa un huevo. Sigo. Hay un cortecito que tuve que hacer por seguridad. Porque no se puede apoyar el arma a alguien. Hay escenas en las que él dispara y luego le apoya el arma a Julieta (Díaz) o a otros personajes y le apunta en la cabeza a alguien. No se puede hacer esa escena y de inmediato, anterior o posterior, haber disparos. Antes de apoyar, acercarle, apuntar un arma a una persona a menos de dos metros, hay que frenar, viene el armero, me muestra el arma a mí, se la



muestra a la persona que apunta, a la que va a ser apuntada, a todos los que están ahí adentro, la cierra, la entrega y se filma eso. Ahí es una situación de seguridad que yo no quise romper ese protocolo. Y tampoco quise cambiar mi guion. Entonces cuando me arrinconé solo, tuve que hacer algún corte. Y algunos en algunos lugares preparé como para hacer un corte si lo necesitaba en postproducción, pero no lo usé.

Eso es algo que en un principio incomodó un montón. Por suerte mi productor lo agarró, lo abrazó sobremanera. Lo único que él me dijo es “tratemos de que la pirueta y la dificultad no se coman la narrativa y que haya una historia interesante”. Entonces trabajamos mucho el guion, yo acepté eso y entendí que tenía que ser así. Incluso lo compartí y lo pensé. Eso en el momento de la narrativa, de pensar cómo filmar la peli. Después, siento que incomoda a la hora de vender la idea. Antes de empezar el proyecto, no me decidí por algún actor de los cuales las plataformas te dicen que son los que tenés que poner. Hoy hay un grupo de actores y actrices que, si vos los tenés, la plataforma o el cine te dan un espacio. Miren la plataforma y los que están en todas las películas son los mismos. Esos son los que te aprueban. Si vos lográs que uno de ellos venga a tu peli, la plataforma te va a dar un millón y medio de dólares para hacer una película cuando una peli sale 800 lucas. Un montón de guita, mucho más de lo que sale off plataforma. La contraprestación es fuerte. O sea, la guita que se te da es alta. Lo que pasa es que, si vos tenés alguno de esos rostros que las plataformas aman, entras al circuito de las películas no independientes. Que son las que banca la plataforma. Y todo es distinto: vendes y entregas tu alma en ese sentido.

Lo otro, que es muy difícil, es hacer en la Argentina una película de un antihéroe. Yo soy un chabón de barrio. Yo soy un negro de barrio y le pongo el micrófono a los negros del barrio. A mí me interesa que en una película hablen y opinen las personas de barrio. Y en un punto a nadie le interesa lo que los negros tenemos para decir. Eso está clarísimo. Cuando sucede alguna serie donde hay personajes marginales están todos vistos desde el punto de vista de personas que nunca transitaron ese margen. Vayan a mirar una peli con Francella que se llama *Animal* o algo así. Que la filmaron en Mar del Plata. Hasta los malos están vestidos de marrón y de negro. Y son los negros que viven en una casa tomada. Y Francella es un millonario que quiere comprar el río.

CF: ¿Por qué ambientaste la peli en el conurbano? Porque también yo pensaba que era asociar lo delictivo al conurbano. Si uno mira las películas del nuevo cine argentino sobre el conurbano, *El bonaerense*... Se ha ido construyendo esa mirada sobre el conurbano.

CTM: Esto igual es enfrente de La Boca. No es tan conurbano. Después, sobre las otras pelis, son las voces que dejaron hablar. Son los directores o las directoras a las que se les dio el micrófono para hacer la peli. Es triste que posiblemente habría otros, que tendrían otras voces, que no lo tuvieron. Luego, para mí, la violencia y el delito es inherente al humano. Yo hago una película de astronautas y es en la luna, uno va a matar al otro por la última cápsula de comida. Es un peliculón: dos astronautas que se van a terminar matando por la última cápsula de comida. Entonces, la mayoría de la gente que me pregunta esto no conoce Isla Maciel. No sabe que en Isla Maciel los negocios no tienen rejas. Porque nadie roba. Las motos y las bicicletas quedan afuera y nadie las roba. Si yo hubiese hecho un documental de la isla sería completamente distinto.



La isla está lejos del Docke. Lejos caminando, digo. Es distinto. Y la isla misma tiene un par de sectores. Tiene una villa más para un costado. Tiene un par de cuadras que son casas entregadas por algún gobierno. Y tienen la propia isla, que es el casco viejo, que es lo que era la Isla Maciel. Y las casas que están alrededor de los astilleros. Los negocios que todavía existen. Las casas esas tienen posesión. Los conventillos tienen posesión. En un momento el barrio decidió “limpiar el barrio” y sacaron a las personas que delinquían. Y la posesión de la casa se la dieron a familias que no delinquían. Dentro del barrio, al menos. O sea, si yo hiciera un documental sobre el barrio sería muy distinto a lo que es la película. A mí me conmovió tanto ir y conocer a la gente que decido después de haber hecho la película, después de haberla filmado, decir que sucede en Isla Maciel. La película no iba a decirlo, porque a mí no me gusta ubicar en un punto geográfico el relato. Porque me gusta más que se piense que, como empezaban los cuentos cuando yo era chico, “en algún pueblo que nadie conoce existe tal persona”. Me gusta más eso. Sin embargo, hay un par de paredones que yo muestro en la peli porque me lo piden los chicos del barrio.

A mucha gente del barrio que estudiaba cine les hice una entrevista para entender en qué rol podían trabajar. Y los puse a trabajar. Porque vos, cuando estudias cine, no sabés si querés ser director de fotografía, producción... Como yo he armado muchos equipos, hablando dije “vos podés trabajar en tal equipo, te va a ir bien acá, vas como meritorio”. Hay gente que trabaja delante de cámara y gente que trabaja detrás en roles menos técnicos que tienen que ver con producción. Me hice muy amigo de ellos porque fui meses al barrio y ellos me decían “este paredón, mostralo que es de Telmo y nos gustaría que se vea en tu película”. Entonces dije ok, lo voy a mostrar. Y charlando con ellos en esa esquina, porque ellos paran en esa esquina, me dijeron acá vienen todos a filmar y nadie dice que es Isla Maciel. Justo me lo dicen a mí, que soy una persona que no le da lo mismo y que yo no quiero decir adónde filmé. Y me dije: este es un aprendizaje que tengo que hacer, me gana el barrio en este momento; y les dije: voy a tratar de decir que se hizo en Isla Maciel la película.

Lo hablo con mi productor y mi productor me dice “totalmente”, porque el barrio tiene una impronta tan fuerte que es un personaje más, vamos a decir que es en Isla Maciel. Por eso es que ningún personaje en ON, que vos veas a cámara, habla de Isla Maciel, porque en el guión no estaba, yo no quería decir el barrio porque no me interesaba. Los personajes que nombran el barrio son todos doblajes que yo puse donde están de espaldas hablando por teléfono o donde interviene el comisario que dice “Isla Maciel en guerra ¿viste los noticieros?”. ‘Isla Maciel en guerra’, eso lo agregue después y en el tráiler decimos Isla Maciel todo a pedido de los pibes del barrio. A mí realmente me interesa lo que tienen para decir los chicos del barrio, los verdaderos del barrio y ellos me pidieron que diga que es en Isla Maciel. Entonces quizás esa es una lectura que puede hacer alguien más de afuera, que no los conoce y que no conoce el barrio, quizás acertada en cierto punto, obvio, o no, no lo sé. Yo muero en la mía y tranquilo porque les hice caso a ellos. Ellos me pidieron que se vea que era Isla Maciel y yo hice que se vea que era Isla Maciel. Eso es lo que me deja dormir, que al final del día literal, nunca más literal, es en un punto lo que más me importa. Porque hay un momento en un viaje creativo de años, como en una película, donde vos crees que entendés dónde está el norte, pero es muy probable que no lo sepas. Y en ese



momento mi norte fue lo que ellos me dijeron. Ellos me regalaron una camiseta de San Telmo, me invitaron a ver partidos, fui, y a mi productor lo convencí fácilmente.

Obra en construcción: escalera de albañil, luz, cámara, ¡acción!

CF: ¿Vos lo tomás como un policial o como una película de gánster?

CTM: Te voy a decir lo que dijo un medio estadounidense, porque lo loco es que en Estados Unidos la película fascina. Yo la he visto con vecinos de Palermo, o de Recoleta, que no entienden la jerga, y me encanta. Cuando alguien dice, “decime vos que saliste hace poco” no entienden que saliste de la cárcel. Me encanta eso, porque en un punto entiendo que hice bien mi trabajo en ese sentido. Y pese a eso, la problemática de la cual habla la peli es universal para mí, y por eso gusta en Estados Unidos, que estuvo en 3 o 4 festivales de distintas ciudades, y la prensa de Estados Unidos la ama. Un medio muy importante de allá dijo “Gatillero es una de esas de polis y ladrones, pero sin polis”. Porque Gatillero es eso, es una de ladrones contra ladrones, y de vecinos contra ladrones, o contra narcos si se quiere, y la poli no la dejan entrar al barrio.

VG: Digamos no hay ley, no hay ley del Estado. Está la ley que se ponen, que se dan, los delincuentes, los narcos, o los vecinos queriendo recuperar algo de esa ley.

CTM: La ley del que reclama lo suyo en un mundo donde no hay una institución que venga a levantar una bandera y ayudar. Solo la mujer del merendero es la única institución, pero a su vez... La mató alguien a quien ella le dio la merienda y yo hago que ella lo diga. Ella misma dice un texto que yo escuché una vez decir a una mujer en un merendero, que es “a este merendero viene hasta el intendente a sacarse fotos”, y eso es verdad. O sea, ella tiene que transar afuera del barrio. Me acuerdo de la mina del merendero donde yo ayudaba, se vestía un poco cheta, se ponía perfume y se iba a reunir con el intendente a hacer rostro, y le preguntaban ¿qué vas a hacer? Se van a sacar un par de fotos conmigo, pero ella decía, “el perfume que yo me pongo es el sabor que después tiene la comida que traigo”. Tenía que transar con un intendente de turno para traer comida y hay un montón de bocas para alimentar, tiene que salir a buscar los paquetes de fideos para hacer el guiso. Y si no va y tranza con el intendente, y si al intendente no lo recibimos nosotros en el merendero para sacarse fotos, no viene el guiso. Y para la mina del merendero es más importante el guiso que sacarse la foto con el intendente. Le chupa un huevo la foto con el intendente. Se saca diez, pero tiene los platos llenos de comida para los pibes, que es lo que ella quiere. Pero acá así le va... Algo divertido que yo puse, porque la peli tiene un montón de cosas así, es cuando él y la narco tienen que salir del barrio, él le dice: ¿por qué calle agarramos? Y ella le dice “por la del merendero te van a dejar salir”. Hasta hago que ellos pasen por enfrente del merendero como si fuera la sala velatoria.

CF: Cuando pensaste en el plano secuencia, ¿qué referencia tenías?

CTM: Cuando pensé, ninguna. Una vez que pensé, busqué pelis. Lo que encontrás es que hay muy pocas que hayan sido un plano de verdad, que vos estés seguro de que fue un plano de verdad. Nosotros lo decimos, no fue un plano de verdad, se lo digo a la prensa siempre. Pero hay pelis que se venden como un plano de verdad, vos lo mirás y decís acá tiene un corte. No lo dicen, es la estrategia. Al final del partido lo que importa es la narrativa.



Para retomar tu pregunta, es una mezcla de varias referencias. Me vi *Victoria*, es la que yo entiendo que es más plano secuencia. Me vi *Utoya (El atentado del siglo)*, una peli noruega que entiendo si no es un plano, pueden ser tres, pero está más cerca de la mía que de ser diez. Me vi, que también me gustó, que sé que deben ser cuatro cortes, una uruguaya que se llama *La casa muda*, que la filmaron con una cámara de fotos. Pero no hay una. Porque entiendo que de acción en plano secuencia que revolee la cámara como la revoleo yo dentro de un auto, o arriba de un techo, o subiendo y bajando un paredón, no hay.

CF: ¿La cámara siempre la tuvo el mismo camarógrafo?

CTM: El mayor porcentaje fui yo. Cuando había escenas de diálogos, estaba todo preparado para que me vaya a un monitor más grande, con auriculares. Y entonces yo, en la puerta del merendero, si te acordás, él entra por un pasillo y luego van a mirar un lugar que tiene una lucecita encendida donde él saca un arma que ella tiene guardada. Al lado hay una habitación cerrada, yo vine corriendo, le dejo la cámara al chabón ahí, se van y yo estoy ahí monitoreando. Hacen la escena, termina la escena, cuando yo entiendo que está bien y digo que hay que seguir, salen ellos, la cámara sale mirando para allá, se abre la puerta donde yo estoy, voy y la agarro, y me voy con él. Las de diálogo las hizo otro camarógrafo.

¿Sabés qué hacíamos? Estamos tan acostumbrados a que todo es caro, que presupuestaron un sistema de arneses para que yo llegue y me ponga. Vi el presupuesto, porque me meto en todo, y dije no voy a gastar esa plata, dame más tiros. Hoy un tiro debe salir 30 lucas, 40 un disparo. Imagínate la cantidad que tiré. Poner la cámara en una grúa hoy debe salir 2.000 dólares la jornada. Esto es algo que usé mucho en esta película: la solución económica y sencilla, y la anti-protocolo. Entonces usé una escalera de albañil. Una escalera de este lado, un boludo ahí arriba, otro boludo que soy yo, subo dos escalones, le paso la cámara a él, el protagonista trepa de este lado de la cámara, yo trepo del otro, el protagonista se tira, yo me tiro del otro, y agarro la cámara. Y así resolví todas las trepadas, con escalera y un pasamanos. Hice un gran ejercicio grupal y rompí protocolos. O sea, corrí, salté tapiales, salté pozos y nadie viene al lado diciéndome nada de nada, y no rompí nada, ni un anillo de foco, no rompimos nada. Y después la subida al auto, a la salida del galpón, hay dos personajes adelante, una chica atrás, y yo estoy escondido al lado de la chica en el asiento de atrás (cuando salen a hacer el tiroteo, el primer laburo).

CF: ¿Qué cámara usaron? Hay partes donde la cámara está más fija, pareciera.

CTM: Una FX6. La Sony que es esa chiquitita, que no es permitida por las plataformas porque te dicen hasta la cámara que tenés que usar. Si nosotros la llegamos a vender va a ser otra victoria porque yo reencuadré, por ejemplo, y hay un estándar que te exigen que no reencuadres. Y soy muy obstinado.

Pero no está más fija, lo que hice es reencuadrar, hice planos más cerrados, más cortos. Y no se puede hacer, pero si vos vendés la película cerrada, y les gusta el paquete película, importa. En una discusión acalorada que me decían que no podía hacer algo porque si la querían vender a una plataforma, la plataforma no la iba a querer, puteadas mediante, entendieron que yo algunas cosas las iba a hacer, punto se terminó y que no tiene sentido discutirlo porque lo iba a hacer igual. Y así fue y se terminó la peli. Tenés hasta estándares de cámara, de reencuadre, todo.



CF: Cuando salen a empujar el auto al comienzo, la cámara parece más atrás y después pasa al asiento de adelante.

CTM: Es toda la misma secuencia. ¿Cómo hacemos para meterla por adelante? Ella viene, le hace un chiste, la cámara da la vuelta, él se sube y yo quería que se suba con él. No quería que la cámara venga atrás y la vea a la chica, porque la chica no había dicho nada, no había hecho nada. La cámara tenía que ir adelante con él, siguiéndolo porque, además, era el que estaba llevando la escena. Entonces, me dicen, bueno, ¿y cómo hacemos para sentar una persona arriba del actor que está sentado en el asiento de acompañante para que agarre la cámara y te la pases a vos atrás? Y yo digo ¿cómo vamos a poner un camarógrafo? ¡que la agarre el actor! Si la cámara es apuntar para allá... Agarrás la cámara, así como está, te la damos así, vos ponés las dos manos así y una arriba, agarrarla y hacé así. Y después yo, que estoy escondido atrás, meto la mano, se la saco y ya está, y está buenísimo.

Entonces rompí un montón de protocolos, de formalidades. Vos decís no, esto no se puede hacer... ¿Qué no? Yo prohibí, de verdad, las palabras imposible y peligroso en el proceso de Gatillero, en los ensayos, y que fue la filmación, que se fusionan en un punto. Hablé con los jefes y jefas de área y les pedí que nadie diga ni peligroso ni imposible. O el “no se puede”, o “es caro”, prohibido. En el universo infinito de las ideas, hay una que es barata y que está buena. Hay que pensar *esa*. Si nos sentamos a llorar, a llorar al campito. No vamos a filmar nada de esta película. Y después lo que hago es ir atrás, se frena el auto, me giro, siguiendo a la chica que se baja, miro para atrás. Mientras yo estoy mirando para atrás, alguien está abriendo la puerta de adelante de acompañante, se va a sentar en el asiento, yo me empiezo a agachar y me saca la cámara, gira y empieza a filmar desde el asiento de acompañante. Y yo estoy acostado atrás. Cuando llegamos a la próxima locación, el tipo hace todo un recorrido, éramos dos, me bajo y agarro la cámara y la saco del auto. Seguimos filmando.

Batallar contra los monstruos: militancia del cine argentino

VG: Fue fundamental el ensayo, ¿cierto? ¿Cómo se lo plantearon?

CTM: Aceitadísimo. La película la filmé completa con un celular. Tengo la maqueta, la tengo en el iPad. O sea, yo hice una maqueta de la película y vos ves la maqueta y es la película, pero de día. Mi productor me bancó ir a filmar sin filmar, bancó días de filmación en los que nos filmé. Por ejemplo, hubo como cinco días que dije vamos de día. Perfecto. Me decía, pero ¿por qué día? Y yo, que siempre fui asistente de dirección durante 15 años, la hora nocturna a partir de las 21, es de 50 minutos. Entonces cuando llegaron las 2 de la mañana, vos perdiste una hora. Porque la hora empieza a contar. 21:50, 22:40, 23:30, 00:20. Y así, a las 2 de la mañana, vos tuviste una hora menos reloj, pero de pagas se te fueron las 6. Entonces yo dije, si no voy a filmar, vamos de día, y explico. Porque me llevaba tantas horas, tantas horas, explicar todo, que lo mejor era ir de día. Entonces me bancaron eso, y fueron días... Miren, esta es la maqueta que yo filmé -sin los actores-, y estos son ensayos que fui a hacer con los actores. Este es el comienzo de la peli. Es lo anti-producción.



Todos tenían mi guión, yo soy muy metódico para trabajar. Y todo tiene un código. Imágenes, movimientos... Todo. Esta es la versión violeta porque yo entrego, subo a mi drive, religiosamente los viernes, tipo una de la mañana cuando lo termino, un guión que tiene un color. Que es el color de la semana, de lo que agregué en la semana. Si no, te volvé loco porque no sabés qué tenés que mirar. Entonces yo te lo pongo acá. Semana violeta. Entonces vos sabés que donde ves un violeta "acá agregó algo este boludo". A ver qué agregó.

Esta es la plataforma que diseñamos para que yo haga el plano del auto. Ese fue controversial porque me tenían que arrastrar a mí colgando. Es arriesgado porque va manejando el actor mientras va actuando. El protocolo dice que los actores no deben actuar mientras van manejando. Es un cámara car, que es un carro donde vos montás el auto arriba y una persona maneja y el actor ahí te maneja. O el Unreal, que son unas pantallas gigantes que se pone el auto y se hace ver como que va pasando la calle. Maneja de verdad y yo iba colgado.

FG: Creo que esta peli tuya no solamente se escapa de las plataformas, habría que hablar también excediéndose a ella misma, porque la anterior que hiciste también trae temas a la mesa y una temporalidad que no es la de los tiros. Pero hago dos apuntes sobre esta.

Por un lado, no solamente se la va a mirar, convoca la escucha también y hay algo que pasa en el cuerpo. Hay que ponerle el cuerpo. Es decir, no solamente ustedes en todo lo que acabás de reconstruir respecto de lo que fue la grabación de la peli, sino en quien mira/escucha, es una expectación física, de movimiento conjunto. Como esa sensación de gente que se queda sin aire por el plano secuencia. Sobre esa base, el lugar del espectador está resensibilizado, frente a las películas que, como diría César González, lo único que esperan del espectador es una sola respuesta: "¡Guau!" Aquí no nos quedamos con eso, hay cuestiones ético-políticas y sensibles de forma-fondo.



Por otro lado, lo que vos dijiste del antihéroe es fundamental. Me parece que la película es ejemplarmente argentina no solo por su localización geográfica, sino sobre todo y fundamentalmente por la transgresión, la apropiación de lo universal, que reclama el derecho a decir de la forma que se nos cante, romper y quebrar protocolos, hacerlo a nuestra manera.

CTM: yo me animé a hacerlo porque siempre supe el costo de la película, pero miren cómo es que cuando vos querés hacer algo que está fuera de la norma, el miedo era, “che, nos fundimos”. Para que mi productor no se funda, yo voy a decir, que se gaste entonces un tercio o un cuarto de lo que vale la peli para que la inversión no sea tan grande. Uno vive con el riesgo y con el miedo de que, si haces algo distinto a lo que se te dice que hay que hacer desde la temática, desde darle el micrófono a la gente de barrio, desde contar la historia de un antihéroe, de meternos con temáticas sociales, de hacerlo en plano secuencia, o sea, absolutamente un montón de cosas que no, de no tener los rostros que se piden y que tienen todo, como que tiene más número para salir para aquel lado que para el otro. Lo que entendemos y está instaladísimo es que si haces todo eso te va a ir mal. Y ese miedo es lo que hace que un montón de personas hoy no salgan a filmar. El aparato está preparado para que solamente nazca y vea y salga y atraviere el nivel de la tierra *una* plantita. En este caso, Gatillero, se planta muy bien porque la película se defiende, la gente la mira, la recomienda, la van a ver. Pero el aparato está pensado para que no la dejen nacer.

FG: Los vectores punitivos de la industria del cine.

CTM: que llegue a una sala y te la ponen en un horario malo, un día malo, sin tu gráfica, y entonces así te aniquilaron la película antes de que nazca. Con Gatillero, lo que está pasando hasta el día de hoy, es que de repente la ve un periodista... Entonces surge una entrevista que resuena y, por ejemplo, mucha gente dijo “te vi en Perros de la Calle y la vine a ver, me conmoví con tu historia”, porque yo viví en la calle un mes y medio, iba a hacer mi primera peli, como todo un universo así. No tenía donde vivir acá en Buenos Aires y me dieron trabajo y me quedé a trabajar. No lo cuento desde que quiero que alguien sienta lástima. Por eso decidí no contarle más, pero después un amigo me convenció, me dio un buen argumento. Me dijo, contalo desde el orgullo que uno siente.

Igualmente es muy duro batallar contra el monstruo del monopolio y de los engranajes aceitados en el mundo donde alguien controla el molino que hace la harina, los tambos, la mozzarella, el tomate, la salsa de tomate, las cadenas de pizzerías que hacen las pizzas, las cadenas de gente que los reparte, no hay lugar para una empanadita artesanal. Y si te la agarran y la van a poner en su mostrador, claramente te van a dar el último lugar del mostrador. Si de repente mucha gente va y pide esa empanadita artesanal, quizás no les queda otra que decir, “Ok, vamos a poner la empanadita artesanal” y la acomodan en un lugarcito mejor, que eso es lo que pasó con Gatillero. Pero igualmente, y pese a eso es difícil, nosotros en algún cine de cadena hicimos funciones agotadas e igualmente nos sacaron el mejor horario. Y vos decís, ¿pero por qué? Si al final del partido ellos ganan plata porque venden entradas. No es una película de la bandera de ellos.

FG: al mismo tiempo este es un momento en el que nunca se han hecho tantas películas en el mundo, pero están concentradas en unas pocas manos...



CTM: En pocas manos, en pocas caras, todos los actores son los mismos, pocas temáticas, porque las temáticas son las mismas, con el mayor de los respetos. Ahora hay una, que es del director de Top Gun, y dicen que es igual a Top Gun, pero en Fórmula 1.

En mi vida nunca renegué de tener cartas malas en la mano. Hoy no reniego de este contexto, porque yo sé que nosotros estamos llevando una vela que se queda prendida y estamos en el medio del mar en una tormenta de viento y de lluvia. Pero bueno, ¿qué hago? Vengo a las salas, le veo la cara a la gente que ve la película.

FG: Es decir, militás la película. Hay una militancia del cine. Estamos en un momento de ataques sistemáticos a la cultura argentina. Me parece que salir con esto, a luchar contra los monstruos, es algo también argentino...

CTM: Hoy es un momento en que a la gente que trabajamos en cine se nos ataca antes de preguntar. Como si te pegaran un tiro. Se nos ataca así, ni se nos da el espacio de decir, “che, ¿vos pensás que la industria del cine hizo algo que está mal, pensás que el Incaa hizo algo que está mal, pensás que la gente que manejó el INCAA lo manejó bien o lo manejó mal?”.

Primero que se nos ataca desde afuera. Y segundo, y esto es lo más duro, que es lo que hace que algunos barcos se hundan, desde adentro también se nos ataca casi que pidiéndonos que no seamos autocríticos. Para mí ahí es donde perdemos los partidos. Ahí es donde les cargamos las balas a las personas que luego nos las van a tirar. Obvio que en el INCAA se hicieron cosas que están mal. El asunto es que donde hay cosas que se hicieron mal, lo que hay que hacer, como yo lo veo, si a uno le interesa que siga creciendo, es tratar de exterminar lo que está mal, modificarlo de alguna manera si se quiere, y mejorarlo, pero aniquilar algo y romperlo no soluciona nada. Nunca va a solucionar nada.

A veces me preguntan, ¿por qué pensás que el cine argentino tiene que existir? El cine argentino tiene que existir y va a existir mientras exista alguien que recuerde una película argentina. Ni siquiera uno que la filme. Mientras haya una persona que recuerde una película argentina, el cine argentino está vivo, y va a existir, y tiene que existir, y tiene por qué... Va más allá de la industria que es, la guita que mueve, la guita que genera. Más allá de todo eso, hay una situación de identidad cultural que hoy se destruye porque se destruye el Garrahan. Un amigo fue a un festival de cine en España y le preguntaron, ¿qué pensás de la situación del cine argentino? Y él dice, hablemos de que le pegan los jubilados todas las semanas primero. Hay una violencia, hay una dinámica, hay una violencia hecha dinámica, que viene de arriba. La violencia es el lenguaje que baja del poder ejecutivo.

FG: Nunca mejor puesta la calificación a ese poder, ¿no? *Ejecutivo*.



Facundo Giuliano (IICSAL-CONICET/IICE-UBA)

facundo.giuliano@bue.edu.ar

Doctor en Ciencias de la Educación por la Universidad de Buenos Aires. Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Se desempeña como Investigador del Conicet, profesor en el Instituto Superior del Profesorado “Joaquín V. González” y en posgrados de Universidades Nacionales de Argentina. Director de proyectos de investigación con sede en el Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Educación (UBA). Ha sido profesor/investigador visitante en universidades extranjeras, de América Latina y Europa. Autor de *“Rebeliones éticas, palabras comunes: conversaciones”* (Miño y Dávila, 2017), *“¿Podemos pensar los no-europeos? Ética decolonial y geopolíticas del conocer”* (del Signo, 2018), *“Espejismos de la formación contemporánea: controversias del evaluar / eróticas del educar”* (Lugar editorial, 2022), *“Contrafilosofías de la evaluación: pedagogías sin rendición”* (Miño y Dávila, 2022), *“Evaluar y castigar: apuntes sobre la (des)colonialidad pedagógica”* (Prometeo, 2024).

Valentina Giuliano (Psico-UBA)

giulianovalen@gmail.com

Profesora y Licenciada en Psicología por la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora de proyectos de investigación con sede en el Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Educación (UBA). Docente de Psicología en instituciones de nivel medio y superior de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Profesora titular de Psicología Evolutiva en la Universidad del Museo Social Argentino. Psicoanalista de adolescentes y adultos. Ha publicado en revistas nacionales e internacionales sobre problemáticas de la subjetividad, el psicoanálisis y la filosofía.

Cecilia Fiel (UNAM / UNA)

ceciliafiel@gmail.com

Becaria doctoral del CONACYT (México), Magister en Periodismo Documental (UNTREF), Lic. en Artes (UBA). Actualmente dicta Historia de las Artes Visuales I (UNA). Como profesora ha integrado la cátedra de Estética (2004-2025) y de Estética del Cine y Teorías de Cinematográficas (2010-2023), carrera de Artes (UBA). Ha publicado capítulos de libros en *Estética de la liberación decolonial* (2020), *Cine comunitario argentino* (2017) y en revistas académicas tales como *Hermeneutic* (Universidad Nacional de la Patagonia Austral) y Revista *Saberes y Prácticas* (Universidad Nacional de Cuyo). Como documentalista ha dirigido *Margarita no es una flor* (2013), *(El Indio...)* (2023), *Dussel. La filosofía es un don para un mundo sin sentido* (2025).