

MIRÓ, LAS HUELLAS DEL OLVIDO

Por Pablo Parra (ADF)



Narrar lo que no se ve

Conocí a Franca González cuando ella estaba por abordar la preproducción de su largo *Al fin del mundo*, que rodaría en Tolhuin, Tierra del Fuego. En ese entonces me había convocado para hacer cámara, pero muy a mi pesar no pude sumarme porque sus fechas confirmadas de rodaje se solapaban con un proyecto en el que estaba comprometido. Sin embargo, llegamos a tener algunas reuniones donde definimos la mejor configuración de captura para la Sony EX3 que usaría en la película, la cual terminó fotografiando -de manera impecable- ella misma. Desde entonces quedamos en contacto.

Cuando a principios de 2016 volvió de La Pampa luego de una primera etapa de investigación y con material rodado, nos reunimos para verlo y charlar del nuevo film que tenía en mente. Allí me ofreció hacer la fotografía de *Miró, las huellas del olvido*. Acepté de inmediato y comenzó la colaboración.

Tuvimos varias charlas acerca del tono que ella le quería dar a la película. De cómo darle forma a un documental que indaga sobre la memoria que se pierde. De cómo encarar el desafío de narrar la historia de un pueblo que no solo ya no existía sino que además ha quedado enterrado sin ruinas a la vista, y de cómo el trabajo con la imagen podía ayudar a generar esa atmósfera, entre melancólica y elegíaca, que la historia demandaba.

Franca es una directora muy visual, de hecho ha trabajado como camarógrafa y DF en proyectos propios y también en los de otros



© SOLEDAD ORTÍZ

“Como referencia del tratamiento naturalista de la luz al que nos veríamos obligados (no llevamos ninguna fuente de luz adicional al rodaje, tan solo dos accesorios de rebote y difusión) vimos Days of Heaven, de Terrence Malick, y releímos la narración del planteo de luz que hace su DF Néstor Almendros en Días de una cámara”

directores, y le otorga muchísima importancia al trabajo con la luz y el encuadre.

Desde el inicio ella planteó varias búsquedas: resaltar la inmensidad de la llanura pampeana contrastándola tanto con la pequeña figura humana como con los microscópicos fragmentos arqueológicos enterrados; en algunas entrevistas seguir fluidamente la interacción entre los entrevistados y en otras apelar a la

cámara fija. Y todo ello siempre con una cámara “en calma”.

Vimos varios documentales de referencia donde se presentaban diversas facetas que ella sabía que la película tendría: la investigación en primera persona (*El país del diablo*, de Andrés Di Tella); el tratamiento de algunas entrevistas (*La vida moderna*, de Raymond Depardon); y el uso del material de archivo (*Santiago*, de

Joao Moreira Salles y *Crespo*, la continuidad de la memoria, de Eduardo Crespo).

Como referencia del tratamiento naturalista de la luz al que nos veríamos obligados (no llevamos ninguna fuente de luz adicional al rodaje, tan solo dos accesorios de rebote y difusión) vimos *Days of Heaven*, de Terrence Malick, y releímos la narración del planteo de luz que hace su DF Néstor Almendros en *Días de una cámara*. Si bien se trataba de una película de ficción había en ella un claro espíritu de abordaje documental en la iluminación, además de otros puntos de contacto como la época de principios de siglo XX cuando el auge de Miró y la labor de los migrantes en la siembra y la cosecha eran retratados por las fotografías de la época.

El rodaje se abordó en tres etapas. Hubo dos en La Pampa: a fines de mayo en Miró cuando la tierra “descansa” luego de haber sido cosechada, y a principios de enero cuando la soja está en su punto máximo de crecimiento. En esos viajes también hicimos un largo derrotero por otros pueblos aledaños, algunos habitados y otros tan abandonados como Miró. La tercera etapa transcurrió en CABA y comprendió varias visitas al Museo Ferroviario donde Franca y el arqueólogo Carlos Landa repasan los planos de la antigua estación de Miró; a la facultad de arqueología donde la arqueóloga Vir Pineau reconstruye en equipo las piezas halladas; a la fundación Amigos del Ferrocarril donde se repasa el inventario de



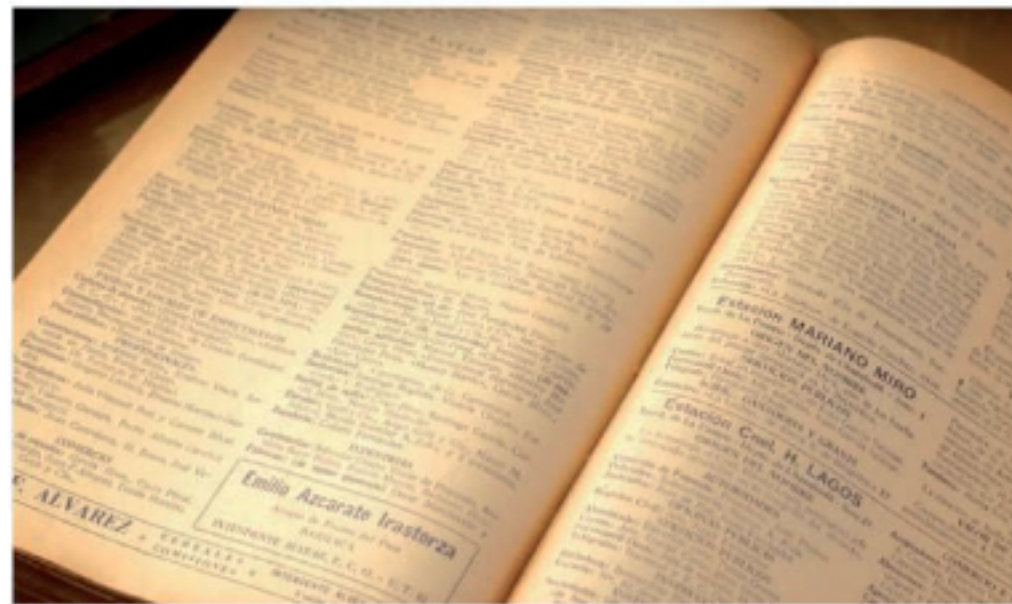
pasajeros que paraban en Miró; y a la casa de Franca, donde ella revisa las fotos de Luis Monreal.

En estas tres salidas de rodaje contamos con una Arri Alexa Classic y una valija de lentes fijos UltraPrime, una combinación tal vez poco usual para un documental, donde se suele privilegiar un cuerpo más liviano y ópticas de focal variable.

La cámara probó ser demandante a nivel práctico en la labor cotidiana del rodaje, pero cuando se presentaron situaciones límite con el rango de la escena agradecemos tenerla. Por ejemplo, la sutileza de matices que logramos capturar en las zonas altas de los cielos nublados teniendo rostros al mismo tiempo en

plano dudo que la hubiéramos logrado con otro sensor, y, por otro lado, la gran apertura de los lentes fijos nos permitió resolver situaciones de penumbra -como la del inicio de la película- y, a la vez, aprovechar al máximo la luz natural diurna hasta la caída de la noche, hora mágica incluida.

En la última salida de rodaje con la Alexa en La Pampa se sumó por una jornada un drone operado por Juan Pablo González, necesario para un plano que Franca sabía era muy importante para la película y que además aportó buen material adicional, parte del cual se usó también en uno de los trailers. El último material que se sumó a la película fue la captura de fotografía astronómica de Adriana Bert, presente en la secuencia de títulos.



Con todo ese material, más otro que Franca había grabado en un viaje previo al rodaje y también una importante cantidad de archivo, se fue a trabajar codo a codo con María Astrauskas en el montaje, donde entiendo que lograron destilar el mejor modo de contar la historia. Entre varios otros hallazgos, me resultó pregnante la forma que encontraron de ilustrar los diversos testimonios que se suceden a lo largo del film, en las antípodas de las “cabezas parlantes” que son la norma en el documental informativo de manual.

Ya listo el corte final, incluidos algunos planos que se compusieron en VFX Boat con Bruno Fauceglia, se abordó la corrección de color con Maximiliano Pérez en las instalaciones de HD Argentina. Allí buscamos dotar de una sutil “identidad” de color a cada localidad que recorre el film (Miró, Hilario Lagos, Sarah antes conocida como Van Praet y Alta Italia) y a los lugares de CABA. También dedicamos tiempo a empatar todo lo posible en rango,

textura y color el material de las diversas cámaras tomando como referencia el generado por la Alexa.

Con la dosificación ya completa pudimos ir a hacer un chequeo en la impecable sala de la DAC que nos dejó muy satisfechos, y luego de eso Franca partió para Ecuador a completar la post de sonido y generar los DCPs.

Al volver ya teníamos la noticia de que la película había sido seleccionada para el BAFICI 2018 y tendría su estreno mundial en ese marco. Allí pudimos comprobar que en cada pasada lograba conectarse muy íntimamente con los espectadores, algo de lo que dieron cuenta las devoluciones tanto de la crítica especializada como del público en general. Nada de ello, claro está, fue producto de la casualidad. Fue un logro de Franca que aún en su persona a una cineasta sensible y detallista, a una investigadora seria y dedicada, y a una cálida líder de equipo con la que es un placer y un estímulo trabajar.

MIRÓ, LAS HUELLAS DEL OLVIDO

CÁMARA: ARRI ALEXA CLASSIC

FORMATO: 2K // 1.85:1

LENTE: ARRI ULTRA PRIME

EQUIPO TÉCNICO:

DIRECCIÓN Y GUIÓN: FRANCA GONZÁLEZ

PRODUCCIÓN: FRANCA GONZÁLEZ
Y CAROLINA ÁLVAREZ

SONIDO DIRECTO: MARIANA DELGADO
Y DAMIÁN MONTES CALABRÓ

MÚSICA: GUILLERMO PESOA

MONTAJE: MARÍA ASTRUSKAS (SAE)

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: PABLO PARRA (ADF)

COLORISTA: MAXIMILIANO PÉREZ (HD ARGENTINA)

VFX: BRUNO FAUCEGLIA (VFX BOAT)

FOTO FIJA: SOLEDAD ORTIZ

OPERADOR DE DRONE: JUAN PABLO GONZÁLEZ

FOTOGRAFÍA ASTRONÓMICA:

ADRIANA FERNÁNDEZ BERT