

Luciano Passarella

Recursos visuales y códigos de identidad

La gráfica en la cinematografía argentina contemporánea

En el presente artículo se aborda la temática de la gráfica del Nuevo Cine Argentino, materializada en afiches y portadas de video y DVD, en relación con los recursos narrativos y estéticos de esta nueva tendencia cinematográfica y su necesidad de consolidar su identidad como fenómeno artístico.

Qué es el Nuevo Cine Argentino

El denominado NCA pertenece a una producción cinematográfica que abarca un período que comienza a mediados de la década de los 90. Se trata de una producción con matices y diferencias, pero con numerosos rasgos comunes.

Es un cine nuevo respecto al cine de la década del 80, amante de los grandes discursos, cargado de diálogos, nostálgico, obsesionado por los años siniestros de la

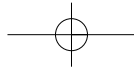
dictadura y con una estética derivada del cine publicitario. Pero a la vez lo podemos considerar de alguna manera heredero de una forma de “hacer cine” propia de los años 60, en tanto intenta una mirada sobre la realidad del presente con propuestas estéticas experimentales y rupturistas.

En “**Martín Hache**” (Aristarain, 1997) se produce simbólicamente la bisagra entre dos maneras de concebir el cine. El exceso de diálogo del personaje que interpreta Federico Lupi, se contrapone al laconismo del personaje que interpreta Diego Botto, su hijo adolescente, al cual ya no lo conmueven los “grandes discursos”, sino que busca hacer su propia experiencia vital.

El lanzamiento de “**Historias breves**” fue el puntapié para el nuevo cine argentino, dándole cabida a una nueva generación de reali-

Luciano Passarella

Diseñador en Comunicación Visual. Docente de “Panorama Histórico y Social del Diseño” y “Taller de Diseño en Comunicación Visual”, en la carrera de Diseño en Comunicación Visual, UNLP. Maestrando en Estética y Teoría de las Artes.



zadores independientes, que de esta manera accedieron a mostrar su trabajo a un público más amplio.

Así como los nuevos realizadores independientes comenzaron a romper con los viejos clichés del cine argentino de los 80, también se fue gestando un público con avidez por ver un cine nuevo. La mirada del espectador de productos audiovisuales se fue modificando y haciendo cada vez más exigente con respecto a los recursos estéticos, los ritmos del relato y al abordaje de los temas.

En el NCA el plano propone un campo de significación, se convierte en un recorte con nuevos ritmos y nuevos tiempos. El trabajo con el plano se transforma en la verdadera clave estética y de significación de este nuevo cine, funcionando como un fragmento de "realidad" cargado de información y de sentido. El uso del plano como unidad de sentido, el manejo consciente del montaje y de los tiempos cinematográficos, un fuerte sentido de unidad estética del film y el rescate del lenguaje cotidiano en una búsqueda mas de autenticidad que de realismo, son sus principales recursos.

Puede decirse entonces, que son principalmente los recursos del lenguaje fílmico y el abordaje de temáticas específicas actuales, los que permiten agrupar a gran parte de la producción nacional de los últimos doce años bajo la categoría de NCA. Se trata de un cine producto de la época en que ha surgido, realizado por una generación que busca la ruptura

con los códigos narrativos y estéticos de generaciones anteriores.

La gráfica en el cine

En un mundo donde la imagen alcanza una función predominante, el diseño se impone con una presencia nunca antes vista. El uso de la estética como identificador cultural es un hecho cada vez más habitual y que se utiliza de manera más planificada. No obstante no se trata de un fenómeno nuevo, sino que sólo se ha incrementado en las últimas décadas y, lo que es más destacable, la sociedad tiene cada vez más conciencia del papel que cumple.

En los años 50 el diseñador norteamericano Saúl Bass, se convierte en el precursor de la gráfica cinematográfica pensada como un todo. En películas como "El hombre con el brazo de oro" de Otto Preminger o "Intriga internacional" de Alfred Hitchcock, realizó los títulos de crédito integrados al film y una gráfica de promoción en sistema, concibiendo a cada film como un producto que debía transmitir una identidad monolítica que va desde aspectos integrados al film, como los títulos de crédito, a aquellos que trascienden lo cinematográfico como el afiche promocional, la forma de escribir el nombre del film y más adelante con la aparición del video, la portada del mismo.

Más allá de su contenido, una película es un objeto material que podemos tocar y que nos llega a través de elementos estáticos que congelan un instante, que nos transmite algo de lo que es el

verdadero objeto inmaterial que contiene.

Podemos decir que, en algunos momentos, el contenido del producto audiovisual, su envase y los elementos que ayudan a que el film llegue al público, funcionan como un todo. Estos inciden en lo que el público percibe de los films antes de verlos: estimulan o disuaden. Por esto se considera que la gráfica de promoción y las portadas de los videos y DVD son el "envoltorio material" del film y un nexo con el público, son factores claves de comunicación de la esencia de la película, en momentos claves en que el público elige verla. La crítica y la difusión a través de los medios cumplen un papel fundamental en este sentido, pero también el mensaje gráfico, que lleva consigo el film como producto, aporta significado y sobre todo cuando comienza a diluirse la difusión del acontecimiento del estreno, muchas veces demasiado débil y efímera, como en las películas del NCA, cuyo público suele acceder tiempo después a conocer las realizaciones del mismo.

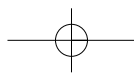
La gráfica del Nuevo Cine Argentino

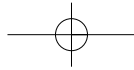
En el NCA la gráfica cumple un rol clave debido a que le permite al público identificar esta tendencia cinematográfica en las carteleras de los cines y en los anaqueles de los videoclubes respecto a los filmes nacionales actuales y anteriores que no pertenecen al NCA, ya que en nuestro país actualmente se producen filmes de

Luciano Pasarella

Recursos visuales y códigos de identidad.

La gráfica en la cinematografía argentina contemporánea





otras características, que pueden resumirse en resabios del cine de los 80 y películas para un público masivo, en su mayoría comedias, derivadas de la producción televisiva.

Se pone de manifiesto que si bien por su contenido estos films pueden ser reconocidos dentro de la tendencia que denominamos NCA, por la gráfica no en todos los casos pueden ser reconocidos como pertenecientes con claridad a la misma. Cabe reflexionar entonces respecto a las características que presenta esta gráfica y si refleja los atributos propios del NCA, lo que permitiría al público reconocerlo como tal y a la vez, percibirlo como formando parte de una tendencia cinematográfica. Se tomó para este análisis un conjunto de películas que se consideran representativas del NCA:

“**Los rubios**” de Albertina Carri
 “**La libertad**” y “**Los muertos**” de Lisandro Alonso
 “**Bolivia**” y “**Un oso rojo**” de Adrián Caetano
 “**La ciénaga**” y “**La niña santa**” de Lucrecia Martel
 “**Pizza, birra, faso**” de Israel Adrián Caetano y Bruno Stagnaro.
 “**El aura**” de Fabián Bielinsky.
 “**El custodio**” de Rodrigo Moreno
 “**Buena vida delivery**” de Leonardo Di Cesare
 “**El abrazo partido**” de Martín Burman
 “**Silvia Prieto**” y “**Los guantes mágicos**” de Martín Rejtman
 “**Mundo grúa**” de Pablo Trapero
 “**Picado fino**” de Esteban Sapir
 “**El asadito**” de Gustavo Postiglione
 “**76 89 03**” de Cristian Bernard y Flavio Nardini

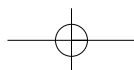
A fin de ordenar el análisis se han construido seis categorías que abarcan las soluciones de comunicación visual abordadas con mayor frecuencia en las portadas y afiches de las películas del NCA:

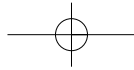
- 1- **Predominio de la captura de una imagen del film.**
- 2- **Armado especial de escena fotográfica.**
- 3- **Una síntesis gráfica del concepto del film.**
- 4- **Composición mixta con capturas y tratamiento gráfico.**
- 5- **Predominio tipográfico.**
- 6- **Armado de collage fotográfico (heredero de los códigos gráficos tradicionales del cine de Hollywood).**

La utilización del recurso gráfico resuelto con un **predominio de una imagen capturada del mismo film** aparece claramente en “**La libertad**” de Lisandro Alonso, en el que se utiliza, tanto en el afiche como en la portada del video y DVD un fotograma del film, donde se ve al personaje semiculto, desplazándose por la vegetación. Esta solución, desde la elección del recurso parece ser apropiada para resumir el contenido de un film donde el entorno tiene un papel protagónico junto al personaje principal, y donde la naturalidad de la imagen fotográfica es parte de la propuesta estética. En el afiche que promocionó en Francia la exhibición del film “**Los muertos**” del mismo autor, se representó una escena fotográfica de un bote rojo vacío y al protagonista alejándose en otro bote en el río, con una fuerte presencia del paisaje natural, elemento central del film. El personaje aparece minimizado por el

paisaje en un plano general lejano, donde la quietud y la metáfora de la soledad se hacen presentes. Se utilizó en este caso la captura de un instante del film que es resumen del clima estético del relato. En cambio, la gráfica de la portada del DVD, y el afiche utilizados en nuestro país representa mediante un dibujo a lápiz, resuelto de manera realista, al protagonista con el torso desnudo, en plano americano. No se hace ninguna referencia visual al entorno. El personaje está solo, en la nada. La propuesta se limita a transmitir ascetismo y soledad, reforzada por la tipografía sintética con que se escribe el nombre del film, pero con una solución que se percibe como artificial y poco acorde a la esencia del film y sus recursos utilizados. En “**Los guantes mágicos**” de Martín Rejtman para la portada del video se utiliza, siguiendo la línea de aplicar como recurso principal una captura del film, una imagen donde se ve al personaje principal de la historia en un momento clave de la misma. Hay una alusión a los guantes sin mostrarlos a través de la vestimenta abrigada del personaje y de la nieve que cae. En el afiche se muestra al mismo actor en la cama, despierto y muy abrigado en una toma picada. Se advierte una referencia directa a la soledad y al aislamiento emocional del personaje que resume de alguna manera la intención primordial del mensaje del film.

En “**La niña santa**” de Lucrecia Martel, la propuesta gráfica también responde a una solución basada en la elección de un fotograma del film. El rostro de la protagonista aparece semiculto por el personaje que está de espal-





Luciano Pasarella

Recursos visuales y códigos de identidad.

La gráfica en la cinematografía argentina contemporánea

das, fotograma de la escena que conducirá al desenlace de la historia y que a la vez contiene el clima de la propuesta estética presente en la totalidad de la obra. Se realzan la sugerencia y la ambigüedad, provocadas por situaciones de clima denso y confuso entre los personajes.

En **“El custodio”** de Rodrigo Moreno, se aprecia este mismo recurso con una imagen que sintetiza el núcleo de la historia. El afiche y la portada del DVD muestran el rostro apesadumbrado del protagonista, en foco, detrás del personaje al que debe custodiar, desenfocado por la cámara.

Este mismo recurso puede verse también en la gráfica del **“El abrazo partido”** de Martín Burman, en que se realizó la elección de una imagen fotográfica del film, que hace alusión al nombre y a los dos principales personajes alrededor de los cuales gira el argumento.

La forma de escribir el nombre en estas propuestas no posee atributos que le confieran un carácter de identidad y se utiliza una tipografía simple de rasgos sintéticos. La imagen fotográfica soporta toda la propuesta y se erige como identidad visual del film.

Por su parte, la propuesta gráfica del afiche y portada del video de **“El aura”** de Fabián Bielinsky, se basa en una construcción fotográfica que resume el clima del film. No se trata estrictamente de una captura fotográfica, pero toma un momento clave de la historia, en la que se destaca la presencia del entorno, de gran importancia en la propuesta cine-

matográfica. La imagen se refuerza sutilmente con la aparición suave y en el fondo de la cabeza del enigmático perro que aparece en la historia, lo que ayuda a comunicar desde la propuesta gráfica la cuota de misterio contenida en el film.

En **“Buena vida delivery”** de Leonardo Di Cesare, puede verse en la propuesta gráfica un ejemplo de la categoría definida por el **armado especial de una imagen fotográfica** para ser utilizada como promoción y portada. En este caso se puede ver una imagen que, si bien es novedosa para lo que se ve habitualmente y genera por lo tanto una identidad fuerte, desvirtúa el clima que propone el film. La fotografía a simple vista hace pensar en una película en tono de comedia, siendo que el film contiene un poderoso dramatismo, que en todo caso puede rayar el absurdo y el grotesco, pero que no conduce a la risa.

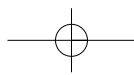
Tampoco la propuesta gráfica sugiere ningún recurso utilizado en el film, aunque es de destacar el acento puesto en los personajes, un aspecto importante de la propuesta cinematográfica.

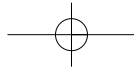
En cuanto a las soluciones que apelan a **una síntesis gráfica de la idea del film**, en **“Silvia Prieto”** de Martín Rejtman se utilizó para la propuesta del afiche y la portada del video uno de los recursos más rupturistas y a la vez con mayor identidad del NCA. Una serie de muñecas de torta repetidas sobre fondo blanco y el nombre del film (y del personaje principal) escrito con puntos como por medio de una impresora de

papel continuo. La alusión a la repetición, a la falta de identidad y al vacío personal que propone el film se expresa con una claridad sorprendente, junto con la sensación de que se trata de una película que propone algo distinto. Estos recursos fueron utilizados con mayor frecuencia en los comienzos del NCA, momento en el cual probablemente se buscaba presentar a estas producciones como una nueva propuesta cinematográfica.

Esta tendencia se ve también en **“Picado Fino”**, film en el que la historia se desarrolla a través de planos fragmentados y con una estética que producirá una marcada ruptura. En la portada del video y del afiche se utiliza sobre fondo negro una figura simplificada de líneas quebradas en plano medio, que funciona como síntesis gráfica del film, produciendo a la vez un fuerte impacto de identidad. Es reconocible en esta solución una de las estéticas de *comics underground* más novedosas de esos años.

También en esta categoría encontramos a **“Los rubios”** de Albertina Carri. En la gráfica del afiche y de la portada del DVD se muestra una parte del rostro y el pelo de una mujer en color amarillo, aludiendo al nombre, cruzado por líneas diagonales que le confieren un carácter vanguardista de acento *retro*, junto a la fotografía con un tratamiento monocromático de alto contraste, y bloques de texto siguiendo las líneas diagonales. El nombre del film está escrito con una tipografía que permite convertir sus astas en lí-





neas que acompañan a las diagonales. Esta solución gráfica parece apelar al carácter dramático del núcleo de la historia, aunque no hay nada que la conecte con los recursos narrativos y estéticos del film.

En cuanto a las soluciones basadas en una **composición mixta de imágenes del film con un tratamiento de recursos gráficos**, se puede poner como ejemplo a **“Bolivia”** de Adrián Caetano. El criterio de utilización de las imágenes fotográficas en blanco y los cortes netos entre las imágenes y los planos plenos, le dan unidad y coherencia al conjunto de la composición, transmitiendo la sencillez de la propuesta cinematográfica.

En esta misma línea se encuentra la gráfica de **“El asadito”** de Gustavo Postiglione, en la que se utilizan imágenes en secuencia combinadas con planos, pero con una solución gráfica que apunta a transmitir un tratamiento más espontáneo en consonancia con la propuesta cinematográfica. Las imágenes aparecen borrosas y en blanco y negro, cortadas como en una sucesión, transmitiendo el movimiento más bien caótico que propone el film desde el manejo de cámara, como uno de sus rasgos característicos. En este caso no se utilizan planos netos, sino un trazo gestual que delimita el plano de las imágenes. En el afiche y portada del video de **“76 89 03”** de Cristian Bernard y Flavio Nardini, el *slogan* aclara que se trata de “la primer película argentina que no tiene mensaje” y el nombre del film se compone de números que aluden a un planteo generacional. La gráfica se compone de fotografías en blanco y negro, yuxta-

puestas, colocadas como recortes y fragmentos, alternando con un plano de fondo. La imagen de los tres personajes principales se corta en tres partes, dando idea a la vez de separación y secuencia filmica.

La imagen del auto, un Torino, que aparece doble en una superposición con transparencias y de cuya patente se desprende el número que se repite tres veces, es un recurso típico de la gráfica digital de estos últimos años.

Entre las propuestas basadas en un **predominio tipográfico** encontramos a **“Pizza, birra, faso”** de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. Aquí la tipografía es un elemento central, maximizada dentro de la composición. Este recurso pone acento en el nombre, que por su originalidad al utilizar el lenguaje lunfardo actual, constituye el principal rasgo de identidad del film. El tratamiento cromático y de realce visual le confiere un sesgo violento a la tipografía y junto a las imágenes fotográficas de los personajes del film, en menor jerarquía, completan el mensaje de que se trata de un tema ligado a los jóvenes.

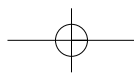
En **“Mundo grúa”** de Pablo Trapero la propuesta tipográfica está integrada a la imagen fotográfica. El personaje principal se encuentra apoyado en las letras que componen el nombre del film. La tipografía extra-bold sostiene la carga de significado que la semantiza con una clara alusión a lo pesado del mundo del trabajo fabril. En estas propuestas se pone de manifiesto la concepción de un diseño innovador que apela a la síntesis visual, al uso de la tipografía como imagen y a la utilización de los elementos gráficos con una carga semántica en función del mensaje.

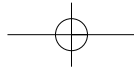
Dentro de la gráfica que plantea la utilización de un **armado tipo collage fotográfico** encontramos como ejemplo la gráfica de **“La Ciénaga”**. En la portada del video y en el afiche, se representan en mayor jerarquía, los rostros de las protagonistas Graciela Borges y Mercedes Morán. En un segundo plano y en la parte inferior, se representa una escena que no tiene relación con las imágenes fundamentales del film, ni con el centro de la historia narrada. Nada se transmite del clima opresivo de los interiores cerrados que representan lo central de la propuesta estética del film. Desde lo tipográfico es destacable la utilización de familias de trazos sencillos, lo que le aporta cierta actualidad a esta gráfica basada en un esquema de composición tradicional.

Este tipo de recurso compositivo deviene de la gráfica más típica del cine de Hollywood que comienza con las grandes superproducciones y el cine de género de la década del 30.

Pueden reconocerse en estas soluciones también reminiscencias de la gráfica del cine argentino de la década del 50 en los que se planteaba, en general, una escena representativa del film y se realizaban retratos de gran tamaño de los actores. Un ejemplo son los afiches realizados por el ilustrador Osvaldo Venturi, para filmes como **“Las aguas bajan turbias”** de Hugo del Carril.

En **“Un oso rojo”** de Adrián Caetano se puede apreciar otro ejemplo de esta gráfica en el que se optó por una solución que apela al cine de género “de acción” o “policial” con un *collage* fotográfico del rostro de los actores y una escena de la película. La escena





transmite la violencia presente en el clima del argumento, aunque más que nada la propuesta parece tener la intención de promocionar el film a través del carisma de actores que se van haciendo de un nombre en el medio cinematográfico. Se trata de Julio Chávez y Soledad Villamil, actores con carreras en ascenso que se los asocia con esta nueva etapa del cine.

Es evidente que esta última solución gráfica analizada poco tiene que ver con recursos innovadores o rupturistas acordes con el planteo estético y narrativo del NCA.

A modo de conclusión

Existe dentro de la producción del NCA una gráfica que acompaña su irrupción desde los recursos estéticos y retóricos que utiliza, y otra que resuelve los desafíos de comunicación visual apelando a soluciones tradicionales, mas basadas en los códigos de género y a convenciones visuales que se asocian con el cine de un período anterior.

La gráfica del NCA, aún con soluciones heterogéneas, parece estar buscando, en la mayoría de los casos, la utilización de recursos que rompan con los códigos visuales tradicionales, reflejando las características fundamentales de esta corriente y sus atributos de identidad.

Cabría pensar que una gráfica común representaría una imagen común del cine argentino, pero se encuentra dificultada por la atomización de los realizadores del NCA, que no se reconocen co-

mo parte de un movimiento.

Así como sucedió con el Neorrealismo italiano y la *Nouvelle vague* francesa, el desarrollo de un sentido de pertenencia podría ser un estímulo para que se buscara dar una imagen representativa de esta nueva tendencia cinematográfica, lo que ayudaría a que el público tuviera una idea de conjunto de un fenómeno que afianza su trayectoria.

Es fundamental para el NCA que, a medida que el público lo descubre, lo identifique como un fenómeno factible de ser rastreado, y no que perciba cada film como un hecho aislado.

En algunos casos se observa que se sigue haciendo una gráfica que se despega del contenido de la película generando un problema de comunicación visual. Cuando el NCA se presenta con una gráfica que refleja mas claramente sus atributos se reconoce el aporte de una nueva generación de diseñadores formados en las carreras universitarias y las nuevas escuelas de diseño, en un fenómeno análogo al que se produjo con la nueva generación de realizadores cinematográficos.

Es importante observar que en la mayoría de los casos se suele utilizar la misma gráfica tanto para la portada del video o DVD que para el afiche de promoción, y esta no siempre funciona de la misma manera en ambos casos, ya que se trata de dos piezas de características distintas que cumplen cada una su propia función de comunicación en contextos y circunstancias de lectura diferentes. En los casos en que se re-

Luciano Pasarella

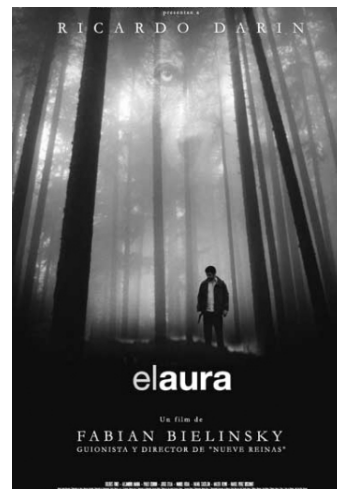
Recursos visuales y códigos de identidad.

La gráfica en la cinematografía argentina contemporánea

suelve en sistema el diseño de las piezas gráficas, teniendo en cuenta la función a cumplir de cada una, la comunicación se optimiza.

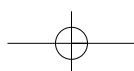
Cabría esperar que, así como el NCA se caracteriza por romper con los códigos tradicionales, su identidad visual reflejara también esta característica, adoptando la misma postura, es decir, rompiendo con los códigos utilizados por la gráfica más tradicional para resolver el diseño de las portadas y afiches. Esto no solo reflejaría las características propias del NCA, sino que lo ayudaría a definir sus códigos de identidad visual.

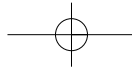
Fichaje de películas



El aura (2005)

Dirección: Fabián Bielinsky
 Guión: Fabián Bielinsky
 Producción ejecutiva: Ariel Saúl
 Producción: Mariela Besuievsky, Gerardo Herrero y Samuel Hadida
 Asistente de Dirección: Federico Berón
 Fotografía: Checco Varese
 Dirección de arte: Mercedes Alfonsín
 Montaje: Alejandro Carrillo Penovi y Fernando Pardo
 Música: Lucio Godoy





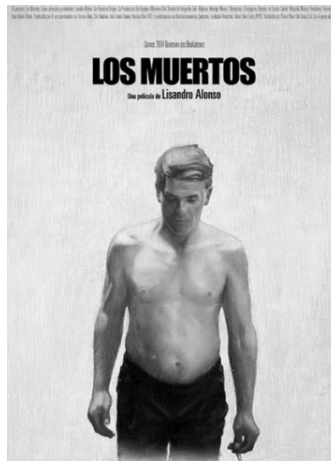
Coordinación de producción:
Paola Scagnet
Jefe de locaciones: Alejandro Bresciani
Asistente de producción: Manuela Willimburgh
2do asistente de dirección:
Paula Schilkrut
Casting: Eugenia Levin
Asistente de casting:
Florencia Martínez Cerino
Continuista: Guillermo Greco
2do asistente de cámara:
Lucas Guardia
Ambientación:
Matías Martínez y Fernanda Tripoli
Asistente de arte: Pablo Gabian
Vestuario: Marisa Urruti
1er asistente de producción: Micaela Buye
Asistente de transportes: Augusto Greco
Grip: Diego Giménez
Edición de sonido: Lucas Meyer
Tape to film: Lucas Guidalevich y Víctor Vasini
Asistente de locaciones: Gastón Magnani
Ayudante de arte: Fernando Jorge Nicolini



El custodio (2005)

Dirección: Rodrigo Moreno
Guión: Rodrigo Moreno
Producción ejecutiva:
Hernán Musaluppi
Coproducción: Christoph Friedel, Elise Jalladeau y Fernando Epstein
Dirección de producción: Luis Sartor
Asistente de Dirección:
Juan Pablo Laplace
1er asistente de dirección: María Alejandra Uz

Fotografía: Bárbara Álvarez
Dirección de arte: Gonzalo Delgado
Montaje: Nicolás Goldbart
Música: Juan Federico Jusid
Sonido: Catriel Vildosola
Jefe de Producción: Lilia Scenna
Jefe de locaciones: Joannette Mallo
Asistente de producción: Vanina Catania y Augusto Greco
2do asistente de dirección: Sol Aramburu
Casting: Gustavo Chantada
Operación de steadycam: Darío "Peter" Triviño
Vestuario: Adelaida Rodríguez Puig
Efectos especiales: Lanfranco Burattini
Script: María Alejandra Uz



Los Muertos (2004)

Dirección: Lisandro Alonso
Guión: Lisandro Alonso
Producción ejecutiva: Vanessa Ragnone y Florencia Enghel
Producción: Micaela Buye
Asistente de Dirección: Manolo Nieto
Montaje: Lisandro Alonso
Música: Flor Maleva
Asistente de Cámara: Juan Chechile

La niña santa (2004)

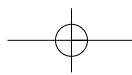
Dirección: Lucrecia Martel
Guión: Lucrecia Martel con la colaboración de: Juan Pablo Doménech
Producción ejecutiva: Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar y Esther García
Productor asociado: Nora Kohen y Alfredo Ghirardo
Producción: Lita Stantic
Dirección de producción:
Matías Mosteirín
Asistente de Dirección:

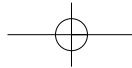
Fabiana Tiscornia
Fotografía: Félix Monti
Dirección de arte: Graciela Oderigo
Montaje: Santiago Ricci
Música: Andrés Gerszenon y Manuel Schaller
Dirección de sonido: Marcos de Aguirre
Sonido: Guido Beremblun y Víctor Tandler
Jefe de Producción: Marta Parga
Coordinación de producción:
Bárbara Peiró (en España)
Asistente de producción: Gustavo Guido y Fernando Sánchez
1er ayudante de dirección: Natalia Smirnoff
Casting: Natalia Smirnoff
Continuista: Carola Jalife
Ambientación: Fernando Brun
Vestuario: Julio Suárez
Asistente de vestuario: María Teresa Riveras
Maquillaje: Marisa Amenta
Mezcla de sonido: David Miranda
Composición digital: Rodrigo Tomasso
Edición de sonido: David Miranda
Productor delegado: Álvaro Urtizberea
Tape to film:
Lucas Guidalevich y Víctor Vasini



Los rubios (2003)

Dirección: Albertina Carri
Guión: Albertina Carri
Producción ejecutiva: Pablo Wisznia
Producción: Albertina Carri y Barry Ellsworth
Asistente de Dirección: Marcelo Zaneli y Santiago Giralt
Fotografía: Catalina Fernández
Cámara: Carmen Torres y Albertina Carri
Montaje: Alejandra Almirón
Música: Gonzalo Córdoba





Luciano Pasarella

Recursos visuales y códigos de identidad. La gráfica en la cinematografía argentina contemporánea

Sonido: Jéssica Suárez
Jefe de Producción: Paola Pelzmajer
Temas Musicales: Ryuchi Sakamoto y Charly García
Títulos: Nicolás Kasakoff
Tape to film: Emiliano López



Guión: Leonardo Di Cesare y Hans Garrino
Productor asociado: Daniel Rosenfeld
Diseño de Producción: Graciela Fraguola
Dirección de producción: Raúl Campos
Cámara: Leandro Martínez
Montaje: Liliana Nadal
Música: Pablo Della Maggiora
Sonido: Maximiliano Gorriti
1er ayudante de dirección: Mariano Biasin
Continuista: Mariano Biasin
Ambientación: Paula Taratuto
Vestuario: Julio Suárez
Maquillaje: Alberto Moccia
Microfonista: José Caldararo
Producción comercial: Carolina Cordero

Marcelo Martínez
Ayudante de dirección: Magdalena Cernadas
Genoveva Ayala Kapustin
2do asistente de cámara: Fernando Blanc
Gaffer: Daniel Cieurleo
Utilero: Luciano Rípodas



Los guantes mágicos (2003)

Dirección: Martín Rejtman
Guión: Martín Rejtman
Producción: Hernán Musaluppi
Asistente de Dirección: Ana Piterberg
Fotografía: José Luis García
Dirección de arte: Daniela Podcaminsky
Montaje: Rosario Suárez
Música: Diego Vainer
Dirección de sonido: Guido Beremblun
Jefe de Producción: Micaela Buye y Muriel Cabeza
Jefe de locaciones: Nicolás Casares
Asistente de producción: Daniel Werner y Mariano Turek
Casting: Gustavo Chantada
Continuista: Gabriel Medina
Gaffer: Mariano Monti
Ambientación: Valentina Llorens
Vestuario: Vera Aricó
Efectos especiales: Lanfranco Burattini
Asistente de Cámara: Anabella Goldberger

Buena Vida Delivery (2003)

Dirección: Leonardo Di Cesare



El abrazo partido (2003)

Dirección: Daniel Burman
Guión: Daniel Burman y Marcelo Birmajer
Producción ejecutiva: Diego Dubcovsky
Dirección de producción: Sebastián Ponce
Fotografía: Ramiro Aisenson
Dirección de arte: María Eugenia Sueiro
Sonido: Martín Grignaschi
Jefe de Producción: Luis Bernárdez
Asistente de producción: Paola Scagnet
Meritorio de producción:

Un oso rojo (2002)

Dirección: Israel Adrián Caetano
Guión: Israel Adrián Caetano
Producción ejecutiva: Lita Stantic y Matías Mosteirín
Productor asociado: Matías Mosteirín
Asistente de Dirección: Roberto Ceuninck
Fotografía: Jorge Guillermo Behnisch
Cámara: Jorge Guillermo Behnisch
Dirección de arte: Graciela Oderigo
Montaje: Santiago Ricci
Música: Diego Grimblat
Sonido: Marcos de Aguirre y Jéssica Suárez
Jefe de Producción: Marta Parga y Bárbara Sampietro
Coordinación de producción: Patricia Barbieri
Asistente de producción: Josefina Sánchez Frova (en la postproducción)
Meritorio de producción: Gastón Gra-zide, Matías Haglund, Leonardo Gra-cés y Teresa Riveros
Casting: Ernesto Villegas (II)
1er asistente de cámara: Vanesa Ritaco
2do asistente de cámara: Valeria Weil
Asistente de vestuario: María Teresa Riveras

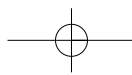
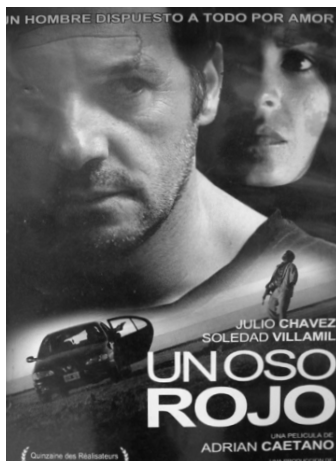
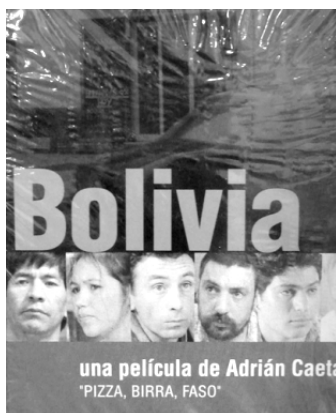


Foto fija: Marcos Zimmermann
Colaboración en la música: Mariano Barrella

La libertad (2001)



Dirección: Lisandro Alonso
Guión: Lisandro Alonso
Producción ejecutiva: Lisandro Alonso
Productor asociado: Hernán Musaluppi, Martín Rejtman y Pablo Trapero
Producción: Hugo Alberto Alonso
Asistente de Dirección: Luciano Specos
Fotografía: Cobi Migliora
Cámara: Cobi Migliora
Dirección de arte: Lisandro Alonso
Montaje: Lisandro Alonso y Martín Mainoli
Música: Juan Montecchia
Sonido: Catriel Vildosola
Jefe de Producción: Laureano Alonso
Asistente de producción: Cristina Galdeano
Asistente de Cámara: Santiago Melazzini y Mariano Arce
Ayudante de sonido: Federico D'Aurá
Asistente de montaje: Natalia Blajeroff



Bolivia (2001)

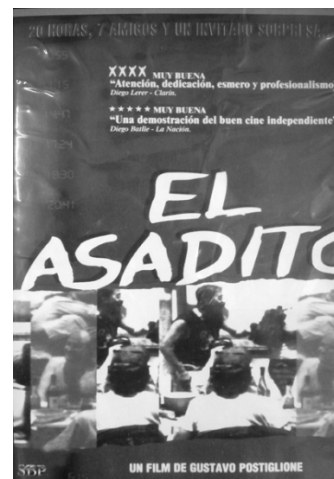
Dirección: Israel Adrián Caetano
Guión: Israel Adrián Caetano sobre un cuento de Romina Lafranchini
Producción ejecutiva: Matías Mosteirín
Productor asociado: Lita Stantic
Producción: Israel Adrián Caetano
Asistente de Dirección: María Eva Zanada
Fotografía: Julián Apezteguia
Cámara: Julián Apezteguia
Dirección de arte: Eva Duarte
Montaje: Lucas Scavino y Santiago Ricci
Música: Los Kjarkas
Sonido directo: Juan Pablo Melibovsky y Luciano Specos
Sonido: Diego Arancibia
Vestuario: Eva Duarte
Mezcla de sonido: Marcos de Aguirre
Postproducción de sonido: Martín García Blaya



La ciénaga (2000)

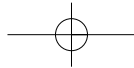
Dirección: Lucrecia Martel
Guión: Lucrecia Martel
Producción: Lita Stantic
Coproducción: Diego Guebel, Ana Aizenberg y Mario Pergolini
Asistente de Dirección: Fabiana Tiscornia
Fotografía: Hugo Colace
Cámara: Hugo Colace
Dirección de arte: Graciela Oderigo
Montaje: Santiago Ricci
Sonido directo: Guido Beremblun y Adrián De Michele
Sonido: Herve Guyader y Emmanuel Croset
Jefe de Producción: Marta Parga
Jefe de locaciones:

Silvana Di Francesco
1er ayudante de dirección: Fernando Alcalde
2do ayudante de dirección: Natalia Smirnoff
Casting: Natalia Smirnoff
2do ayudante de cámara: Leandro Eisenstaedt
Ambientación: Cristina Nigro
Asistente de vestuario: Fernando Brun
Asistente de maquillaje: Araceli Farace
Asistente de producción ejecutiva: Matías Mosteirín
Foquista: Diego Worel
Corte de negativo: Cristina González
Maquillaje de efectos: Sebastián Molchasky



El asadito (1999)

Dirección: Gustavo Postiglione
Guión: Gustavo Postiglione
Producción ejecutiva: Miren Martinetti
Asistente de Dirección: Verónica Rossi y Luciano Barrera
Fotografía: Fernando Zago
Cámara: Fernando Zago
Dirección de arte: Carlos Coca y Guillermo Haddad
Montaje: Gustavo Postiglione
Música: Iván Tarabelli
Sonido: Carlos Rossano
Asistente de producción: Laura Kothbrenner
Asistente de Cámara: Vanina Waksman
Ayudante de sonido: Hernán Zabala y Marcos Garavelli
Asistente de montaje: Lucio García



Mundo grúa (1999)

Dirección: Pablo Trapero
 Guión: Pablo Trapero con la asesoría de David Oubiña
 Producción ejecutiva: Pablo Trapero
 Productor asociado: Lita Stantic
 Producción:
 Lita Stantic y Pablo Trapero
 Asistente de Dirección: Ana Katz
 Fotografía: Cobi Migliora
 Cámara: Cobi Migliora
 Dirección de arte: Andrés Tambornino
 Montaje: Nicolás Goldbart
 Sonido: Catriel Vildosola y Federico Esquerro
 Jefe de Producción:
 Fiona Heine y Hernán Musaluppi
 Coordinación de producción:
 Cristina Vargas
 Asistente de producción:
 Matías Mosteirín
 Ayudante de cámara:
 Cristian Vega



76 89 03 (1999)

Dirección: Cristian Bernard y Flavio Nardini
 Guión: Cristian Bernard y Flavio Nardini
 Producción ejecutiva: Orlando Rodríguez y Jonathan Perel
 Producción: Edy Flehner
 Dirección de producción: Daniel García (II)
 Asistente de Dirección: Andrei Durán
 Fotografía: Daniel Sotelo
 Dirección de arte: Gisselle Peisojovich

Montaje: Eliane Katz
 Música: Sergio Figueroa
 Sonido: Sergio Iglesias
 Jefe de Producción: Juan De Francesco
 Asistente de producción: Pablo Valerga
 Asistente de arte: Virna Cortinovis
 Vestuario: Gisselle Peisojovich
 Asistente de vestuario: Virna Cortinovis



Silvia Prieto (1998)

Dirección: Martín Rejtman
 Guión: Martín Rejtman con algunos personajes y situaciones de la novela Valeria Paván
 Producción: Paula Zyngierman, Axel Linari y Martín Rejtman
 Asistente de Dirección: Daniel Barone, Alejandro Hartmann, Martín Mainoli, Julia Solomonoff y María Fabiana Castaño
 Fotografía: Paula Grandío
 Cámara: Paula Grandío
 Montaje: Gustavo Codella
 Música: Gabriel Julio Fernández Capello
 Sonido: Néstor Frenkel, Javier Ntaca y Víctor Tendler
 Asistente de producción:
 Samuel Oliva, Ana Petierberg, Mónica Bolan, Fernando Moledo, Sandra Florenbaum, María Ntaca, Anahí Berneri y Nicolás Goldar Parodi Nicolás León Tannchen
 Vestuario: Mónica Van Asperen
 Coordinación de post producción:
 Hernán Musaluppi
 Asistente de Cámara: Albertina Carri, Diana Quiroga, Vanesa Ritaco, Ada Frontini, Guido Filippi y Julián Apezteguía
 Escenografía: Sebastián Orgambide, Alejandra Seeber, Rodrigo Moscoso y Adriana Laham
 Ayudante de vestuario: Guillermina Casey y Lucila Robirosa
 Edición de sonido: Alejandro Seba

Luciano Pasarella

Recursos visuales y códigos de identidad.

La gráfica en la cinematografía argentina contemporánea



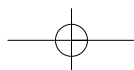
Pizza, birra, faso (1997)

Dirección: Bruno Stagnaro y Israel Adrián Caetano
 Guión: Bruno Stagnaro y Israel Adrián Caetano
 Producción ejecutiva: Bruno Stagnaro
 Asistente de Dirección: Walter Rippel
 Fotografía: Marcelo Lavintman
 Cámara: Marcelo Lavintman
 Dirección de arte: Sebastián Roses
 Montaje: Andrés Tambornino
 Música: Leo Sujatovich
 Sonido: Martín Grignaschi
 Jefe de Producción: Carolina Aldao



Picado fino (1994)

Dirección: Esteban Sapir
 Guión: Esteban Salir
 Diseño de Producción: Jorge Zelasco
 Asistente de Dirección: Marcela Balza
 Fotografía: Víctor González
 Cámara: Gonzalo Sapir
 Montaje: Marcelo Dujo y Miguel Martín
 Música: Francisco Sicilia
 Sonido: Gaby Kerpel
 Escenografía: Cristina Tavano



Bibliografía

FARHI, A.

Una cuestión de representación. Los jóvenes en el cine argentino, 1983-1994.

GETINO, O.

Cine Argentino, entre lo posible y lo deseable, 2da Ed. Ediciones Ciccus, Buenos Aires, 2005.

GOCIOL, J. E. e INVERNIZZI, H.

Cine y dictadura, la censura al desnudo, Capital intelectual, Buenos Aires, 2006.

MAGNY, J.

Vocabularios del cine, Paidós, Barcelona, 2005.

MARANGHELLO, C.

Breve historia del cine argentino, Laertes, Barcelona, 2005.

PAUNELLI, M. (COORDINADORA)

Poéticas en el cine argentino 1995-2005, Comunicarte, Córdoba, 2005.

PEÑA, F. M.

Generaciones 60/90, Ed. Malba, 2003.

VALLINA, C. y PEÑA, F. M.

La mirada Polosecki, EPC, La Plata, 2006.