

**Duplas creativas y dirección de fotografía en el cine cordobés. Entrevista a Gustavo Tejada, DF de *El tercero* (2014) y *Venezia* (2019)**

Por Micaela Conti\*

Gustavo Tejada es director de fotografía (DF) y operador de cámara. Estudió en la Universidad Nacional de Córdoba y se perfeccionó tomando cursos con Rodolfo Denevi y Salvador Melita. Desde el año 2011 se desempeña como DF principalmente en dupla con el director Rodrigo Guerrero y como camarógrafo e iluminador televisivo en Canal 10 de Córdoba. Actualmente se encuentra trabajando como director de fotografía y cámara en la película de título provisorio *Entre nos(otros)*, dirigida por Rodrigo Guerrero.



Gustavo Tejada en el rodaje de *Venezia* (2019). Fuente: María Aparicio

Esta entrevista fue realizada en Córdoba Capital, el 7 de noviembre de 2019, unas semanas antes del estreno de *Venezia* (Rodrigo Guerrero, 2019) en esta ciudad.

**Micaela Conti:** Los ejes de la entrevista tienen que ver con tu concepción del rol del DF, con el desarrollo de tu carrera y con tu proceso de trabajo como director de foto en la relación con el director y con los otros roles. También vamos a hablar de las características de la dirección de fotografía en el cine de Córdoba y reflexionar un poco sobre el estilo. ¿Cómo empezaste en la dirección de fotografía?

**Gustavo Tejeda:** La primera vez que sentí que me paré como director de fotografía fue en un cortometraje que integra la película *Historias Breves 6* (2010)<sup>1</sup>, que fue una de las últimas cosas que hicimos en filmico, en Córdoba, y fue donde yo abordé el rol desde un lugar más profesional. Había hecho la dirección de foto en otras cosas, pero eran trabajos de la facu —Facultad—. Esto era una producción del Instituto, tuvo otra responsabilidad; entonces hubo un cambio en cómo abordé el rol sobre todo. Después hice cámara en la primera peli de Rodrigo Guerrero, *El invierno de los raros* (2011). Nos conocíamos mucho e interpretaba bien en cuanto a cámara lo que él quería, teníamos mucho diálogo y el director de foto no interfería entre nosotros. En la siguiente película de Rodrigo hice la dirección de fotografía.

**M.C.:** ¿Trabajaban con un guion técnico?

**G.T.:** Sí, había un técnico, no muy rígido, pero sí una guía de cómo se iba a resolver en términos de cantidad de planos o de modos de hacer la cámara para resolver las escenas. Después íbamos viendo, dependiendo de la locación, el guion fue saliendo de los *scoutings* que íbamos haciendo de las locaciones y los planos salieron de ahí.

---

<sup>1</sup> Se refiere al cortometraje *Árbol*, dirigido por Lucas Schiaroli.

**M.C.:** ¿Después de esa primera experiencia como operador de cámara, entablaste una relación con Rodrigo e hicieron una película donde vos fuiste director de fotografía?

**G.T.:** Sí, nos conocimos en un corto suyo donde hice cámara y foto. Después hicimos producciones para teatro y nos entendimos muy bien. Teníamos las mismas intenciones, me pareció a mí, en cuanto a lo estético–realizativo, una misma manera de intentar contar.

**M.C.:** ¿Y luego viene *El tercero* (Rodrigo Guerrero, 2014)?

**G.T.:** Después de *El invierno...* viene *El tercero*, donde hice foto y cámara.



*El tercero* (2014). Fuente: Gustavo Tejeda

**M.C.:** En ese momento, ¿cómo te involucraste en el proyecto? ¿Compartieron referencias? ¿Rodrigo tuvo una idea que vos aceptaste o entre los dos fueron generando las ideas?

**G.T.:** En ese momento, él tenía la idea. Parte de nuestro entendimiento viene porque compartimos la concepción de una puesta en escena audiovisual, compartimos intereses entonces yo lo puedo interpretar fácilmente, y acepto lo que él me propone. Para *El tercero*, él tenía una idea clara de cómo lo quería resolver con pocos planos, además él tiene una concepción acerca del montaje en las películas, yo creo —esto es muy personal, mi interpretación de cómo él resuelve— que los planos van en el montaje y no desde lo que podría ser una resolución de planos por lo que cada plano representa en sí mismo. Es un registro de la puesta en escena; entonces hay primero una concepción de cómo se va a contar esa historia, si se va a cortar mucho o no se va a cortar tanto, en esos términos, pensando el montaje no en cuestiones internas del plano.

**M.C.:** Y en esas cuestiones internas, ¿ahí entra tu aporte?

**G.T.:** Claro, primero buscamos las locaciones; con la propuesta del director de cómo resolver las escenas buscamos los tiros de cámara, los lentes, todo se adecuó a esa idea que él tenía de puesta en escena. Todo estaba en función de contar la película de esa manera, la propuesta estética de la película. Después, el resto de la resolución fue para concretar esa estética. Las decisiones fueron el ir buscando los elementos para hacer efectiva esa propuesta.

**M.C.:** ¿Y esos elementos cuáles fueron? En tu búsqueda, ¿en qué momento decidís cuándo va a ser un primer plano y cuándo un plano medio? Es decir, en términos generales, ¿cómo concebís la imagen?

**G.T.:** Son dos cosas distintas: una cosa es cómo resolvimos esa peli y otra es cómo pienso yo el proceso en general. A mí, lo que me gusta hacer con la cámara es mimetizarme con el pulso de la acción, tener mucho en cuenta lo que está pasando en la acción, poder interpretar eso y poder sostener los

planos lo más que pueda, depende del momento, y tratar de jugar con el corte y el ritmo para tratar de transmitir lo que está pasando ahí.

Si un actor está sosteniendo una emoción yo trato de sostener el plano, si el ritmo es acelerado también voy con la cámara acelerada, o lo fraccio... es decir, trato de transmitir en los planos el pulso de lo que va pasando en la acción, con el actor.

**M.C.: Esta forma te da una cierta capacidad de improvisación en el rodaje. ¿Puede ser algo que identifique tu trabajo?**

**G.T.:** Esta manera, esta relación con la cámara, sí. Es algo que a mí me interesa y es algo como bien mío; al Rodri también le interesa y lo trabajamos desde ese lugar. Es nuestra manera de aportarle verdad a lo que estamos representando, una mirada no tanto de la puesta en escena sino una concepción del cine y del medio, sacando un poco el artificio, desenmascarando el artificio.

**M.C.: ¿Usás cámara en mano en esos casos?**

**G.T.:** En *El tercero* fue con trípode y planos fijos, pero fue nuestra manera de aportarle verdad. Pasan dos cosas: por un lado, por una cuestión netamente de la puesta en escena, cuando uno va con un guion técnico preconcebido, se trabaja en el set fingiendo mucho, se pone muy al frente la representación. Se hace cinco veces la misma toma, luego cinco veces la otra hasta que se logre lo que se busca para unirlos. La concepción de tener la cámara como más libre permite registrar lo que le está pasando al actor; es otra cosa.

También está lo que tiene que ver con los medios de producción. Cuando empezamos a hacer cine en Córdoba fue de manera muy artesanal, con pocos recursos. De a poquito se ha podido ir ganando terreno en conseguir más

recursos, pero siempre hubo que economizar, de alguna manera. Entonces era también una manera de contar historias con menos recursos; porque esa manera más fingida, necesita más tiempo. De esta otra manera, más cámara en mano, más buscando el plano en ese momento, permite ir un poquito más rápido, repetís un montón de veces la escena, pero una vez que está, está. El riesgo es que muchas veces la toma que mejor sale por un lado está más floja en otro, pero bueno, es la búsqueda por ese lado.

**M.C.:** Claro, y también implica una confianza muy grande del director hacia el DF porque está otorgando una licencia en relación al tiempo, para que el DF lo resuelva como le parezca.

**G.T.:** Sí, de parte suya hay una confianza exagerada (risas) de que yo lo puedo ir resolviendo con el formato de cámara en mano... igual siempre está mirando, y el que decide es él. Ahí se pone en juego una adrenalina que le da como una cosa... no me acuerdo si era Cassavetes el que decía que la cámara tiene que estar en un lugar incómodo... Yo muchas veces me pongo con la cámara en lugares incómodos porque empezás a vibrar en una sintonía con la situación, por la mera tensión que significa sostenerse en un lugar incómodo, estar tenso; empieza a generarse un pulso entre la cámara y el actor que va llenando... a veces pasan cosas geniales, a veces es demasiado.

**M.C.:** Por lo que decís, en el momento del rodaje te convertís en un actor más, un sujeto que está participando de esa situación... tanto en *El tercero* como en *Venezia*, ¿cómo estuvo formado el equipo de tu área?

**G.T.:** Siempre son equipos chiquitos, estamos todos al servicio de esa puesta. De alguna manera nos genera tensión porque si el actor se para y yo *paneó*, la puesta tiene que estar preparada para que eso suceda; para los chicos que hacen las luces lo mismo: todo tiene que estar oculto para que si la cámara *paneó*, no se vea.

Puede pasar que la escena termine en un lugar donde la luz no estaba prevista del todo y entonces hay que pensar en eso también, y si pasa te la tenés que bancar y si no, lo tenés que resolver de antemano; y para sonido también, tiene que estar preparado el *boom* de dos metros de largo porque el actor va a estar caminando diez minutos en un solo plano, entrar y salir de lugares... todo el equipo tiene que estar de acuerdo con esa propuesta.

**M.C.:** De lo que decís, parece ser que el rodaje es la etapa más creativa de todas, ¿es el proceso más intenso, donde más se ejerce el rol, a diferencia de la pre y la postproducción?

**G.T.:** En estos casos donde la puesta es tan fuerte, donde necesita esa implicancia con estas tensiones que decía recién, el rodaje es mucho más intenso que las otras etapas. No es lo que más me gusta, hay algo que sé ahora que es que la intensidad que tenga la *pre* va a ser la intensidad que tendrá la *post*: cuando la *pre* es muy simple la *post* se torna más complicada, es algo que ahora lo estoy entendiendo así.

Ahora, si la preproducción tiene una concepción estética fuerte, necesitás más recursos para llevarla a cabo. Sólo por tiempo, ya es mucho más plata: porque necesitás que se nuble para poder rodar, por ejemplo. Y los productores muchas veces no entienden eso, entonces las pretensiones estéticas quedan muy lejos de lo posible.

**M.C.:** ¿Cómo considerás estos aspectos de organización y gestión de recursos en el rol del director de fotografía?

**G.T.:** Mirá, yo te cuento mi proceso personal. Empecé buscando una manera de contar, desde la foto, que fue a través de la cámara. Hice el caminito de segundo foquista a cámara, y encontré en ese lugar una manera mucho más

personal, atractiva para mí, de abordar un relato y poder aportarle verdad. Gracias a mi formación en teatro y arte, voy pensando cuestiones sobre la representación, la verdad, etcétera, y eso define una manera de abordar la estética de una película.

Después, fui encontrando otros aspectos que tiene lo fotográfico: el color, las luces, la cuestión más plástica; la relación con el/la director/a de arte, con el/la realizador/a. Esto fue modificando mis ideas previas, cuando abordaba cada realización. Más allá de que cada película tiene su particularidad según la intención del director, que uno tiene que interpretar para llevar adelante, mi proceso fue tener primero mi mirada sobre cómo abordar la foto —que también es una manera de registrar— y después tener más control sobre lo técnico. Primero fue más emocional, dejarme llevar a través de la cámara y el registro.

Nuestro trabajo como fotógrafos implica en mayor o menor medida, tomar la responsabilidad de la imagen y el registro, entonces se da una lucha interna entre lo que uno pretende y los recursos disponibles. Eso implica auto limitarte para evitar la frustración de no poder hacer lo que tenés pensado. Para mí, ser un buen director de foto es no sólo interpretar lo que dice el director sino hacer una propuesta técnica acorde a las posibilidades de producción del proyecto: hacer lo que el director quiere de la manera que se puede.

**M.C.: ¿Cuál fue el equipamiento técnico de *El tercero*?**

**G.T.:** La cámara fue una Canon 5D y los lentes fueron un Tamron 2.8 y Canon de la línea L 2.8, eran los lentes disponibles en el mercado en Córdoba. No había mucho más. Vale aclarar que el rodaje de *El tercero* fue de sólo una semana.



*Venezia* (2019). Fuente: Gustavo Tejeda

**M.C.:** Y respecto a *Venezia*, grabada en su totalidad en Europa, ¿las limitaciones técnicas fueron menores que en Córdoba?

**G.T.:** En realidad fue lo mismo, llevamos equipos alquilados en Córdoba, incluso grabamos con pocos equipos. Fue como un rodaje en Córdoba pero en Europa, no hubo mucha diferencia en lo técnico porque no hubo equipamiento de allá.

Usamos una cámara Sony Alpha 7SII, es una cámara *mirrorless* de formato completo que tiene las curvas logarítmicas y muy buena sensibilidad. Buscamos una cámara que nos posibilitara estar allá rodando con pocos recursos con un esquema de luz disponible, que sea práctica para armar. Una cámara más grande hubiera implicado agrandar el equipo de foto, porque el

equipo de foto era yo solo (risas). Sí, en *Venezia* los equipos eran unipersonales, salvo dirección que eran dos.

Llevamos bastante equipo para ser yo solo, una cámara, los lentes Compact Prime —que eran los mejores disponibles en Córdoba—, un monitor *onboard*, trípode, un estabilizador, filtros, difusores. Fue aplicar la forma que venía trabajando durante mucho tiempo acá, con muy pocos recursos, pero con una cámara muy sensible con mayor rango dinámico; entonces fue un placer hacer foto así porque trabajamos con la luz disponible para cada escena.

**M.C.:** El cambio tecnológico del fílmico al digital implica un cambio de estilo, porque la imagen es totalmente distinta. ¿Vos lo ves así?

**G.T.:** Para mí la técnica determina la estética, de alguna manera. La técnica va dialogando con la estética y va abriendo algunas posibilidades y abandonando otras. De hecho, para la peli que filmaremos con el Rodri en enero, vamos a usar unos lentes *vintage*... es decir, la técnica genera una estética. Muchas de las cosas que hacemos juntos tienen que ver con elecciones técnicas que tienen un resultado, ni mejor ni peor, son estéticas posibles.

**M.C.:** Si bien el “Nuevo Cine Cordobés” es un fenómeno demarcado por la crítica al cual muchos realizadores cuestionan, lo cierto es que desde el 2010 la situación del cine en Córdoba se modifica notablemente. En algunos debates se habla del “naturalismo” como una constante en el trabajo con actores y/o en el registro en general. ¿En la fotografía ocurre lo mismo? ¿Pensás que se puede hablar de un estilo fotográfico del Nuevo Cine Cordobés?

**G.T.:** Me parece que sí hay un estilo, lo que pasa es que no lo estamos pudiendo entender, porque yo creo que una gran parte del estilo, más allá de las pretensiones de cada uno, está dado por las condiciones de producción. El

sólo hecho de compartir condiciones de producción hace que uno filme con los mismos lentes, con las mismas cámaras, los mismos espacios y actores... Las historias pasan procesos de selección que son parecidos, es decir: nosotros hacemos las películas que nos deja hacer el Instituto. Y ese es un filtro que pasamos todos. Es difícil hoy probar otros formatos que no sean los convencionales, porque el público está súper bombardeado por un formato que no es nuestro, son las condiciones que resultan efectivas y a las que nos tenemos que adaptar.

Creo que el fenómeno del Nuevo Cine Córdoba es mucho más hacia afuera que hacia adentro, gente de otro lado puede ver algo que a nosotros mismos nos cuesta ver. Creo que el público, hoy, tiene que hacer mucho esfuerzo para ver las producciones que se hacen en Córdoba, y tiene un mayor acceso a opciones de otros lados. Si estuvieran los canales apropiados para que el público vea las películas —ese es el problema, que sólo tenemos devoluciones de nuestros allegados— sería distinto. No siento que haya en Córdoba una real comunicación con el público ni en las artes visuales, ni en las artes audiovisuales.

En lo personal, yo no sé si mi foto “llega” porque lo que recibo son devoluciones de amigos, ni siquiera de colegas porque entre nosotros somos muy cuidadosos: como conocemos las condiciones en las que hacemos las cosas no nos damos con un caño.

**M.C.: ¿Aún con limitaciones económicas, encontrás coincidencias en las formas de hacer fotografía en Córdoba? Considerando que hay pocos espacios de formación en fotografía cinematográfica —comparando con Buenos Aires—, ¿ves una uniformidad?**

**G.T.:** Es difícil la pregunta (risas). Yo creo que nuestra formación es muy escasa, somos una industria incipiente, con formación, pero a mi modo de ver,

incompleta. No tenemos una Escuela de cine que tenga especializaciones, no tenemos Escuelas de formación profesional. La formación es individual y cada uno hace su recorrido: primero pasan por La Metro, o por la Universidad Nacional; pero no hay una formación suficiente como para que alguien tenga un estilo muy marcado, porque nos faltan elementos para marcar el estilo.

Yo siento que a los elementos los manejamos intuitivamente todavía, no hay un manejo muy fluido de los elementos narrativos y estéticos; por eso no estamos pudiendo medir si lo que hacemos funciona o no funciona, y lo estamos probando. Por eso es que pienso que estaría bueno que podamos tener devoluciones del público y que podamos ir evaluando lo que pasa.

No hay “escuelas” previas en las que apoyarnos, entonces las producciones no tienen una base teórica y consciente. Por eso está borroso el estilo, nos falta esa formación. A la vez, esto genera un estilo: esa cosa naturalista que vos decís; porque es lo que nos sale. Tiene que ver con usar la luz disponible, los lentes disponibles, aunque ahora se hacen esfuerzos de producción para traer algunas cosas de Buenos Aires.

**M.C.: De todas maneras, es muy difícil saber la repercusión que puede tener un estilo particular o grupal en el mismo momento en que está sucediendo.**

**G.T.:** No sé. Estoy pensando en el caso de la Martel —Lucrecia Martel—: si a ella no le hubieran marcado el estilo como se lo marcaron con *La ciénaga* (2001) no sé qué hubiera pasado.

**M.C.: Esa fue la crítica.**

**G.T.:** Claro. Pero hubo un público que entendió lo que ella estaba queriendo hacer y quienes reconocieron su estilo. Si el otro no lo entiende, o no le

transmite nada, entonces no hay un estilo. Si yo sé que al otro le llega, y puedo reconocer qué es lo que le llega, entonces ahí sí hay un estilo. También es importante que uno tenga una formación clara para ser consciente de lo que se está haciendo y poder evaluar si funciona o no, no desde lo técnico sino desde el estilo en general.

**M.C.: Siguiendo con el concepto de estilo, y respecto a la iluminación, ¿qué tenés en cuenta a la hora de iluminar una escena?**

**G.T.:** Tengo dos nuevas máximas respecto a mi concepción de la luz. Una es que el contraste sostiene las formas, y otra que si no hay discurso, no hay mensaje; en el sentido en que si uno no tiene claro el discurso que está elaborando, el mensaje no llega. Eso significa no solo pensar el guion en cuanto a la luz, sino traducir cada escena o personaje en elementos concretos en términos de clave. Busco un tipo de imagen: una luz suave, una luz dura; un contraluz o una luz brillante; en términos generales, y después busco trabajar en una clave mayor o menor toda la escena, o mayor alta o mayor baja. Creo que primero busco lo que quiero decir, y ya lo puedo traducir en elementos concretos en términos técnicos de imagen, de cómo componer el cuadro fotográficamente, en cantidad de sobres, luces y contraste, y después sobre eso buscar alguna referencia que sea fácil para comunicársela al otro.

Recién ahora estoy hablando mi idioma, y entendiendo esto: voy a elaborar un discurso sobre este personaje o esta situación o sobre esta película en general. Es decir, sobre lo que quiere decir el director yo lo voy a decir de esta manera.

---

\* Micaela Conti es Licenciada en Cine y Televisión en la Universidad Nacional de Córdoba (2014), con la investigación "Estilo Acord. Alternativas de la fotografía cinematográfica". Autora de los artículos: "La fotografía en Buffalo '66, una propuesta de análisis" en *Revista Sendas* (2018); "Nuevo Cine Argentino y Nuevo Cine Cordobés: elementos contextuales de ambos fenómenos y características formales en los films representativos: *Pizza, birra, faso* y *De Caravana*" en *Toma Uno* (2016); y del capítulo "Asociaciones sobre la identidad: "(Mi) historia argentina" de Gustavo Postiglione" en *Mirando 25 miradas. Análisis sociosemiótico de los*

---

*Cortos del Bicentenario* (2014). Entre 2016 y 2018 fue adscripta de la cátedra Fotografía Cinematográfica II en la U.N.C y en la actualidad es integrante en formación del proyecto de investigación "Cartografía y estudio histórico de los procesos cinematográficos en Argentina (1896-2016)", de la Universidad de Buenos Aires e integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios de Cine de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Email: [mcontibecasino@gmail.com](mailto:mcontibecasino@gmail.com)

.